

Министерство образования и науки РФ
ФГБОУ ВПО «Удмуртский государственный университет»
Институт искусств и дизайна
Кафедра истории культуры и искусств

Искусство Евразии Вчера, сегодня

Сборник материалов всероссийской научно-практической конференции,
посвященной памяти доктора искусствоведения, профессора К.М.Климова

Выпуск 3



Ижевск 2012

УДК 7.03 (415) (043)
ББК 85. 103 (0) я43
И 868

Рекомендовано к изданию Редакционно-издательским советом УдГУ

И 868 Составитель – кандидат исторических наук Е.О.Плеханова
Искусство Евразии. Вчера, сегодня: сб. материалов всерос. науч.-практ.
конф./ сост. Е.О. Плеханова. – Вып. 3 / Ижевск: Изд-во «Удмуртский
университет», 2012. - 197 с.

ISBN 978-5-4312-0009-0

Представленный сборник материалов всероссийской научно-практической конференции продолжает тему своеобразия и взаимодействия старого и нового искусства Евразии, диалога в художественной культуре. Третий выпуск посвящен проблемам преемственности и новаций в разных видах искусства: архитектуре, скульптуре, декоративно-прикладном искусстве. Материал статей сборника позволит глубже понять специфику многообразных художественных культур Востока и Запада, выявить особенности творчества современных мастеров.

Предназначается для искусствоведов, архитекторов, культурологов, историков, а также широкого круга заинтересованных читателей.

УДК 7. 03 (415) (043)
ББК 85. 103 (0) я43

В оформлении обложки использованы следующие материалы: Сарапул, дом врача Ф.Стрельцова, 1910-е; Будда (фрагмент); серия панно «Краски джаза» (фрагмент), Е. Левина; Сергей Радонежский. Холуйские письма. Александр Серебряков. Холуй. 2008 г.; Япония, ткань Кавати, индиго крашение по трафарету, кон.ХІХв.

ISBN 978-5-4312-0009-0

© Е.О. Плеханова, сост., 2012
© ФГБОУ ВПО «Удмуртский государственный университет», 2012

ПРЕДИСЛОВИЕ

25 октября 2011 года в Ижевске состоялась Всероссийская научно-практическая конференция с международным участием, посвященная памяти доктора искусствоведения, профессора К.М. Климова «Искусство Евразии вчера, сегодня».

Организаторами конференции выступили ФГБОУ ВПО «Удмуртский университет» (кафедра истории культуры и искусства Института искусств и дизайна) и Национальный музей Удмуртской республики им. К.Герда.

Цель конференции:

обсуждение проблем, связанных с вопросами диалога в культуре и искусстве Востока и Запада на фоне этноконфессиональных процессов прошлого, настоящего и будущего.

Основные направления работы конференции:

- комплексные исследования и теоретические проблемы изучения древнего искусства Евразии;
- искусство в контексте культурного диалога Востока и Запада;
- художественные традиции народов Евразии;
- культурно-историческое единство Евразии, толерантность и межкультурные коммуникации и их отражение в памятниках архитектуры, изобразительного и декоративно-прикладного искусства;
- отображение истории и мифологии народов Восточной Европы, Сибири и Дальнего Востока в произведениях искусства;
- пространство евразийской традиции в современной культуре и искусстве;
- системные подходы в деле сохранения национальных культур, историко-культурного и художественного наследия народов Евразии.

Пленарное заседание состоялось 25 октября в VI корпусе УдГУ.

Приветственное слово на открытии пленарного заседания было предоставлено проректору по научной работе ФГБОУ ВПО «Удмуртский университет», доктору психологических наук, профессору Н.И. Леонову. В своем выступлении он подчеркнул значимость научной и педагогической деятельности проф. К.М.Климова, важность преемственности его научных идей членами организованной им кафедры. Было отмечено, что круг проблем, предложенных к рассмотрению на конференции, также является продолжением

темы, задуманной К.М.Климовым, и связан с актуальными вопросами старого и нового искусства Евразии. С приветственным словом к участникам конференции обратилась директор Института искусств и дизайна М.В. Ботя, которая пожелала конференции продуктивной работы, интересного научного диалога.

РЕЗОЛЮЦИЯ КОНФЕРЕНЦИИ «ИСКУССТВО ЕВРАЗИИ ВЧЕРА, СЕГОДНЯ»

В результате проведенной конференции, обсуждения вопросов по предложенной тематике и работы двух секций: «Художественные традиции народов Евразии» и «Культурно-историческое единство Евразии, межкультурные коммуникации и их отражение в искусстве», были приняты следующие решения:

1. Проработать концепцию создания научного проекта «Искусство Евразии», который будет включать в себя периодическое проведение научных мероприятий (конференций, семинаров, симпозиумов) и издание научных сборников. Начать подготовку материалов для сборника научных трудов «Искусство Евразии» № 3, запланировав его выход в 2013 году.
2. Расширить круг авторов Увеличение числа авторов возможно осуществить, благодаря более активному взаимодействию со старыми партнерами (Сыктывкар, Томск, Тобольск, Ханты-Мансийск, Казань, Йошкар-Ола, Киров, Москва, Санкт-Петербург и др.) и формированию новых партнерских связей с вузами, научно-исследовательскими институтами других регионов.
3. Привлекать к сотрудничеству ученых разных специальностей.
4. Проработать идею возможности участия научного проекта «Искусство Евразии» в конкурсах и грантах.

Сборник материалов всероссийской научно-практической конференции «Искусство Евразии. Вчера, сегодня» представляет новые исследования в русле темы искусства в контексте межкультурного взаимодействия. Это направление было выбрано зав. кафедрой истории искусств Института искусств и дизайна Удмуртского государственного университета доктором искусствоведения К.М.Климовым в свете культурно-исторического своеобразия России, сочетания в ней восточных и западных, европейских и азиатских начал.

Если говорить о самом понятии Евразии, как определяющим направлении сборника, то у «классических» евразийцев под ним понимался географический ареал, базис России, но мы понимаем под этим термином поликонфессиональное и полиэтничное культурное взаимодействие народов, родство иного порядка, обусловленное не общим происхождением, а длительным соседством и взаимодействием.

Это третий сборник, посвященный данной теме. В 2006 г. кафедра по инициативе и под руководством К.М.Климова выпустила сборник «Искусство Евразии. Вчера, сегодня». Первый выпуск был посвящен исследованию искусства на фоне этноконфессиональных процессов прошлого, настоящего и будущего.

Подобные исследования межкультурного взаимодействия были продолжены зав. кафедрой истории искусств Н.А.Николаевой. Вышедший под ее руководством в 2008 г. второй выпуск «Искусство Евразии. Вчера, сегодня», посвящен светлой памяти профессора К.М.Климова и представлен материалами исследований не только искусству и художественным традициям прошлого, но также современному искусству, сочетанию традиций и новаций в современных художественных процессах.

Нынешний, третий сборник, расширяет рамки исследований, рассматривая тему евразийской цивилизации как многоаспектный «большой диалог» (М.М.Бахтин). Различные по хронологии, типологии, географии исследования объединяет то, что структуру диалога, по мнению М.Бахтина, всецело определяют «ближайшая социальная ситуация и более широкая социальная среда». Сам процесс анализа изменения парадигм художественных культур при этом рассматривается не в разных оценочных категориях, а как единое целое. Все составляющие художественных культур рассматриваются как тесно связанные между собой феномены. Это направление сборника

определено формированием новой культурно-исторической ситуации, переходом от эпохи постмодернизма к эпохе глобализма. И именно в условиях идейного вакуума, в виду опасности распада России, «именно евразийство оказалось востребованной идейной концепцией» (Э.Баграмов).

Поскольку сборник посвящен юбилею (65-летию со дня рождения) профессора К.М.Климова, то открывается он статьями Т.И.Останиной и Н.И.Шутовой о нем, его жизни и творческом пути. С разных точек зрения, описывая его творческий путь, они приходят к общему выводу, что со временем исследования Константина Михайловича становились все интересней и глубже. Занимаясь различными аспектами традиционного искусства, он постепенно пришел к методу его комплексного понимания. Сам же он считал приоритетными свои исследования удмуртского искусства с позиций диалога культур.

Первый раздел сборника - «Культурно-историческое единство Евразии, межкультурные коммуникации и их отражение в искусстве» - открывается совместной русско-немецкой статьей Е.К.Братчиковой и И.К.Хоубен, посвященной таким малоизвестным фактам как интерес И.В.Гете к русской иконописи и иконам, написанным специально для великого немецкого поэта мастерами Палеха и Холуя. Тема культурного диалога поддержана И.П.Брекоткиной в ее рассказе об англо-венецких художественных связях XVI-XVII вв. Экзотичность Венеции, чувственность, присущая этому постоянному празднику жизни, пришлись по душе англичанам, так как островная атмосфера и соответствующий климат, вызывали, по мнению автора, ощущение родства с венецианцами, что и проявилось в творчестве английских художников и архитекторов.

Современный интерес к изучению архитектурного наследия объясняется тем, что архитектурные объекты являются носителями исторической памяти, соединившими в единое целое природную и культурную среду. Об этом пишет Г.Г.Нугманова в статье «Архитектура Казани как отражение культурно-исторического единства Евразии», рассматривая в градостроительном аспекте взаимодействие русской и татарской культур. Эту тему, уже в контексте разнообразия художественных стилей городской архитектуры, на примере г.Сарапула, продолжает Н.А.Николаева. Не забыли исследователи и Ижевск, который, по мнению Е.Ф.Шумилова, представляет собою один из первых в

мире гармоничных идеальных промышленных городов, а ижевский ансамбль - главный заводской корпус, арсенал, Александро-Невский собор, Михайловская колонна, Генеральский дом, заводоуправление - достоин включения в «Список объектов Всемирного наследия ЮНЕСКО».

Возросшему на волне возрождения и осмысления религиозных ценностей, интересу к культовому зодчеству, посвящены исследования Н.В.Владимиркиной, посвященные многообразию стилевых направлений при проектировании церковных сооружений на рубеже XX – XXI вв., и Н.В.Поповой, в котором автор по архивным документам знакомит нас с уникальным памятником культового зодчества – храмом Покрова Пресвятой Богородицы в с.Юськи.

Не обойдена интересом и гражданская архитектура - И.И.Орлов, взяв за пример каталонский патриархальный дом *casa raïral*, пишет о материализации в архитектурных формах мировоззрения народа. Говоря о традициях русской деревянной архитектуры на территории Удмуртии, Т.О.Санникова констатирует, что в настоящее время чувство традиции хотя и сохраняется, но, по объективным причинам, ареал ее бытования крайне невелик. Новые времена воплощаются в новых архитектурных проектах поясняет М.В.Курочкин, на примере застройки ижевского микрорайона «Соцгород», которая отразила идеологические, проектные, коммунальные идеи нового советского города, но, правда, не решила главной поставленной задачи – обеспечение жильем всех города Ижевска.

Следующий раздел сборника - «Художественные традиции народов Евразии», открывается статьей Е.И.Ковычевой «Семантика и художественное своеобразие женских керамических фигурок Евразии». Объектом интереса автора стала маленькая куколка из села Мазунино Сарапульского района Удмуртии, позволившая выстроить ретроспективу женского образа, показать его огромное значение в культуре, а также увидеть для студентов перспективу изучения сохранившихся гончарных изделий, очень важную для воссоздания истории местных центров народного ремесла.

Создание традиционных кукол Е.В.Егорова рассматривает как некий акт творения мира, возникновения и преобразования пространства. Автор отслеживает метаморфозы лоскутка ткани, его превращения в куклу, которая в игре/обряде становится носителем слова, идеи, духа, и происходит это через

цепочку циклов-превращений, последовательно раскрывающих тайну мироздания, синкретизм мира природы и мира человеческой культуры.

Таким же древним, как и женский образ, является образ медведя. На примере косторезного искусства древних жителей Прикамья, Л.И.Липина исследует внутренний смысл данного образа. Во всех лесных культурах Северного полушария, медведь был приравнен к божеству или считался предком, его постоянно изображали, но новизна данной работы в том, что автор обращается к изображению, несоответствующему общепринятым трактовкам медвежьего образа - зверь изображён «взнузданным».

Обращение к прошлому, к традиции, в контексте современности дает прекрасный результат, и это убедительно доказывают этно-ювелирные украшения мастерской «Ибыр-весь». Опираясь на древние финно-угорские мотивы, мастерская выработала свой собственный узнаваемый почерк. Автор, рассказывающий об этом направлении декоративно-прикладного искусства – В.П.Степанов работает в Удмуртском университете и, благодаря его энтузиазму, древние ремесла не просто изучаются студентами, но и развиваются в современных условиях. С 2000 г. В.П.Степанов и его ученики стремятся освоить разные техники эмалирования и образцами для их работ часто служат археологические артефакты, найденные на территории нашей республики, и эту роль эмальерного искусства в образовательном процессе прослеживает в своей статье Н.А.Емшанова. Своеобразным итогом можно назвать исследование М.Ю.Спириной, где она рассматривает традиционное прикладное искусство народов Евразии, как единое целое, связанное теснейшими узами: временными и пространственными.

В русле традиционных воззрений предстает модный костюм у Л.А.Молчановой, которая приходит к выводу, что хотя и эстетическая функция костюма усилилась, а магическая исчезла, но, как и традиционная одежда, он делит людей на «своих» и «чужих», осуществляя коммуникативную (социально- и этнодифференцирующую) функцию, являясь, прежде всего, «меткой» индивидуума в общественной иерархии. Продолжая тему, С.Ф.Мулламухаметова полагает, что одним из основных факторов успешного развития общества является внедрение в образовательный процесс средств и методов, помогающих студентам «открывать» себя, раскрывать свою личность,

и костюм - наиболее яркий «определитель» национальной принадлежности, воплощение понятия об идеальном образе представителя своей нации.

В работе И.А.Косаревой традиционный удмуртский костюм предстает весьма необычно - инструментом атрибуции. Рассматривая полотно В.В.Верещагина «Мордовки», автор с удивлением обнаружила, что изображенные на полотне женщины одеты в южноудмуртский традиционный костюм и, следовательно, правильнее было бы назвать картину «Удмуртки». Ее поддерживает Е.О.Плеханова считая, что поскольку структура костюма и его цветовой строй являются способом установления коммуникации с помощью системы кодов, характеризующей его содержание, то, несомненно, он может служить опознавательным знаком для этноса. Так, например, синий цвет на территории Удмуртии считался русским, что отмечено в исследовании С.Ф.Туровой, в котором набивные ткани Вятско-Камского региона предстают как огромный пласт народного искусства, и его, безусловно, можно рассматривать в контексте мировых традиций синих тканей

И, как заключение - размышления В.Б.Кошаева о метаморфеме, что определяет типологию произведений конфессионального искусства, представленного в России четырьмя конфессиями - иудаизмом, христианством, магометанством и буддизмом. Толерантное сосуществование конфессий и народов их исповедующих, отражение в символическом, сюжетно-историческом и метафорическом строе искусства нового понимания культурного диалога, это - «нить Ариадны», позволяющая народам, единой в прошлом страны, прийти к гармоничному будущему, что можно назвать главной целью современного евразийства.

Е.О.Плеханова

Т.И.Останина (Ижевск)

ИСКУССТВОВЕД К.М. КЛИМОВ: ОСНОВНЫЕ ЭТАПЫ ЖИЗНИ И ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Климов Константин Михайлович (1946–2008), доктор искусствоведения (искусствовед), профессор, заслуженный деятель науки Удмуртской АССР (1994), Почетный работник высшего профессионального образования РФ (2001).

Родился 28 октября 1946 г. в с.Старые Кутуши Черемшанского района Татарской АССР в семье сельских учителей Михаила Сергеевича и Екатерины

Кирилловны Климовых. В 1961–1965 гг. он учился в Лениногорском Музыкально-художественном педагогическом училище. В 1972 г. окончил художественно-графический факультет Удмуртского государственного университета. В 1973 г. К.М. Климов поступает в заочную аспирантуру Московского НИИ художественной промышленности. В начале своей трудовой деятельности он работает преподавателем Ижевской художественной школы. В 1977 – 1984 гг. занимает должность старшего научного сотрудника сектора искусствоведения Удмуртского НИИ при СМ УАССР. В 1983 г. защитил кандидатскую диссертацию в НИИ истории и теории изобразительных искусств Академии художеств СССР по теме «Искусство узорного ткачества удмуртов XIX – XX вв.» (науч. рук. канд. искусствоведения Е.Г. Яковлева).

В начале 1984 г. был избран по конкурсу на должность старшего преподавателя кафедры изобразительного искусства Удмуртского госуниверситета, с 1985 г. К.М. Климов становится заведующим данной кафедры (с 1992г. – кафедра истории искусств). В 1988 г. он получает звание доцента по кафедре изобразительного искусства. К.М. Климов читает курсы лекций по истории советского искусства и искусству стран Востока. Им был разработан спецкурс «Декоративно-прикладное искусство финно-угорских народов Урала и Поволжья», читаемый в университете впервые. Он руководит дипломными работами студентов, является научным руководителем аспирантов и соискателей. Из общественных нагрузок можно отметить его членство в Ученом совете по защите докторских диссертаций при Удмуртском госуниверситете, а также Ученом совете Удмуртского республиканского музея изобразительных искусств.

В 1989 г. за книгу-альбом «Удмуртское народное искусство» К.М.Климов становится лауреатом Государственной премии Удмуртской АССР и дипломантом Академии Художеств СССР. В 1993 г. прошёл стажировку в Венгерской Академии художеств (Будапешт), где прочитал курс лекций «Искусство народов Восточной Европы» для студентов факультетов театральной декорации, консервации и реставрации. В 1994 г. К.М.Климову было присвоено звание «Заслуженный деятель науки Удмуртской АССР». Докторскую диссертацию «Ансамбль как образная система в удмуртском народном искусстве XIX – XX вв.» ученый защитил 20 апреля 1998 г. в Российской Академии художеств (Москва). В 2000 г. Константин Михайлович стал профессором по кафедре истории искусств.

Будучи прекрасным организатором, он руководит научными проектами разных фондов на базе Удмуртского университета. В 1996 г. он руководитель проекта Фонда национально-культурного возрождения народов России, в 2000 – 2002 гг. – проекта «Славянский, финно-угорский и тюркский мир:

взаимодействие культур в полиэтническом регионе Урало-Поволжья» в программе «ИОО Фонд Сороса» Мегапроект «Развитие образования в России». В рамках этого проекта он дважды ездил на семинар «Религия и культура» в государство Израиль (2000, 2001), организованный Московским государственным университетом культуры и искусства для повышения квалификации преподавателей вузов России. В 2001 г. он поехал уже в качестве руководителя данного семинара.

К.М.Климов был постоянным участником научных конференций, проводимых Удмуртским госуниверситетом, а также Всероссийских разного типа форумов и Международных конгрессов финно-угроведов (с 1985 г. по 2005 г.), где рассматривались вопросы народного искусства.

Свою преподавательскую деятельность К.М.Климов успешно сочетал с научно-исследовательской работой. Он автор книг-альбомов «Удмуртское народное ткачество» (Ижевск, 1979), «Удмуртское народное искусство» (Ижевск, 1988), монографий «Ансамбль как образная система в удмуртском народном искусстве XIX – XX вв.» (Ижевск, 1999), «Наследие древности. Комплексное изучение знаковых средств культуры и искусства» (Ижевск-Москва, 2005) и большого числа методических пособий по декоративно-прикладному искусству народов Удмуртии.

Научные интересы К.М.Климова связаны с проблемами искусствоведения, этнологии, культурологии народов Восточной Европы, Средней и Передней Азии. Начав с изучения удмуртского узорного ткачества, он открыл уникальность, художественное и образное богатство всех областей сельского зодчества и декоративно-прикладного искусства. Изучая частные проблемы изобразительного фольклора, Константин Михайлович пришёл к методу комплексного его постижения. Здесь он впервые затронул проблему органической связи жанров устного народного творчества с декоративным искусством удмуртов. Проводил исследования удмуртского искусства с позиций диалога культур. Работы К.М.Климова всегда отличались глубоким исследовательским анализом, новизной затрагиваемых проблем. В последние годы жизни он стал активно заниматься изучением знаковых средств культуры и искусства на большом историко-искусствоведческом материале он разрабатывал проблему семантики узора в виде восьмиугольной звезды, в результате чего им написана книга «Наследие древности» (2005). В своих последних научных работах ученый проявил себя как теоретик искусства народов мира, России и Удмуртии. Он автор более 70 научных публикаций. Результаты его научной деятельности используются в практике народных художественных промыслов Удмуртии, а также в учебно-преподавательской работе учебных учреждений всех уровней.

СЛОВО ОБ ИССЛЕДОВАТЕЛЕ КОНСТАНТИНЕ МИХАЙЛОВИЧЕ КЛИМОВЕ

В 1976–1983 гг. на протяжении семи лет К.М.Климов работал в должности старшего научного сотрудника сектора искусствоведения в Удмуртском научно-исследовательском институте при Совете Министров УАССР (ныне Удмуртский институт истории, языка и литературы Уральского отделения РАН). Темой его исследования являлось декоративно-прикладное искусство удмуртов. Институт стал для Константина Михайловича своеобразной «колыбелью», в которой происходило становление его как ученого. Здесь он занимался сбором материала в экспедициях и музеях, здесь были написаны первые научные статьи и кандидатская диссертация по теме «Искусство узорного ткачества и безворсового ковроделия удмуртов XIX–XX вв.», блестяще защищенная в 1983 г. в НИИ истории и теории изобразительных искусств Академии художеств СССР (г. Москва). Через 15 лет в 1998 г. он успешно защитил диссертацию на соискание ученой степени доктора искусствоведения по теме «Ансамбль как образная система в удмуртском народном искусстве XIX–XX вв.» в Российской Академии художеств (г. Москва).

Большинство работ К.М.Климова, опубликованные в 1970-х гг., посвящены исследованию узорного ткачества и интерьера удмуртского жилища. Предметом его искусствоведческого анализа становится крестьянский дом – его традиционное убранство, пространственно-предметная организация интерьера. Ученый отметил особое положение дома как хранилища национальных традиций, выявил системность, продуманность, простоту, рациональность и строгую конструктивность в оформлении убранства удмуртского жилища [1, 3, 6, 8]. Большое внимание им уделялось характеристике творчества современных мастериц ковроделия [4] и продукции Ижевской фабрики художественных товаров [5]. Подготовленный им альбом «Удмуртское народное ткачество» посвящен изучению самобытных и высокохудожественных узоров тканей и ковров северных и южных удмуртов, бесермян [7]. Исследуя удмуртское народное ткачество, его формы, цветовое решение, мотивы, ритмику, автор впервые акцентирует внимание на органической связи декоративного искусства и устного народного творчества удмуртов [2].

Важной вехой в научной деятельности К.М.Климова стало издание альбома «Удмуртское народное искусство» на трех языках – русском, венгерском и английском. Здесь рассмотрены три основные темы: декоративное искусство удмуртов и бесермян в организации интерьера народного жилища; декоративное искусство удмуртов и бесермян в традиционном комплексе народной одежды; современное бытование народного искусства и его мастера. В этом научном труде ярко воплотились его любовь к исследуемой теме, организаторские способности и безупречный вкус. До настоящего времени никто не выпустил лучшего по глубине содержания и красочности оформления альбома по искусству удмуртов и бесермян. Это настоящий гимн богатству удмуртского и бесермянского культурного наследия [11].

В полной мере лучшие исследовательские качества ученого развернулись в авторской монографии «Ансамбль как образная система в удмуртском народном искусстве XIX–XX вв.». Научной находкой и главным стержнем этой работы является идея ансамблевости удмуртского искусства, ее проявление в народном зодчестве, интерьере, одежде. Специальная глава посвящена выявлению истоков, эволюции и параллелям бесермянского декоративно-прикладного искусства. Народное искусство рассмотрено им с большой любовью, с привлечением разнородных источников (археологические данные, фольклор, этнографические сведения, архивные и музейные коллекции), во взаимосвязях с окружающей природной и социокультурной средой и в процессе эволюции [15]. Великолепное знание культуры и искусства народов Среднего Поволжья, Кавказа, Передней и Центральной Азии, Средиземноморья позволило Константину Михайловичу рассмотреть удмуртское и бесермянское искусство на широком историко-культурном фоне и заявить о его достижениях на мировом научном уровне [9, 10, 12, 13, 14].

Ряд его новых научных идей нашли отражение в его последних трудах – книге «Наследие древности. Комплексное изучение знаковых средств культуры и искусства» [16] и в статьях, опубликованных в сборниках «Искусство Евразии» [17]. В этих работах исследователь, отталкиваясь от глубокого знания особенностей удмуртского искусства, поднимается на уровень высоких обобщений по истории и семантике отдельно взятых орнаментальных мотивов в культурной традиции разных народов Евразии. К.М. Климову не было

свойственно успокаиваться на достигнутых успехах и почивать на лаврах своих предыдущих достижений. Он всегда был в научном поиске, в новых идеях и замыслах. Очевидно, что многие свои идеи он не успел воплотить в жизнь.

Им опубликовано более 100 научных трудов, среди них наиболее значимые:

1. Альбом «Удмуртское народное ткачество». Ижевск, 1979.
2. Альбом «Удмуртское народное искусство». Ижевск, 1988.
3. Монография «Ансамбль как образная система в удмуртском народном искусстве XIX–XX вв.» Ижевск, 1999.
4. Книга «Наследие древности. Комплексное изучение знаковых средств культуры и искусства». Москва – Ижевск: НИЦ «Регулярная и хаотическая динамика» 2005.

Не будет преувеличением сказать, что Константин Михайлович был нашим сильнейшим и талантливейшим ученым-искусствоведом. Как исследователя его характеризует глубина и системность мышления, широта охвата материала, энциклопедичность знаний, комплексность исследования, новаторство, способность генерировать научные идеи.

Как творческий и эмоциональный человек К.М.Климов имел сложный, переменчивый и противоречивый характер. Мог быть милым, артистичным, веселым и остроумным или жестким, прямолинейным и даже грубым. Общение с ним было подобно балансированию на грани между восхищением от его искрометности, меткого словца и острой шутки и готовностью и умением моментально отреагировать на его колкие выпады или неприличные выражения. Мы не могли быть с ним большими друзьями и близкими единомышленниками, ведь в его глазах я была еще маленькой. Тем не менее, он чувствовал потребность обмениваться со мной научными идеями, проговаривать, апробировать и советоваться по поводу задуманных новых статей. Он звонил мне домой по телефону и в продолжение часа мог излагать свои научные идеи. Мне было очень интересно и полезно беседовать с ним как со старшим коллегой и большим эрудитом. Он давал мне советы, говорил о необходимости подняться над конкретным материалом по святыням и ритуалам, рассмотреть проблему верований на новом уровне, в широком культурном и историческом контексте. По мере возможности, в своих научных публикациях я старюсь реализовать его пожелания.

В силу ряда объективных и субъективных факторов масштаб личности оценивается по достоинству лишь по прошествии определенного времени. Вот и сейчас в нашей обыденной провинциальной жизни остро чувствуется нехватка высокого интеллектуального общения, увлеченного и доверчивого обмена научной информацией, свободного парения идей и замыслов!

ЛИТЕРАТУРА:

1. Климов К.М. Место современного узорного ткачества в быту удмуртов (на материале Алнашского и Малопургинского районов) // Искусство Удмуртии. Ижевск, 1975. Вып. 1. С. 142–152.
2. Климов К.М. К вопросу о связи фольклора и народного декоративного искусства удмуртов // Внутренние и межнациональные связи удмуртской литературы и фольклора. Ижевск, 1978. С. 68–76.
3. Климов К.М. Узорное ткачество северных удмуртов XIX – начала XX в. // Проблемы развития профессионального и народного искусства Удмуртии. Ижевск, 1979. С. 74–84.
4. Климов К.М. Ковры и ткани В.Я. Тимофеевой // Проблемы развития профессионального и народного искусства Удмуртии. Ижевск, 1979. С. 84–87.
5. Климов К.М. Некоторые вопросы развития удмуртского ткачества (по материалам Ижевской фабрики художественных товаров) // Проблемы развития профессионального и народного искусства Удмуртии. Ижевск, 1979. С. 87–91.
6. Климов К. Убранство удмуртского дома // Декоративное искусство СССР, 1979. № 12. С. 23–25.
7. Климов К.М. Удмуртское народное ткачество. Ижевск: Удмуртия, 1979. 140 с., ил. 62.
8. Климов К.М. Современное искусство узорного ткачества удмуртов Башкирской АССР // Народное искусство и художественные промыслы Удмуртии. Ижевск, 1980. С. 11–22.
9. Климов К.М. Женская одежда удмуртов Кировской области конца XIX – начала XX века // Народное искусство и художественные промыслы Удмуртии. Ижевск, 1980. С. 23–34.
10. Климов К.М. О национальной специфике декоративно-прикладного искусства бесермян // Вопросы истории и культуры Удмуртии. Устинов, 1986. С. 38–47.
11. Климов К.М. Удмуртское народное искусство. Ижевск: Удмуртия, 1988. 199 с.
12. Климов К.М. К вопросу об ирано-тюркском элементе в изобразительном фольклоре бесермян // Вестник Удм. ун-та. Ижевск, 1995. № 5. С. 118–123.
13. Климов К.М. Об истоках художественной традиции в удмуртском народном декоративно-прикладном искусстве // Традиционная материальная культура и искусство народов Урала и Поволжья. Ижевск, 1995. С. 91–102.
14. Климов К.М. Народное декоративное искусство бесермян как историко-этнографический источник // Congressus Octavus Internationalis Fenno-Ugristarum 10 – 15.8.1995. Jyväskylä, 1996. Pars VI. S. 143–147.
15. Климов К.М. Ансамбль как образная система в удмуртском народном искусстве XIX–XX вв. Ижевск: Изд. дом «Удмуртский ун-т», 1999. 320 с.
16. Климов К.М. Наследие древности. Комплексное изучение знаковых средств культуры и искусства». Москва – Ижевск: НИЦ «Регулярная и хаотическая динамика», 2005. 48 с.
17. Климов К. Менора как образ древа жизни в культурной традиции восточных финно-угров // Искусство Евразии вчера, сегодня. Ижевск: Изд-во «Удмуртский ун-т», 2011. С. 7–12.

КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКОЕ ЕДИНСТВО ЕВРАЗИИ, МЕЖКУЛЬТУРНЫЕ КОММУНИКАЦИИ И ИХ ОТРАЖЕНИЕ В ИСКУССТВЕ

*Е.К. Братчикова (Санкт-Петербург),
И.К. Хоубен (Вупперталь)*

КАК ВЕЙМАРЕЦ ГЕТЕ ОТКРЫЛ СОВРЕМЕННУЮ ИКОНОПИСЬ

Современная икона. Какая она, где ее пишут, и кто этим занимается. Почему современная? Потому что ее создают наши современники? Но у предыдущих поколений были свои современники, и они писали иконы. Когда появилось понятие «современная икона», и есть ли в России такие пределы, для которых икона оставалась современной на протяжении веков?

Почти 1000 лет писанием икон занимаются в землях, на которых истари строились сначала: Ростово-Суздальское, Владимиро-Суздальское, Юрьевское, Муромское, Суздальско-Нижегородское княжества, потом Владимирский, Переславский и Александровский, Суздальский и Юрьевецкий, Шуйский и Ковровский, Вязниковский и Гороховецкий уезды, а сегодня – Владимирская, Костромская, Ярославская, Ивановская и Нижегородская области. Начиналось же это культурное пространство с земель, известных в отечественной истории как Владимиро-Суздальские.

Во все времена здесь развивалось иконное дело, появлялись новые центры, рождались новые мастера. Никогда не угасал интерес к средневековой ветви российского искусства, более того, в каждую из эпох он поддерживался знаковыми для своего времени именами. Фигурой, заставившей в начале XIX в. пересмотреть отношение к исыякшему, как утверждали, иконописному промыслу, стал «великий веймарец» Гете. Его история, всколыхнувшая тогда и российскую общественность, и науку, стала тем мостиком, который соединил прошлое и настоящее в иконописном наследии края.

В 1896 г. в первом томе Известий отделения русского языка и словесности (ОРЯС) появилась небольшая заметка под названием «О Суздальском иконописании» [3, с. 587-592]. Ее автор – Д.Ф.Кобеко, занимавший в ту пору пост директора Императорской Публичной Библиотеки (ныне РНБ), опубликовал письма из собрания петербургского коллекционера Е.Н.Тевяшова. Публикация не получила тогда большой огласки и долгое время

оставалась незамеченной, уж слишком специфическим было издание, в котором она появилась. Вспомнили о ней много позже, уже тогда, когда в иконописных центрах суздальских земель создавались не иконы, а лаковая миниатюра.

Что же побудило специалистов лаковой миниатюры Палеха, Холуя и Мстеры с завидной настойчивостью сослаться на эту статью Д.Ф.Кобеко? Ответ прост. В ней упоминалось имя Гете. Немецкий поэт, любознательность которого была безгранична, пожелал вдруг получить сведения о современном ему состоянии искусства суздальских иконописцев. Его запрос в Петербург и ответные письма из Москвы и Владимира составили увлекательнейшую историю международного характера с участием лиц императорского дома, чиновников высоких правительственных инстанций, писателей, историков, иконописцев.

Кроме Гете, в истории участвовала вдова императора Павла I – императрица Мария Федоровна и ее дочь – Мария Павловна. 23 июля 1804 года великая княжна сочеталась браком с наследным принцем Саксен-Веймарским Карлом Фридрихом и получила титул герцогини. Ее супруг, будучи сыном великого герцога Карла Августа и принцессы Луизы-Августы Гессен-Дармштадской, имел отличный послужной список и вошел в историю не только как политический деятель, но и как российский командир эпохи наполеоновских войн. В 1767 г. он поступил на прусскую военную службу. В 1803 г., зарекомендовав себя в походах против Франции, был принят на русскую. В России получил звание генерал-лейтенанта, был назначен шефом Киевского гренадерского полка и зачислен в свиту императора Александра I.

Герцог и герцогиня Саксен-Веймарские дружили с Гете и были пылкими почитателями его таланта. Карл Фридрих познакомился с Гете задолго до того, как стал супругом великой княжны. Ему было 17 лет, когда, совершая путешествие в Париж, он впервые встретился с писателем. Между ними завязались приятельские отношения. Немецкий принц и русская принцесса еще проводили медовый месяц в Павловске близ Петербурга, а из Веймара уже шли письма с просьбой ускорить приезд. В Европе с нетерпением ждали появления «новой звезды с Востока» и готовили ей праздничную встречу, которой взялся руководить Гете.

Знакомство Марии Павловны с Гете состоялось в ноябре 1804 г., с тех пор их общение не прерывалось до самой смерти поэта. Когда муж Марии

Павловны стал великим герцогом (1809), она приняла на себя покровительство наукам и искусствам. Стала устраивать музыкальные фестивали, литературные вечера, проводила празднества и карнавалы. По ее инициативе состоялось знаменитое «шествие масок русских народностей», в организации которого, конечно же, участвовал и Гете. Своих гостей герцогиня принимала в загородной резиденции Бельведер, где, по ее желанию, был разбит парк, в точности соответствовавший парку ее родного Павловска. На одном из приемов в Бельведере и произошло событие, обошедшее впоследствии страницы многих российских изданий.

В ходе одной из бесед с Марией Павловной, Гете пожелал получить сведения о «суздальском иконописном искусстве». Чем был вызван интерес писателя к русской старине доподлинно неизвестно. Возможно, этому способствовала общая атмосфера первых десятилетий XIX в., насыщенная вниманием к России в связи с победным завершением военной кампании Александра I. Возможно, что были и другие предпосылки. Так или иначе, но великая герцогиня сообщила о желании Гете в Петербург своей матери Марии Федоровне, а та обратилась к российскому министру внутренних дел О.П.Козодавлеву.

О.П.Козодавлев, для выяснения вопроса, разослал весной 1814 г. несколько писем. В одном из них, адресованных историку Н.М.Карамзину, министр писал: «Славному и, без сомнения, Вами любимому Гете, захотелось иметь исторические сведения о суздальском иконописном искусстве. Независимо от тех сведений, которые в самой Владимирской губернии будут собраны, я надеюсь, что и Вы не откажитесь одолжить такого человека, который, вероятно, не без цели, любопытен, и который теперь, после Гердеров, Виландов, Шиллеров, остался в Германии как головня после пожара, которая, однако же, не совсем погасла и бросает искры прежнего огня...» [1].

Н.М.Карамзин, которого в художественных кругах Петербурга почитали как создателя «Записок русского путешественника», ставших для многих наших соотечественников настоящим «окном в Европу», отправил министру учтивый, но краткий ответ. Он написал, что суздальская иконопись, которой в этих землях начали заниматься со времен Андрея Боголюбского, была подражанием византийской и не изменялась в течение веков. Что греческие иконописцы были учителями русских, из которых известен св. Алимпий

Печерский. Что последним событием в истории отечественной иконописи следует признать Стоглавый собор, на котором постановили писать иконы по образцам Андрея Рублева. И что подтверждений дальнейшего развития иконописи в суздальских землях не отмечено [3, с. 587].

Примечательно, что О.П.Козодавлев обратился к Н.М.Карамзину не только как к знатоку русской старины. Известно, что министр и историк писали друг другу раньше и, судя по задушевному тону писем, Н.М. Карамзин был хорошо знаком с семьей О.П. Козодавлева. Но в это же самое время историограф переписывался и с вдовствующей императрицей. Остается только догадываться, почему Мария Федоровна напрямую не обратилась к Н.М.Карамзину, а направила свою просьбу О.П.Козодавлеву.

В Рукописном отделе Российской Национальной Библиотеки сохранились документы, свидетельствующие о том, что Мария Федоровна, не будучи лично знакома с Н.М.Карамзиным, состояла с ним в переписке с 15 апреля 1813 г. Этой датой помечено письмо, в котором императрица с благодарностью называет И.И.Дмитриева, представившего ей случай «вступить в отношение» с давно известным писателем [5]. Судя по документам 1814-1815 гг., Н.М.Карамзин уже в это время работал над Историей государства Российского, и Мария Федоровна систематически получала из Москвы новые главы его сочинения.

В одном из ее писем, датированном 27 августа 1814 г., сталкиваемся с фактом, уже известным нам по переписке Н.М.Карамзина с О.П.Козодавлевым. Мария Федоровна писала тогда Н.М.Карамзину: «Я всегда любопытствую слышать нашу отечественную историю из уст самого Сочинителя, но не одобряю намерений ваших заключить ваш труд историей Иоанна Грозного, после которого остается существенно предметов, достойных вашего пера» [6].

Таким образом, и содержание этого письма, и ответ историка на запрос Гете, могут свидетельствовать об одном: о том, что древнерусский был для Н.М.Карамзина наиболее интересным периодом отечественной истории. Ни XVII в., ни последующие эпохи, не занимали его в тот момент настолько, чтобы он взялся их анализировать. Этим, возможно, и объясняется нежелание Н.М.Карамзина описывать современное ему состояние иконописного промысла Суздаля.

Н.М. Карамзин понимал, что его ответ вряд ли удовлетворит министра, поэтому посоветовал обратиться за разъяснениями в Академию Художеств. Но О.П.Козодавлев решил иначе. Он направил запрос прямо по месту назначения – губернатору города Владимира. А.Н.Супонев собрал материал о современном состоянии иконописного промысла во вверенных ему землях и поручил лучшим мастерам выполнить несколько образцов, подтвердив тем самым факт существования и непрерывного развития местной иконописной традиции.

Что же ответил А.Н.Супонев министру? В первом письме, датированном 17 мая 1814 г., губернатор сообщал, что иконописное художество суздальцев (о них, как мы помним, и спрашивал Гете), было развито в этих землях в те времена, когда города Владимир и Суздаль находились в одном административном образовании, и «когда тамошний уезд распространен был более, нежели ныне...». После генерального размежевания губернии, и в самом Суздале, и в его уезде иконописный промысел практически сошел на «нет». Напротив, в Вязниковском уезде Владимирской губернии в этом деле преуспели три селения – Холуй, Палех и Мстера. Только эти центры, по свидетельству губернатора, и могут характеризовать иконописное искусство «прежних суздальцев» [3, с. 588-590].

Первым из трех центров к иконописному искусству приобщился Холуй, стиль которого, как сообщал губернатор, сформировался на художественной продукции древнего Суздаля, Владимира, Москвы и даже самой Греции. Переходившее из рода в род иконописное ремесло считалось здесь крестьянским занятием. К началу XIX в. в холуйской слободе числилось уже до 700 помещичьих и казенных крестьян, и все без исключения пробовали себя в иконописи.

В помещичьем селе Палех начали заниматься иконописью на 100 лет позднее, но скоро палешане превзошли в своем мастерстве холуян. К моменту составления губернатором писем, в Палехе занималось иконописью около 600 человек. Особенно преуспели в этом деле «Андрей и Иван Александровы Коурцевы», содержавшие у себя немало работников.

Во Мстере писание икон считалось делом избранных, и занималась им лишь небольшая часть слободчан. Зато и иконы здесь писались, как прежде, по древним образцам, которые, хоть и были ветхи, но сохранялись еще в церквях и даже в частных домах. Готовых произведений, наглядно подтверждающих

сведения о сельских иконописцах, под руками не оказалось, поэтому губернатор пообещал выслать их сразу, как они будут выполнены.

Уже через месяц, 15 июня 1814 г., было составлено второе письмо, в котором А.Н.Супонев уведомлял О.П.Козодавлева о том, что получил из села Палех и слободы Холуй четыре иконы, предназначенные для отправки в Петербург. Две из них, небольшие, с изображением Богоматери и двенадцатых праздников – произведения славных палешан Каурцевых. Два образа, на одном из которых Спаситель, а на другом Богородица, – размером больше и написаны в селе Холуй также лучшими в своем роде мастерами [3, с. 591].

Весь полученный А.Н. Супоневым материал – письма и иконы – был отправлен О.П. Козодавлеву в Петербург. Письма, как нам известно, дошли до министра, но иконы, что стало с ними? Попали ли они в столицу, были ли отосланы Гете в Веймар? И вообще, имела ли эта история свое зарубежное продолжение, и знают ли о ней на родине писателя?

С этим вопросом мы обратились к директору музея Иоганна Вольфганга фон Гете в Дюссельдорфе (Германия). Доктор Фолькмар Ханзен, выразив удовлетворение тем, что личность Гете до сих пор вызывает интерес в России, сообщил, что ему об этой истории ничего не известно.

Нет ответа на этот вопрос и в таком издании, как «Разговоры с Гете», составленном Вольдемаром фон Бидермайером в период с 1889 по 1896 гг. Этот 10-томный труд включает в себя 7000 устных высказываний самого Гете, а также свидетельства и воспоминания его современников. Флодоар Бидермайер перенял работу своего отца и в 1911 г. подготовил новое издание. На этом материале Вольфганг Хервиг в 1965 г. выпустил третье дополненное издание, а в 1998 г. – последнее с комментариями. Упоминаний о нашей истории не содержится ни в одном из них.

Неизвестно также что стало с написанными для Гете иконами. Были ли они доставлены в Петербург, а если и были, то по истечении времени, скорее всего, осели в какой-либо музейной или частной коллекции тогдашней столицы, где, возможно, остаются поныне.

На этом, казалось, можно было бы и закончить поиски западных следов гетевской истории, если бы не книги Евы Хауштан-Барч и Ивана Бенчева. В изданных ими альбомах представлены экспонаты Музея икон Реглингхаузена [2]. В этом, самом большом в Германии, иконописном собрании немало

произведений старых мастеров из Палеха и Холуя. Однако, иконы, сделанные для отправки Гете, в них не значатся. Тем не менее, сама история о суздальском иконописании упоминается. Об этой истории сообщает Иван Бенчев, в изложении которого она представлена следующим образом [2, с. 18-19].

Иван Бенчев уверен, что желание познакомиться с русской иконописью возникло у Гете благодаря общению с Марией Павловной, а привезенные из России иконы, писатель мог видеть как в ее доме, так и в русском храме, возведенном в Веймаре в 1804 г. От Ивана Бенчева узнаем, что иконопись заинтересовала Гете настолько, что он лично в 1814 г. направил царскому правительству запрос о предоставлении сведений о суздальских иконах и о присылке в его адрес нескольких образцов. Эти сведения, по сообщению Ивана Бенчева, были опубликованы в 1910 г., а подтверждающие их документы хранятся в архиве писателей Гете и Шиллера в Веймаре. И только после того, как ответа из России не последовало, – пишет Иван Бенчев, – Гете обратился к Марии Павловне, чтобы та посодействовала ему в осуществлении желания.

Вполне очевидно, что Ивану Бенчеву эта история известна в ее российском варианте. В своем очерке он приводит имена министра О.П.Козодавлева, историка Н.М.Карамзина и губернатора А.Н.Супонева, но не делает ссылки на Д.Ф.Кобеко, опубликовавшего еще в конце XIX в. письма, в которых они названы. Не публикует Иван Бенчев и материалы Веймарского архива, в котором, по его сообщению, хранятся документы, проливающие свет на эту историю.

Оба запроса Гете в Россию приходятся на 1814 г.: и первый – личный, о котором пишет Иван Бенчев, и второй, осуществленный через Марию Павловну. Оба запроса укладываются в очень небольшой промежуток времени. Если предположить, что личный запрос Гете был сделан в самом начале года, то уже к середине июня дела по обоим запросам были завершены. Благодаря династическим связям, семейным узам, личным контактам представителей российской элиты, а также расторопности исполнителей на местах, переписка в России и изготовление икон были закончены в течение двух с половиной месяцев.

Поскольку после 1896 г. эта история не обрела новых, документально подтвержденных фактов, можно предположить, что речь в ней идет об одних и тех же письмах. А тот факт, что опубликованные Д.Ф. Кобеко письма

коллекционера Е.Н.Тевяшова ни в одном из российских архивов не значатся, то может быть и второе предположение: либо эти письма по-прежнему остаются в частном хранении, либо – это те самые документы, которые находятся в архиве в Веймаре.

И все же, затеянная по инициативе Гете переписка сделала свое дело. История с Гете еще раз показала, что Россия является частью европейского пространства, россияне – частью европейского общества, а российская культура, в какой бы глубинке она не произрастала, частью европейской цивилизации. Благодаря истории с Гете, активизировалась деятельность российской научной мысли. По поводу современной писателю владимиро-суздальской иконописи были сформулированы тогда два противоположных мнения, отразившие, по сути дела, два пути в изучении проблемы.

Точка зрения академической науки, представленная Н.М.Карамзиным, впоследствии была поддержана академиком Н.П.Кондаковым. Прославленный русский археограф считал, что стилистические признаки, по которым можно было бы различать народную иконопись, настолько незначительные, что вряд ли стоит посвящать их изучению хоть сколько-нибудь времени [4, с. 12]. Он не употребляет понятия «современная иконопись» и термина «современная икона», но исследование, в котором высказывается подобное суждение, создано в начале XX столетия, и называется уже по-новому – «Современное положение русской народной иконописи».

Второе направление – метод историко-статистического описания, к которому прибегнул губернатор А.Н.Супонев, в дальнейшем приобрел большое распространение и был развит такими специалистами, как П.В.Безобразов, Г.Д.Филимонов, Н.Н.Ушаков, В.Т.Георгиевский (он же Илларионов). Опубликованные ими материалы, в большинстве случаев, носили характер путевых заметок и были основаны на личных впечатлениях по поводу вновь открытых русских земель, которые для многих еще оставались «terra incognita». Не претендуя на глубокие научные обобщения, эти труды и сегодня являются ярким документом своего времени.

Для самого Гете обращение к «суздальскому иконописному художеству» оказалось случайным и дальнейшего развития не получило. Но именно Гете пробудил интерес россиян к иконе Нового времени, причем, случилось это на полвека раньше, чем началось научное исследование иконописи

древнерусского периода. Благодаря Гете, стали известны мастера русских сел, для которых иконопись была единственным профессиональным занятием.

Палех, Холуй и Мстера выдержали все испытания, выстояв даже в те времена, когда икона была под запретом. Тогда сельскими художниками из российской глубинки был создан новый вид творчества – искусство лаковой миниатюры, которое позволило не только сохранить традиции древнего мастерства, но и первыми приступить к возрождению русской иконописи, начавшемуся в 90-е годы прошлого столетия. XXI в. стал для трех этих центров веком расцвета современной иконописи (Ил. 1, 2, 3).

ЛИТЕРАТУРА:

1. Ева Хауштан-Барч и Иван Бенчев. Музей икон в Реглингхаузене. Германия. М., 2008. С. 18-19; Ева Хауштан-Барч. Иконы. Tachen /Art-Родние. 2009.
2. Кобеко Д.Ф. О Суздальском иконописании // Известия отделения русского языка и словесности Императорской Академии Наук (ОРЯС). СПб., 1896. Т. I. С. 587-592.
3. Кондаков Н.П. Современное положение русской народной иконописи // ПДП. С. XXXIX. [СПб.], 1901. С. 12.
4. РНБ. Ф. № 124, Оп. 2, ед. хр. № 293. Собр. П.Л. Вакселя.
5. РНБ. Ф. № 143 Вилламов Г.И., ед. хр. № 165 (2446).

И.П. Брекоткина (Ижевск)

АНГЛО-ВЕНЕЦИАНСКИЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ СВЯЗИ В КОНЦЕ XVI – ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ XVII ВЕКА

Непревзойденным эстетическим идеалом для английских аристократов XVII в. являлось венецианское искусство. Они не жалели денег на приобретение для своих коллекций произведений Тициана, Тинторетто, Веронезе и строительство своих домов в палладианском стиле.

Дружеские отношения, сложившиеся между Англией и Венецией в XVI – первой половине XVII вв., способствовали развитию англо-венецианских художественных связей. В конце XVI – первой половине XVII столетия Англия не раз изменяла свой внешнеполитический курс, выступая то, как главный противник испанских Габсбургов, то начиная вести происпанскую политику. Венеция же была одним из немногих государств, с которым Лондон поддерживал постоянные дипломатические отношения, сохранявшиеся и при Елизавете, и при Якове I, и при Карле I. Венецианская республика оставалась политическим союзником протестантской Англии, несмотря на то, что ее

граждане были католиками и формально подчинялись духовной власти Рима. Но венецианцы никогда не проявляли фанатичной преданности по отношению к католической церкви, напротив, они открыто критиковали ее и довольно лояльно относились к протестантам. Венеция в конце XVI – первой половине XVII столетия строила свою внешнюю и внутреннюю политику, прежде всего, ориентируясь на экономические интересы республики. Поэтому религиозный фанатизм претил венецианским банкирам и купцам.

Венеция в эту эпоху стала центром притяжения для знатных путешественников из Англии, которые воспринимали ее как лечебный курорт. Теплый морской климат побережья Адриатики создавал благоприятные условия для лечения многих болезней. Венецианская республика была, по сути, единственным итальянским государством, куда англичане могли приехать, не опасаясь навлечь на себя подозрения в религиозной неблагонадежности. Поездки британских аристократов в другие области Италии, особенно в Рим, совершались под пристальным надзором английского посла в Венеции, который отправлял в Лондон отчеты о поведении английских путешественников в Италии [11, с. 112].

П.Ховард в своей книге об английских путешественниках в эпоху Ренессанса пишет: «Особенно англичанина очаровывала Венеция. Солнце, море, приветливые улицы, «такие чистые, что ты можешь гулять в шелковых чулках и сатиновых туфлях», высокие дворцы с мраморными балконами, златовласые женщины,... богато декорированные набережные, турки, джентльмены, одетые в черные мантии, все было новым и странным, и удовлетворяло его чувство романтики» [9, с. 52]. В XVII в. Венеция была городом-космополитом, где мирно уживались представители самых разных национальностей и вероисповеданий. Космополитизм Венецианской республики, безусловно, привносил экзотику и дух свободы в образ Венеции, сформировавшийся в это время в Англии. С одной стороны, столица Адриатики представлялась британцам необычным городом-праздником, в котором красочные и яркие зрелища постоянно сменяют друг друга, с другой стороны, своим влажным климатом и частыми туманами, островным положением и соседством с морем Венеция должна была напоминать джентльмену родную Англию.

Англичане были довольно хорошо информированы о жизни города на Адриатике, косвенным свидетельством чему служат те пьесы Шекспира и Джонсона, где Венеция является главным местом действия. В «Венецианском купце» Шекспира и в «Вольпоне» Джонсона Венеция предстает как богатый торговый город, в котором хорошо развита область права. В обеих пьесах кульминацией действия становится судебное разбирательство, в ходе которого юристы демонстрируют свою сметливость и хитрость. И Шекспир, и Джонсон изображают Венецию как город-карнавал, где переодевания и розыгрыши – обычное дело.

Экзотичная Венеция привлекала не только английских аристократов, но и художников. В 1596 г. британский миниатюрист Исаак Оливер побывал в Венецианской республике [10, с. 211]. После визита в Италию Оливер изменил свою художественную манеру, начав писать миниатюрные портреты, подражая колористической гамме масляной живописи (практически отказавшись от традиционной палитры миниатюрной живописи) [10, с. 211]. Английский мастер привез из Венеции неплохое собрание эстампов, репродуцирующих произведения итальянских художников. Впоследствии Оливер нередко занимался копированием этих гравюр, отдавая предпочтение графическим произведениям Пармиджанино.

Находясь в Венеции, английские аристократы могли увидеть лучшие произведения Тициана, Тинторетто и Веронезе. В понимании британской знати произведения венецианских художников, безусловно, предназначались для того, чтобы любоваться ими на досуге, отдыхая от суеты придворной жизни и государственных дел. Венецианская живопись, в которой выражалось субъективное мировосприятие мастера, обладала способностью пробуждать чувственные переживания зрителя. Произведения Джорджоне, Тициана, Тинторетто и Веронезе, по сути, представляли собой «лирические послания, обращенные не столько к уму, сколько к ощущению и чувству, взывавшие к эмоциональному отклику» [5, с. 253]. Английские аристократы умели ценить эмоциональность в искусстве. Они прекрасно разбирались в поэзии – искусстве, которое погружает читателя в мир самых разнообразных душевных переживаний. Картины же венецианцев были реальным воплощением метафоры Плутарха – «живопись – немая поэзия», возможно, поэтому они так нравились английской знати.

Бэн Джонсон писал в своих «Заметках»: «Живопись бессловесна, по форме картины похожи друг на друга, однако произведения превосходного художника с такой легкостью проникают в самые глубины человеческого чувства, что иногда по силе воздействия они превосходят само красноречие» [2, с. 180]. Подобные рассуждения можно встретить и в «Диалоге о живописи» венецианского теоретика Лодовико Дольче: «Можно сказать, что хотя художник не в силах изображать вещи, доступные осязанию, как, например, холод снега или вкусу, как сладость меда, - тем не менее, он передает мысли и страсти души» [3, с.461]. Сопоставление художественных взглядов Джонсона и Дольче, демонстрирующее близость их эстетических установок, можно продолжить. Венецианец, рассказывая об изображении человеческого лица, пишет, что «глаза – окна души, и в них художник может верно выразить любое чувство: веселье, печаль, гнев, страх, надежду, желание. И все это предназначено взору» [3, с.461]. Джонсон, вторит Дольче, перечисляя душевные состояния, которые может передать живописец, изображая «людей разгневанных, гордых, непостоянных, честолюбивых, смелых, великодушных, справедливых, милосердных, сострадательных, смиренных, угнетенных, низких и т.д.» [2, с. 181]. Оба автора настаивают на чувственном характере живописи, не рассматривая ее как искусство для интеллекта. Существует мнение, что Джонсон был знаком с сочинением Лодовико Дольче [12, с. 155-156]. Главное, что объединяет Дольче и Джонсона - их отношение к живописи как к «немой поэзии», Ломаццо же в своих рассуждениях «об искусстве живописи решил следовать путем науки...» [4, с. 279]. Миланский теоретик искусства подчеркивает, что художнику необходимы обширные знания для достижения высокого уровня мастерства [4, с. 279]. Тогда как, по мнению Джонсона, и для живописца, и для поэта – природный дар «важнее трудолюбия и благоприобретенного навыка» [2, с. 180].

В своем сочинении, посвященном миниатюрной живописи, Хиллиард несколько раз ссылается на трактат миланца Паоло Ломаццо, но при этом общий строй рассуждений английского художника больше напоминает «Диалог о живописи» Дольче, хотя имя венецианского автора и не встречается в его тексте. Одна из основных идей трактата английского мастера – протест против каких бы то ни было правил в области живописи. Хиллиард утверждает, что художнику, в первую очередь, необходима наблюдательность, «ибо наш

глаз знающ и учен без всяких правил, он учится длительным упражнением, подобно маленьким детям, которые научаются говорить на своем языке, не зная правил грамматики» [7]. Дольче также настаивает на первостепенности непосредственных визуальных впечатлений художника. Негативное отношение английского миниатюриста к дюреровской системе пропорционирования, к контрастному противопоставлению света и тени в картине сближает его с Дольче.

«Живопись создана главным образом для того, чтобы радовать глаз...» [3, с.470], - говорит Аретино в «Диалоге о живописи» Дольче. Эта мысль близка и Хиллиарду, который видит главную цель миниатюрной живописи в том, чтобы передать очарование модели и выразить «особую грацию в выражении лица, благодаря которой в нем проявляются любовные переживания...» [7, с. 23].

Огромная популярность портретной миниатюры среди английской знати, безусловно, повлияла на формирование у нее отношения к живописи как к «немой поэзии» и подготовила восхищенный прием в Англии венецианского искусства XVI в. Британских коллекционеров, несомненно, привлекала чувственность венецианских картин, имеющая широкий спектр проявлений – от сложных лирических переживаний героев до откровенной эротики. Другое важное качество произведений Джорджоне, Тициана, Тинторетто и Веронезе – это изумительные свойства самой живописи, доставляющей визуальное наслаждение зрителю. Благодаря богатству живописной поверхности и виртуозности письма картины венецианских художников воспринимались в Англии как предметы роскоши [5, с. 252], являющиеся достойным украшением для любой аристократической резиденции.

Среди венецианских художников несомненным фаворитом английских коллекционеров был Тициан. В этом отношении симптоматична история о том, как граф Арундел предлагал «7000 фунтов стерлингов в деньгах или землей в обмен на знаменитую картину Тициана «Ессе Ното», которой владел Бэкингом и которую агент Бэкингема приобрел в Венеции за 275 фунтов стерлингов» [8, р. 15]. Согласно описи 1655 г., составленной в Амстердаме уже после смерти Томаса Ховарда, в коллекции графа было 36 произведений Тициана, 19– Тинторетто, 17– Веронезе, 16– Джорджоне, 12–Рафаэля, 11– Корреджо, 5– Леонардо и не меньше 43 – Гольбейна [1, с. 52]. Эта опись ясно демонстрирует художественные предпочтения графа Арундела. Два главных его кумира это –

Тициан и Гольбейн. Причем, граф старался приобретать для своего собрания самые лучшие работы Тициана. Одним из тициановских шедевров, принадлежащих Арунделу, было полотно «Наказание Марсия», купленное графиней Арундел в Венеции в 1620 г. [5, с. 592]. Венецианец Франческо Верчеллини, являясь секретарем Томаса Ховарда, всячески способствовал приобретению для его коллекции произведений Тициана. Главным конкурентом Арундела в плане приобретения произведений Тициана был Карл I, в коллекции которого было не менее пятнадцати картин венецианского мастера [5, с. 441].

Томас Ховард сумел хорошо изучить венецианскую живопись во многом благодаря путешествиям по Италии, совершенным им в 1612 и в 1613 – 1614 гг. Свое образовательное путешествие по Италии 1613 – 1614 гг. Томас Ховард начал с посещения Венецианской республики. Графу был оказан торжественный прием правительством Венеции [11, р. 111]. После серии официальных банкетов, устроенных венецианским сенатом в честь Арунделов, графская чета замкнулась в приватной жизни и занялась осмотром знаменитых архитектурных памятников, а также посещением художественных коллекций известных семейств [11, с. 111]. В художественных собраниях знатных венецианцев Арунделы могли видеть лучшие примеры живописной школы Венеции XVI века, представленной произведениями Джорджоне, Тициана, Тинторетто, и Веронезе. На улицах города граф и его спутники знакомились с архитектурой прекрасных зданий Палладио, Сансовино и Скамоцци, воплощавших собой главные достижения итальянского зодчества Позднего Возрождения.

Согласно записям в путевом дневнике английского архитектора Иниго Джонса, компаньона Арундела, 23 сентября 1613 г. Томас Ховард и его свита прибыли в Виченцу, являющуюся «locus classicus палладианства» [11, с. 111]. Здесь они получили возможность познакомиться с лучшими творениями Палладио. Архитектура Палладио произвела огромное впечатление как на графа, так и на Иниго Джонса, свидетельством чему служит коллекция рисунков Палладио, приобретенная Арунделом в Италии. Известно, что Томас Ховард и Иниго Джонс встречались в Венеции со Скамоцци, учеником и последователем Палладио. Арундел купил у Скамоцци несколько рисунков

Палладио и значительное количество его собственных архитектурных штудий [11, с. 112].

Увлечение архитектурным творчеством Палладио, возникшее у Арундела и Джонса в ходе венецианского путешествия, имело серьезные культурные последствия для английского искусства. Самым важным итогом этой поездки стало проникновение палладианского стиля в британскую архитектуру. Дворцы и виллы Палладио, вероятно, напоминали Томасу Ховарду и Иниго Джонсу «зачарованные дворцы поэтов». Обращение Джонса к палладианскому стилю – это своего рода попытка создания «поэтической» архитектуры, поэтического образа античности. Палладианство Иниго Джонса принадлежало тому направлению английской архитектуры, которое стремилось к поэтическому переосмыслению прошлого и противостояло чисто утилитарному взгляду на зодчество. В то же время палладианство, базирующееся на сложной системе пропорциональных соотношений, вполне отвечало интересу британских аристократов к математике, напрямую связанной с мистикой чисел и философией неоплатонизма.

Любовь четы Арунделов к венецианской области проявилась в том, что граф отправил двух своих сыновей учиться в Падуанский университет. В 1620г. Алесия Тэлбот, графиня Арундел, приехала в Италию, чтобы повидать своих детей [1, с. 59]. Она обосновалась в Венеции в роскошном палаццо Мончениго на Большом канале. В 1622 г. к свите леди Арундел присоединился Ван Дейк. Художник к этому времени был уже хорошо знаком с семейством Арунделов, по приглашению которого он приезжал в Англию в 1620 г. [1, с. 53]. Во время своего путешествия по Италии Ван Дейк внимательно изучал живопись венецианских мастеров, особенно Тициана. Алесия Тэлбот разделяла страстное увлечение фламандского живописца творчеством Тициана. В 1622 г. Тицианелло, сын Марка Вечеллио, родственника и помощника великого венецианского художника, написал биографию Тициана, которую он посвятил графине Арундел [1, с. 59]. Возможно, именно Тицианелло был гидом Ван Дейка по Венеции и представлял фламандцу знаменитые произведения своего прославленного родственника [1, с. 60].

Во время пребывания графини Арундел в Италии с ней поддерживал контакт и консультировал ее Генри Уоттон. Он лучше, чем кто-либо из англичан, знал Венецию и разбирался в особенностях ее культуры. Впервые

Уоттон побывал в этом городе в 1593 г., затем посетил его в 1601 г., спасаясь от политических преследований как один из приближенных казненного графа Эссекса. В 1604 г. Яков I назначил Генри Уоттона английским послом в Венеции, эта дипломатическая служба продолжалась до 1624 г. (с двумя перерывами с 1612 по 1616 гг. и с 1619 по 1621 гг.).

Интересы и увлечения Генри Уоттона были традиционными для английского джентльмена. Его интересовали физика и математика, он усердно занимался этими науками еще во время учебы в Оксфорде. При этом Уоттон обладал литературными способностями и славился своим остроумием. Известно несколько сонетов, принадлежащих перу Уоттона. Университетским другом Генри Уоттона был известный английский поэт Джон Донн.

Жизнь в Венеции повлияла на расширение круга культурных интересов Генри Уоттона, увлекшегося здесь архитектурой. Во время своего пребывания в Венецианской республике он познакомился и сдружился с Марком Антонио Барбаро, родственником знаменитого комментатора Витрувия, Даниеле Барбаро [6, с. 213]. В Венеции Уоттон начал собирать коллекцию архитектурных рисунков и чертежей [6, с. 213]. После завершения дипломатической службы в 1624 г. Генри Уоттон вернулся на родину и за год написал теоретическое сочинение «Элементы архитектуры» [6, с. 213]. Архитектурный трактат Уоттона в XVII в. завоевал популярность как в Англии, так и в соседних европейских странах. Успех книги Генри Уоттона во многом объясняется тем, что он первым из английских авторов, писавших о зодчестве, объединил «правила и условия архитектуры в основательную, упорядоченную систему» [6, с. 213]. Сочинение Уоттона, безусловно, повлияло на возникновение в Англии моды на палладианский стиль в архитектуре, базирующийся на античных реминисценциях. В понимании образованных англичан, освоение архитектурного опыта классики было неразрывно связано с поиском идеальных пропорциональных соотношений, выражающих числовую гармонию универсума.

Итак, художественный вкус английской элиты, воспитанный на любви к поэтическому искусству, оказался восприимчивым к произведениям венецианской живописи и архитектуры XVI столетия. Значимую роль в формировании моды на венецианское искусство среди британской знати сыграли Карл I и Томас Арундел. Являясь арбитрами в сфере эстетических

предпочтений, они повлияли на рост популярности живописи Тициана среди английских аристократов. Мода на палладианский стиль в британской архитектуре утвердилась также благодаря художественной деятельности конкретных личностей, таких как Иниго Джонс, Генри Уоттон, граф Арундел. Важной предпосылкой для проникновения эстетических принципов палладианской архитектуры в английское зодчество стали математические интересы английских аристократов.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Браун К. Ван Дейк. М.: «Искусство», 1989.
2. Джонсон Б. Заметки или наблюдения над людьми и явлениями, сделанные во время ежедневного чтения и отражающие отношения автора к своему времени (перевод В.Т. Олейника) // Литературные манифесты западноевропейских классицистов. Под ред. Н.П. Козловой. М., Изд-во Моск. Ун-та. 1980.
3. Дольче Л. Трактат о живописи // Эстетика Ренессанса. Сост. В.П. Шестаков. В 2-х тт. М.: «Искусство», 1981. Т.2.
4. Ломаццо П. Трактат об искусстве живописи // Мастера искусства об искусстве. М., 1966. Т.2.
5. Степанов А.В. Искусство эпохи Возрождения. Италия XVI век. СПб.: «Азбука-классика», 2007.
6. Швидковский Д. Архитектура в эпоху Английской революции // Искусствознание 1998, №1. С.214-215.
7. Hilliard N. Treatise on Art of Limning // Strong R. Nicolas Hilliard. London, 1975.
8. Hook J. The Baroque Age in England. London: Thames and Hudson, 1976.
9. Howard C. English Travellers of the Renaissance. New York: Lane co; Toronto: Bell and Cockburn, 1914.
10. Mercer E. English art, 1553 – 1625. London: Oxford, 1962.
11. Parry G. The Golden Age Restored: The Culture of the Stuart Court. Manchester: Manchester UP, 1981.
12. Peacock J. Inigo Jones as a Figurative Artist // The Human Figure in English Culture c. 1540 – 1660. London, 1990.

Н.В. Владимиркина (Ижевск)

ТЕНДЕНЦИИ СТИЛЕВОГО РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОЙ ХРАМОВОЙ АРХИТЕКТУРЫ РОССИИ

В настоящее время архитекторы обращаются в своей проектно-строительной практике к повторению традиций зодчества различных стран и эпох. Широкий диапазон планировочных и объёмно-пространственных композиций, используемый архитекторами при проектировании церковных сооружений на рубеже XX – XXI вв., обуславливает многообразие стилевых направлений. Принадлежность нового храма к определённому стилевому направлению (стилю) определяется нами на основе его общих

закономерностей в объёмно-планировочных и художественных решениях, в которых заимствования из того или иного архитектурного источника прошлых эпох являются преобладающими.

С целью наиболее полного представления стилевых тенденций, существующих в современном церковном зодчестве России, нами были введены следующие названия: современное классицизирующее направление, второй русско-византийский стиль, второй русский стиль, второй византийский стиль, второе необарокко, второй неорусский стиль, обновлённый неорусский стиль. При этом в храмах, спроектированных в каком-либо одном стилевом направлении, может наблюдаться различная степень соотношения *традиционной* и *новаторской* составляющих.

При доминировании *традиционной составляющей*, во внешнем облике церкви с наибольшей точностью воспроизводятся архитектурные формы и декоративное убранство, характерные для определённого периода развития зодчества. Преобладание *новаторской составляющей* в проекте той или иной церкви выражается в применении новых конструкций и строительных материалов (прежде всего монолитного железобетона, металла и стекла) и в целенаправленном выявлении их свойств во внешнем облике сооружений, а также в поисках новых пластических решений облика храмов (в частности, в изменении соотношения глади стен и заполняющих её декоративных деталей в сторону большей лаконичности).

Стилевое направление в современной архитектуре церквей, в котором доминирует обращение зодчих к традициям эпохи классицизма, мы обозначили термином *современное классицизирующее направление*. Классицистические традиции отчётливо выражены в храме-часовне св. Троицы на Троицкой площади и в часовне Архангела Михаила, возведённых в Петербурге по проектам архитектурного бюро «ЯК», в храме Владимирской иконы Божией Матери в г.Северодвинске, в соборе св. Фёдора Ушакова, возведённого в г.Саранске в 2006 г., Серафимовской церкви в г.Муроме, часовне св. Александра Невского в г.Каменск-Уральске, возведённой в 2001 г. Зодчие применили в этих сооружениях такие узнаваемые архитектурные формы и детали как ротонда, окружённая колоннадой, портики, порталы, оформленные фронтоном, полусферические купола, рустовка угловых частей фасадов.

К числу стилевых направлений, проектирование в которых выражает стремление по возможности точно воспроизвести особенности, свойственные архитектурным памятникам выбранного для подражания исторического периода, относится *второй русско-византийский стиль*. Введённый нами термин обозначает стилевое направление в храмовой архитектуре конца XX – начала XXI столетия, основывающееся на обращении зодчих к традициям русской архитектуры второй трети XIX в. Объёмно-пространственные и художественные решения церквей этого «стиля» рождают ассоциации с композициями храмовых сооружений, спроектированных архитектором К.А.Тоном. Характерными примерами современных церквей, возведённых во втором русско-византийском стиле служат храм св. Амвросия Оптинского в г.Кировграде, проект которой разработан архитектурной мастерской «Терем», и Знаменский собор в г.Кемерово. Проект кемеровского храма был выполнен московским архитектором Д.С.Соколовым, затем поэтапно доработан местным архитектором Г.М.Некрашевичем, конструкторами Ф.Ф.Бобковым и И.С.Шапором.

Архитектурное направление, основанное на использовании в церквях объёмно-пространственных и художественных решений, заимствованных из арсенала московского и ярославского зодчества XVI – XVII столетий в том их преломлении, которое наблюдалось в архитектуре XIX в., обозначим термином *второй русский стиль*. Наименование второй русский стиль указывает на повторное обращение архитекторов к этому периоду зодчества после существовавшего в 60-х годах XIX – начале XX вв. русского стиля. Яркими примерами храмов второго русского стиля являются: церковь Рождества Христова в г.Москве (мастерская «Дабор»), храм св. мч. Уара в пос. Вешки Московской области (2003), храм свт. Тихона патриарха Московского в Костроме, возведённый в 1993 – 2002 гг. по проекту А.П.Чернова и Л.С.Васильева (илл. 1), церковь св. Пантелеймона в г.Кирове (К.Г.Павлов, 2001 – 2003), храм св. Георгия Победоносца в с. Павловское Владимирской области (А.Н.Трофимов), церковь иконы Божией Матери «Взыскания погибших» в г.Чебоксары, Пантелеймоновский храм (О.К.Грачёв, 2002 – 2004) и Казанско-Богородицкая церковь в г.Ижевске, храм Рождества Христова в г.Екатеринбурге (1996 – 1998), Христорожественский собор в г.Омске (1999 – 2001).

Анализ географической ситуации распространения «второго русского стиля» в архитектуре современных храмов показал его преобладание в Центральном федеральном округе. Данная ситуация вполне естественна. Современные архитекторы, ориентируясь в процессе проектирования на традиции московского и ярославского зодчества XVI – XVII столетий – периода, когда оно достигло своего наивысшего расцвета, сохраняют и развивают региональные особенности храмовой архитектуры. Впрочем, следует отметить, что почти равное положение со вторым русским стилем по широте использования в церковных сооружениях Центрального федерального округа занимает второй неорусский стиль.

Если рассматривать широту использования при проектировании храмов второго русского стиля отдельно в каждом из семи федеральных округов, необходимо отметить, что он является преобладающим в Приволжском, Уральском (наряду со вторым неорусским стилем), Сибирском и Южном федеральных округах. Это в свою очередь предполагает широкое применение стилизаторского метода проектирования, который часто сводится к простому копированию исторических архитектурных форм и деталей, что препятствует поступательному развитию современной храмовой архитектуры.

В современном храмовом строительстве используются также традиции византийского зодчества. В большинстве проектов архитекторы ориентируются на постройки «византийского стиля» второй половины XIX – нач. XX вв. – периода, когда в силу расширения и углубления исторических знаний о зодчестве Византии архитекторы стали в своих постройках воспроизводить формы и декоративные детали, свойственные древним прототипам. Поэтому, то стилевое направление в храмовом строительстве конца XX – начала XXI столетия, в основе которого лежит обращение зодчих к композиционным приёмам и архитектурным формам, бытовавшим в средневековом византийском зодчестве, обозначили термином второй византийский стиль.

К храмам рассматриваемого архитектурного направления принадлежат церковь Живоначальной Троицы в Орехово-Борисово в г.Москве (В.В.Колосницин, Е.В.Ингема, Е.Б.Дроздов и др., 1998 – 2004), храм Сретения Господня (А.Г.Васильев, Г.К.Челбогашев, 2000 – 2006) и церковь Рождества Христова (А.М.Лебедев, начало строительства – 2002),

возведённые в г.С.-Петербурге, храм св. Георгия Победоносца в г.Самаре, построенный по проекту Ю.И.Харитонов в 1999 – 2002 (илл. 2)).

В архитектуре современных церковных сооружений наблюдается также обращение зодчих к мотивам барокко. Для удобства обозначения стилового направления в храмовой архитектуре к. XX – нач. XXI вв., в основе которого лежит обращение архитекторов к наследию русского зодчества XVII – середины XVIII столетия, был введён условный термин *второе необарокко*. Название термина обусловлено тем, что в начале XX в. архитекторы уже использовали в своём творчестве мотивы, характерные для этого периода развития зодчества (необарокко). При этом термин «второе барокко» целесообразно сохранить за одним из вариантов эклектики второй половины XIX столетия.

Среди храмовых сооружений второго необарокко обращают на себя внимание церковь свв. Веры, Надежды, Любви и матери их Софии в г.Кирове, возведённая по проекту Е.Л.Скопина в 1996 – 2003 гг., храм св. Дмитрия Солунского в с. Лесной Вьяс Пензенской области (архитектурная мастерская «Дабор»), Никольская церковь в г.Надыме, часовня свт. Иоасафа Белгородского в г.Грайвороне (1997 – 1998) и храм прп. Тихона Луховского в Волгореченске, построенный в 1996 – 2006 гг. по проекту костромского архитектора И.Ш.Шевелева.

Второй неорусский стиль – стиль церковных сооружений рубежа XX – XXI вв., в основе которого лежит обращение в проектной практике зодчих к композиционным приёмам и формам архитектуры начала XX столетия, ориентирующихся в свою очередь на традиции новгородско-псковского и владими́ро-суздальского зодчества. Характерными примерами церковных построек, спроектированных во втором неорусском стиле, служат церковь св. Лазаря на Пыхтинском кладбище в г.Новопеределкино Московской области (Ю.Г.Алонов и З.Б.Осипова, 1995 – 2000), храм Всех Святых в г.Домодедово (1997), церковь Благовещения Пресвятой Богородицы в Петербурге (В.Е.Залевская, 2000 – 2003) (илл. 3), храм прп. Сергия Радонежского на Средней Рогатке в г.С.-Петербурге (1998 – 2001), церковь свв. Константина и Елены в пос. Ленинское Ленинградской области (Ф.К.Романовский, 1998 – 2000), храм св. Ильи Пророка в г.Кирове (Е.Л.Скопин, 2003), церковь Новомучеников и Исповедников Российских в г.Смоленске (Н.В.Хорчев, 1997),

храм иконы Божией Матери «Нечаянная радость» в г.Екатеринбурге, собор Благовещения Пресвятой Богородицы в Биробиджане (ООО «Управление проектных работ ЕАО», 2003 – 2005), храм свв. апостолов Петра и Павла в г.Когалыме (1995 – 1998), Воскресенский собор в г.Южно-Сахалинске (С.Миченко, 1992 – 1995).

Наибольшее число храмов, спроектированных во «втором неорусском стиле», возводится в Центральном и Северо-Западном федеральных округах. Необходимо отметить также, что увлечение архитекторов творческим переосмыслением неорусского стиля к. XIX – нач. XX столетия – общероссийское явление. Во всех федеральных округах это стилевое направление занимает одно из первых мест по частоте использования его в проектной практике. Это является вполне естественным и закономерным явлением. Традиция храмового строительства возрождается с той точки, в которой произошёл разрыв.

Подобная ситуация сложилась, когда из-за татаро-монгольского вторжения в 30 – 40-е годы XIII в. монументальное каменное строительство было приостановлено на полвека. Как только в конце XIII столетия началось восстановление разорённых городов, мастера-строители стали возрождать прежние самобытные традиции. Так, в новгородских землях, где сложилась обстановка, не позволявшая вести монументальное строительство не из-за разорения Батыем, а по причине военной угрозы со стороны шведских феодалов, немецких рыцарей и Литвы, первое после перерыва каменное сооружение было построено в 1292 г. Им стал храм Николы на Липне близ Новгорода, представляющий собой небольшую, квадратную в плане четырёхстолпную постройку, имеющую трёхлопастное завершение фасадов. Общая композиция церкви, её основные типологические особенности восходят к храму Перынского скита – последнего церковного сооружения, построенного до прекращения каменного строительства (20-е или 30-е гг. XIII в.). Точное повторение типологических черт Перынской церкви связано с требованием заказчиков, желавших сохранить прежние новгородские традиции. Возможно, в Новгороде сохранились собственные кадры строителей, работавшие на возведении укреплений или ремонтах древних храмов. Таким образом, традиции каменного строительства стали возрождаться с того периода развития архитектуры, в котором произошёл разрыв.

В настоящее время нельзя с определённой точностью выявить закономерности в преобладании того или иного «стиля» храмовой архитектуры в различных федеральных округах России и составить общую картину региональных особенностей церковного зодчества. Выбор стилового прототипа для проектирования храмовых сооружений сегодня, как правило, объясняется не стремлением зодчих и заказчиков продолжить преемственность архитектурных традиций в определённом регионе, а их личными вкусами и предпочтениями. Поэтому следует говорить лишь об общей закономерности в храмовом строительстве, которая состоит в увлечении архитекторов неорусским стилем к. XIX – нач. XX вв.

Большое число церковных сооружений, в которых *новаторские тенденции* в их объёмно-пространственных решениях являются преобладающими, даёт основание для выделения их в отдельную группу с названием *обновлённый неорусский стиль*. Во внешнем облике храмов, спроектированных в этом «стиле», прочитываются элементы архитектуры различных периодов её развития и разных региональных вариантов. Так, в соборе Архангела Михаила в пос. Токсово Ленинградской области (В.Ф.Назаров, 1999 – 2003) и в Дмитриевской часовне в пос. Ленино Московской области (2001) присутствуют традиции новгородско-псковского зодчества. В объёмно-пространственном решении таких построек, как церковь св. Георгия Победоносца на Поклонной горе в г.Москве (А.Т.Полянский, 1993 – 1995), часовня св. Александра Невского в г.Королёве Московской области (Ю.Г.Алонов, З.Б.Осипова, проект – 1997, 1998 – 1999), собор Христа Спасителя в г.Калининграде (О.Копылов, 1996 – 2006), церковь Всех Святых на Мамаевом кургане в г.Волгограде (2000 – 2004), храм-часовня св. Иоанна Воина в г.Чебоксары (1999), храм Всех Святых в земле Российской просиявших в г.Екатеринбурге (Г.Мазаев, 1992 – 2003) (илл.4), прочитываются мотивы владими́ро-суздальского зодчества. Ассоциации с древневизантийской архитектурой вызывает внешний облик церкви св. Иоанна Предтечи в Тольятти и храма св. Георгия Победоносца в г.Воткинске (П.И.Фомин, 1997 – 2004). Церковь иконы Божией Матери «Державная» в Петербурге является примером сооружения, возведённого в «обновлённом неорусском стиле», в облике которого присутствуют элементы классицизма.

В объёмно-пространственных и художественных решениях храмов, спроектированных в обновлённом неорусском стиле, присутствуют корни архитектурных традиций разных исторических эпох. Но всех их объединяет высокая степень свободы в использовании и осмыслении исторических прототипов. Она проявляется в интерпретации объёмно-пространственных решений, в стремлении к экстремальной монументализации и лаконичности архитектурных форм, в почти полном отсутствии декоративных деталей либо в их геометризации и упрощении. При этом архитекторы широко используют такие современные строительные материалы как металл, железобетон и стекло.

Конечно, за двадцать пять лет – времени строительства церквей после почти семидесятилетнего перерыва, стилистические признаки ещё не приобрели достаточную устойчивость. Однако большое количество новопостроенных храмов по всей России делает возможным выявление определённых тенденций в стилистических решениях церковных сооружений рубежа XX – XXI вв.

Принятые названия стилевых направлений основываются на терминологических определениях направлений XIX – нач. XX вв. в области церковного зодчества и отражают желание архитекторов продолжить традиции, бытовавшие в храмовом строительстве Российской империи и унаследовать свойственное им своеобразие и оригинальность. Однако наблюдается различная степень свободы в интерпретации какого-либо стилового прототипа, выбранного для проектирования, что даёт основания говорить о соотношении традиционной и новаторской составляющих в проекте того или иного храма.

В современной церковной архитектуре наблюдается многостилье. При этом, выбор того или иного стилового направления, как правило, объясняется не желанием зодчих и заказчиков продолжить преемственность архитектурных традиций в определённом регионе, а их личными вкусами и предпочтениями. Поэтому в настоящее время нельзя с точностью выявить региональные закономерности в преобладании того или иного стиля храмовой архитектуры.

И.А. Косарева (Ижевск)

О НЕИЗВЕСТНЫХ ОБРАЗАХ УДМУРТСКИХ ЖЕНЩИН В РАБОТЕ МАСТЕРА АКАДЕМИЧЕСКОЙ ЖИВОПИСИ В.П.ВЕРЕЩАГИНА

В 2008 г. московское издательство «Белый город» выпустило в свет книгу «Народы Российской империи». Данное издание прекрасно иллюстрировано. В

разделе, посвящённом мордовскому этносу, опубликована живописная работа художника В.Верещагина «Мордовки»¹. Одного беглого взгляда на это произведение достаточно, чтобы понять, что на самом деле автор запечатлел южных удмурток – девушку и женщину в традиционных костюмах.

Девушка изображена в праздничном костюме. На ней надет камзол из чёрного бархата, фартук, затканый узорами, рубаха из красной пестряди с оборкой. На голове – платок из красного шёлка и традиционная девичья налобная повязка *уко чачак* с бахромой, изготовленной из позументных нитей. Бахрому дополняют спиралевидные подвески, выточенные из дерева и обвитые позументной нитью. На груди у девушки традиционное для части южных удмуртов украшение из монет, нашитых на цельный, закруглённый снизу кусок ткани. В Алнашском районе такое украшение называют *уксётһрлык*, а в Граховском – *чыртыкыц*. Слева от этого украшения ясно видно другое украшение, очень характерное для и для алнашских и для граховских удмуртов – это перевязь *бутьмар*. В ушах девушки традиционные для южных удмуртов серьги с серебряными монетами, на пальцах серебряные перстни, на левой руке плоский серебряный браслет. Данные изделия татарских ювелиров имели широкое распространение в сельской среде южных удмуртов.

Женщина изображена в повседневной одежде. На ней рубаха из синей пестряди, туникообразного покроя, при котором центральное полотнище образует основу передней и задней частей рубахи и не разделено на плечах швами. Рубаха имеет глубокий центральный нагрудный разрез, декорированный подковообразно нашитыми полосками красной ткани, что очень характерно для традиционной удмуртской одежды Алнашского и Граховского районов. На голове у женщины полотенчатый головной убор *чалма* и налобная женская повязка *йыркерттет*. У висков выписаны крупные детали традиционной удмуртской причёски *чузырет*. В верхней части груди около шеи небольшое украшение из нашитых на ткань кораллов и крупных серебряных монет, традиционное для удмуртов. На правой руке женщины браслет из кораллов. В изображении хорошо видна правая нога женщины ниже колена. Штанина белых холщёвых штанов достигает щиколотки, где она перехвачена онучами и подвязками для лаптей.

На ногах и у женщины и у девушки традиционные удмуртские лапти с острыми носами, крепко приотанные к щиколоткам красными плетёными

подвязками. Нет ни малейших сомнений в том, что на данном полотне изображены удмуртки, а не мордовки.

Возникает вопрос о том, кем и при каких обстоятельствах могла быть написана данная работа.

Василий Петрович Верещагин (1835-1909) родился в Перми в семье потомственного иконописца. Как и его братья, Пётр Петрович (1834-1886) и Митрофан Петрович (1842-1894), обучался живописи в уездном училище у деда И.В.Бабина и у живописца А.У.Орлова, учился в Академии Художеств в Петербурге (1856-1862). За программное произведение «Великая княгиня Софья Витовтовна на свадьбе у великого князя Василия Тёмного» В.П.Верещагин был удостоен золотой медали 1-го достоинства и звания классного художника 1-й степени. В период с 1863 по 1869 год он находился в пенсионерской поездке за границей, жил во Франции и Италии, где посетил все важнейшие художественные центры, изучал и копировал картины старых мастеров. Его полотна хранятся в крупнейших музеях России: «Св. Григорий Великий наказывает нарушение монашеского обета» (1862; ГРМ), «Свидание узника с семейством» (1868; ГТГ, повторение – ПГХГ), «Ночь на Голгофе» (1869; ГРМ), «Молитва св. Анны, матери пророка Самуила» (1864; ПГХГ). (За данное полотно художник был удостоен Большой золотой медали на Всемирной выставке в Париже в 1868 г.) За значительные творческие достижения и профессионализм в 1869 г. Василий Петрович Верещагин был удостоен звания профессора исторической и портретной живописи и более 20 лет преподавал в Академии Художеств рисунок и композицию. В период с 1872 по 1874 г. художник создал серию картин из жизни русских богатырей. Среди них работа «Илья Муромец на пиру у князя Владимира» (1872). За данное произведение художник был удостоен золотой медали на Всемирной выставке: в Лондоне в 1872 и золотой медали на Всемирной выставке в Вене в 1873 году. В 1880-е годы художник создал ряд полотен на темы утверждения христианства на Руси, а также полотно на известный и драматичный сюжет из русской истории «Осада Троице-Сергиевой Лавры в смутное время» (1891; ГРМ). В период с 1875 по 1879 г. В.П.Верещагин написал ряд икон для иконостаса Храма Христа Спасителя в Москве (1875-1879). После восстановления храма, данные иконы были отреставрированы и помещены в алтарь.

Известно, что В.П.Верещагин был в тёплых дружеских отношениях с И.И.Шишкиным и неоднократно бывал у него в гостях в Елабуге. В 1861 году он совместно с братом Митрофаном Петровичем Верещагиным и художником К.Ф.Гуном, близким другом И.И.Шишкина, расписывал в Елабуге храм.

Кроме того, в доме-музее И.И.Шишкина в Елабуге бережно хранят портрет Ивана Васильевича Шишкина, отца художника, купца второй гильдии, городского головы, археолога-любителя и писателя. Этот портрет был написан В.П.Верещагиным в 1862 г. Обе известные даты указывают на то, что, по крайней мере, дважды ещё в начале карьеры, за год до окончания Академии (1861) и в год её окончания (1862) В.П.Верещагин приезжал Елабугу и подолгу жил летом в этом прикамском городе. Связь между Пермью и Елабугой во время летней навигации осуществлялась по р.Каме и была удобна.

Дом Шишкиных в Елабуге стоит на высоком берегу р.Тоймы возле места её впадения в р.Каму. Исток р.Тоймы находится в Алнашском районе Удмуртии, самом плодородном и густонаселённом. Через Алнаши и Елабугу в XIX в. проходил почтовый тракт, преобразованный в XX в. в автотрассу федерального значения. По этой магистрали добираться из Елабуги до удмуртских деревень Алнашского района было легко. Недалеко от Елабуги находятся также земли современного Граховского района Удмуртии. В XIX в. территории Алнашского и Граховского районов относились к Елабужскому уезду Казанской губернии. Елабуга была уездным центром для алнашских и граховских удмуртов. Недалеко от Елабуги расположены удмуртские деревни: Мишкино, Старая Игра, Верхняя Игра, Байтуганово, Гаранькино Граховского района Удмуртии; Старая Юмья, Елкибаево, Ятцазшур, Удмуртский Ятцаз Алнашского района Удмуртии; Енабердино и Монашево Менделеевского района Татарстана. Очевидно, где-то в этих деревнях В.П.Верещагин познакомился с персонажами своего полотна.

Рассмотрим занимающую нас работу, посвящённую удмуртским крестьянкам. Пространство первого плана слева ограничено навесом из досок и коры, расположенным под углом к зрителю, справа – положенным на землю пустым долблёным ульем. Эти детали композиции образуют треугольную пространственную ячейку, внутри которой расположены описанные выше персонажи – девушка и женщина в удмуртских костюмах.

Женщина сидит на земле в тени навеса, подвернув под себя левую ногу. На коленях она держит берестяной туес, из которого зачерпывает еду деревянной ложкой. Веки её слегка опущены, глаза чуть прикрыты, печальный усталый взгляд направлен вниз мимо еды. Девушка, одетая в праздничный наряд сидит на опрокинутом улье, красиво сложив руки с кольцами и браслетом поверх нарядного узорного передника. Голова её повёрнута в сторону, ожидающий чего-то взгляд направлен за пределы полотна.

Между девушкой и женщиной на земле выписан натюрморт с серой тканью, на которой стоит керамический кувшин, покрытый зеленоватой глазурью, деревянная тёмная миска с ложкой и разрезанный на крупные ломти кусок ржаного каравая. За девушкой и женщиной изображён ствол дерева с обрубленными сучьями и свешивающейся сверху мощной зелёной ветвью. На одном из суков висит крестьянская котомка, к стволу прислонены обструганные светлые жерди. Эта конструкция из ствола, жердей, котомки и ветки дерева ограничивает пространство позади персонажей. Крона дерева не видна, но оно отбрасывает тень. Пространство, в котором размещены женщина и девушка, затенено навесом и деревом. В правой части композиции, разворачивающейся вглубь, изображена залитая солнцем поляна, уставленная долблёнными ульями со светлой древесиной. Этот пейзаж оживляет пара порхающих светлых бабочек капустниц. Судя по теням, отбрасываемым на землю деревьями, жаркий летний день перешагнул за полдень и клонится к вечеру, но до заката ещё далеко.

Обращает на себя внимание то, как изображены персонажи. Чувствуется некоторая застылость и скованность людей, уставших от продолжительного позирования при создании подготовительных рисунков и этюдов. Размещённый на земле тщательно скомпонованный натюрморт со старательно уложенной тканью, аккуратно расставленными предметами свидетельствует о хорошей академической выучке художника. Однако в данном произведении ещё нет той лёгкости исполнения, которая будет присуща В.П.Верещагину в его знаменитых произведениях. По всей видимости, данное полотно было написано художником в период учёбы или сразу после окончания Академии, в 1861 - 1862 гг. Продолжительная пенсионерская поездка за границу была впереди.

Интересно, что один из ведущих мастеров академического искусства второй половины XIX в., ученик А.Т.Маркова, продолжатель традиций

К.П.Брюллова и Ф.А.Бруни, В.П.Верещагин обратился к удмуртской крестьянской теме. Он остался в стороне от современного ему искусства передвижников, его острой социальной проблематики, однако, близкая передвижникам тема народной крестьянской жизни, интерес к этнографической специфике затронули художника в ранний период его творческой жизни.

Работа В.П.Верещагина является и этнографическим источником. Она позволяет уточнить следующие моменты: высокий женский головной убор на берестяном каркасе (*айшон*) в начале 1860-х гг. удмуртки Елабужского уезда уже не носили в повседневной жизни; рубахи в это время изготавливали из пестряди – цветной практичной ткани домашнего производства, вытеснившей белый холст; штаны – обязательную часть женской одежды удмуртов продолжали шить из белого холста и воспринимали как верхнюю одежду, которую незастенчиво демонстрировать окружающим; в изготовлении праздничной одежды уже активно использовали фабричные ткани; обувь делали из природных материалов (лыка) традиционным способом.

Более правильно назвать эту работу «Удмуртки Елабужского уезда». К сожалению, точное местонахождение этого произведения пока установить не удалось. В издательстве «Белый город» указали только, что она находится в частной коллекции.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Народы Российской империи. М.: Белый город, 2008. С.166.
2. Егорова Е. И. <http://enc.permkultura.ru/showObject.do?object=1804104351>
3. Егорова Е. И. <http://enc.permkultura.ru/showObject.do?object=1804104351>

В.Б.Кошаев (г.Москва)

МЕТАМОРФЕМА И ПЛАСТИЧЕСКИЕ ОТКРЫТИЯ В КОНФЕССИОНАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Понятие метаморфемы определяет типологический охват произведений конфессионального искусства, в России представленного четырьмя конфессиями: иудаизмом, ортодоксальным христианством, магометанством, буддизмом. Метаморфема, связанная с ветхозаветным преданием, не только привела к упразднению причудливых форм языческого опыта. Ее значение в широком смысле связано с переходом от мифологического мышления к историческому – появлению истории как истины божественного изъяснения, позволяющего обнаруживать всепроникающего Единого Бога в текущей,

прошлой и будущей жизни человека и отражать это в символическом, сюжетно-историческом и метафорическом строе искусства и новом понимании образа человека.

Субъект искусства – живая действительность – возникает в полноте средств выражения при *антропологическом и персоналистском* подходе к человеку. По поводу этого философ Ю.Петров пишет: – «в истории существует только конкретная личность с ее индивидуальными и неповторимыми чертами, а всякое общество есть общество своеобразной культуры. В реальной действительности не существует спиритуализма безличного духа и рационализма отвлеченной идеи, как не может быть и культуры, не имеющей своего собственного *этоса* – национального и хозяйственного стиля. ”В глубине каждой культуры таится единая идея, которая выражается полными значениями словами: «Дао» и «Ли» у китайцев, «логос» и «сущее» у аполлоновского грека, «воля», «сила», «пространство» на языке фаустовского человека...» [6, с. 154-155.]... В процессе культурного развития ... самосознание не замыкалось только на себе, но имело выход в божественную сферу – себя он находил в Боге и через Бога. Вся человеческая история есть история самопознания, когда человек открывает себя в Боге, а Бога в себе. Отсюда следует, что культурология как наука, познавая культуру как мир бытия, созданный в целях человеческого существования, за исходное «начало» берет человека; сам человек постигается через внутренний мир, в котором Божественное и человеческое существуют в органическом единстве» [4, с. 11.]. Уточним только, что в архаическом искусстве собственно человек не выделен как персонa. В декоре древних изделий образ человека в антропном смысле денотативен, выражает не личность, а идею продолжения жизни. И образ человека в искусстве – это только соотнесенность его с тем, что А.Потебня объяснял «двойным означиванием», где мы не находим того, что называем персональностью.

Метаморфема в иудаизме связана с событиями истории в отношениях человека и Бога, сотворившего мир и избравшего евреев своим *цивилизационным орудием*. Первые три слова еврейской библии Танах – «вначале сотворил Бог» кодируют модель мироздания в ее причинном появлении. Танах складывается от начальных букв первых книг Библии: 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 – десять заповедей, которые получил пророк Моисей начертанными на скрижалях – двух камнях, хранившихся в Ковчеге Завета, установленном у восточной стены скинии – переносного храма, устройство которого Бог продиктовал Моисею. В храме – разборной скинии-палатке из тканей и каркаса – *божественное* отделено от *бытового* шелковой завесой, структурой обряда и первосвященником. В правой части палатки перед завесой стоял стол с 12 хлебами, а в левой – светильник с семью лампадами. Перед завесой же находился алтарь с фимиамом. Снаружи был установлен жертвенник для сжигания жертв и умывальница. Первосвященником скинии Бог назначил Аарона (брата Моисея). Знаком служения Богу стала его богато украшенная одежда. Каменный храм, в котором получили удвоение пропорции скинии, с отделкой интерьера ливанским деревом (кедром) и золотом, построен царем Соломоном в XI в. до н.э. и дважды разрушен: вавилонянами в 586 г. до н.э. (восстановлен в 536 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. Функции скинии частично перенесены в интерьер синагоги (от греч. *synagogue* – собрание), нынешнего еврейского культового дома – места богослужения, учебного центра, центра общественной жизни.

Суть художественных поисков в иудаизме заключена в выявлении сопричастия человека божественному процессу. Между непостижимым Богом и миром людей располагаются божественные атрибуты, которые участвовали в сотворении мира и его преобразовании. Такие формы как дерево, концентрические круги, многосвечник используются в ритуале и молитвах. С их помощью человек может участвовать в божественном процессе. Образ мироздания, его хрупкость и в то же время изысканная утонченность передается, например, семантическими определениями древа в виде семичастного подсвечника «меноры», имеющего строгую иерархию, или курительницы для благовоний – как напоминание о молитве – сефирот с тонко обыгранной в нем идеей равновесия с помощью изогнутых и упругих опорных элементов. Символами иудаизма, широко используемыми в искусстве, являются звезда Давида, принятая за центральный образ в XIV столетии, шофар – труба из бараньего рога, вечный свет – символ присутствия Бога,

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. В целом своеобразие конфессионального художественного выражения в иудаизме выражает целостность и многомерность мироздания.

Метаморфема в христианстве – Троица – являет собой хорошо осмысленную идею Единосущего Бога как архетипа нового образного строя, обращенного ко всем народам (отмеченного в притче «много званых...») искусства. Архетип хорошо проработан уже в Ветхозаветных преданиях с их пророчеством о третьей ипостаси Бога – Спасителе. Метаморфема и исторический сюжет в христианстве подчиняется закону детального, в начальный период символического, в основном же изобразительного порядка, обусловленного подробностями изображаемых объектов, дающих простор развитию линии и цветовому пятну, часто фронтальному прочтению иконографии святых образов, ограненных канонически, но не имеющих пределов интонирования в средствах и формах художественного выражения. Например, величайшая заслуга А.Рублева в создании такой пластической формы, которая наиболее точно выражает идею Единосущего в Троичности Бога. Здесь искусство не форма общественного сознания – его функция, благодаря которой не искусство, а молитвенное состояние схимника, открывает благодать *Святаго Духа*, сходящего на причастника *по вере*.

Идее христианства обязан реализм в европейском и русском изобразительном искусстве. При этом нельзя не отметить, что изобразительность христианства органично проецируется на имевшие место у древних славян, римлян, др. народов богатые пластические традиции изобразительности. Этот аспект метаморфемы определен необходимостью передачи глубины религиозного чувства в исторических образах и связанных с процессом чувственно-мистической благодати понимания Образа (Бога), что открывает новое понимание средств художественного выражения. Эта широта диктуется с одной стороны узнаваемостью святых персонажей, а значит созданием особой трактовки его лика: выработки общего тонального и цветового строя, способов сочетания лобных долей и глаз, крыльев носа и носогубной части, переход от височной к скуловой кости, общий характер силуэта, утемнение тональности от срединной части к краю лика. Имеет

огромное значение прием одновременного использования ракурсов изображения, например в анфас и три четверти. Но, вместе с тем, сами характерные признаки, например очертания чела свт.Николая Мирликийского чудотворца, с присущими ему выпуклыми височной и теменной пластинами, или смиренно склоненная голова св.Серафима Саровского как наследие физического увечья, целью не являются. Цель – в придании конкретике духовной глубины, воссоздание в образах святых идеи духовного стояния, когда аскеза и смирение высвобождают творческую мощь и оборачиваются твердостью в вере, созидательным прощением, открывают ликующее осознание благодати Святаго Духа. В этом принципиальное отличие изобразительной иконографии иконы от масок-изображений египетских фараонов, связанных с идеей двойника и вселения души после смерти; скульптур египетского же писца; фаюмского портрета I – III вв. в Римском Египте, заменившего традиционную погребальную маску на мумии; изображение Александра Македонского в мозаике Битва при Иссе, ок. 200 г. до н.э. как пафоса времени и героя и др.

Тюркскими народами знание единого Бога Аллаха, изложенное в сурах пророком Магомедом, реализуется в пяти столпах повседневного существования: *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. Мировоззренческие корни единобожия идейно объединили очень разные части арабского мира. Но ислам исповедуют и нетюркские народы, например, индоевропеоиды Таджикистана, Ирана, Ирака и др. Ислам укоренен в странах Азии, Африки. Он представлен большими общинами в Европе, Америке. Единство ислама определено базовыми понятиями. Ислам – означает покоряться, Аллах – это единый Бог. Правовой и нравственный кодексы, регулирующие жизнь – шариат – проторенная верблюдами тропа.

Ислам возник в VII в. в среде коренных жителей Аравии. В нем отмечают, что «это, прежде всего деспотизм личности в отношении самой себя, это трансцендированный деспотизм подчинения надмирной воле единого Бога, а не простое подчинение земному владыке» <...> «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» [2: с. 61-93].

На территории современной России булгары Поволжья (нынешние казанские татары) в 922/921 г. приняли ислам, арабскую письменность. На Кавказе ислам проник еще ранее, в VIII в. Со второй половины XVI в. исламизированные булгары, также большая часть башкир, позднее народы Кавказа стали частью российской нации. В исламском искусстве особенностью языка художественной формы явилось соединение орнаментальной эстетики и красоты написания коранического слова. Но в конфессиональной эстетике ислама сохраняются декоративные структуры предшествующих культур. Связано это с консервативностью материального устройства и образом кочевой жизни, с устойчивостью декора в предметах быта, жилище, костюме, коврах. С другой стороны, доисламская орнаментальность легко соединилась с идеей графической красоты текста. Особым статусом обладает сюжетики. Миниатюра, изображения на молитвенных ковриках и изразцах пластинах, сюжеты событий религиозной истории в искусстве театре и др. являют собой духовный феномен ислама. Высокая орнаментальная культура и каллиграфия как украшение слова Божьего в исламской традиции подготовлены техническим мастерством в резьбе, ткачестве, выделке войлоков и кож, украшении металла и др., ставших пластической основой новой типологической формы. Архитектурный контекст новой реальности – устремленные в небо минареты. Они далеко видимы в пространстве. Предполагают, что прообразами минаретов могли служить пальмы, на которые опирались перекрытия (Дж. Бауккер).

Интересно, что модели единобожия возникали и в предыдущих культурах. Таковы интуитивные устремления Амарнского времени в Египте. Такова природа Зороастризма. Но понимание новой формы религиозного сознания вступило здесь в неразрешимые политические, общественные и технологические противоречия.

Наряду с названными конфессиями в России существует также буддизм: у калмыков, бурятов, тувинцев. Учение буддизма в Россию пришло из Монголии, «с рядом монгольских племен, перекочевавших на территорию

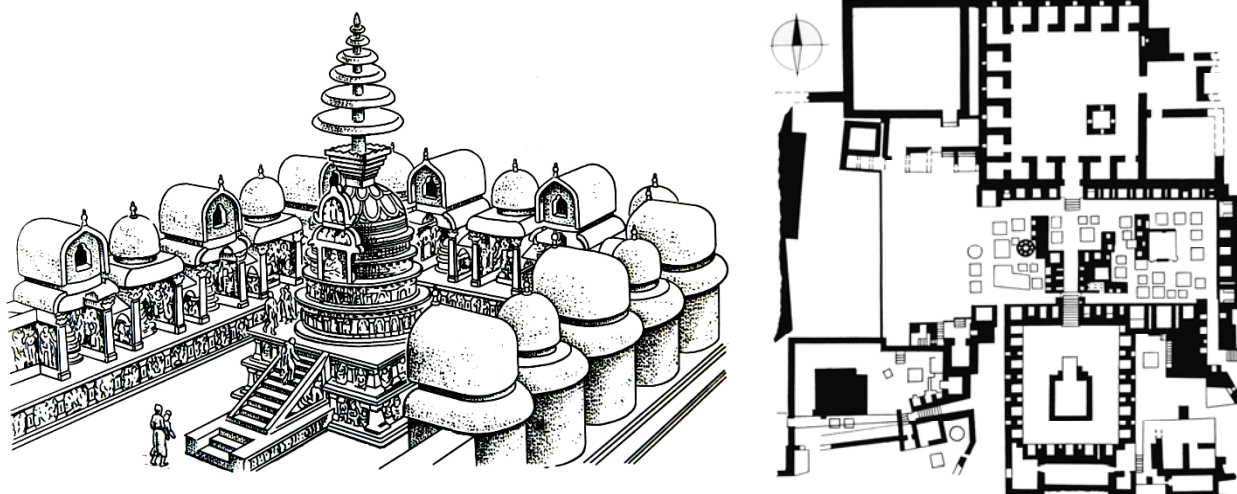
России, начиная с XVII в. В Монголию, соответственно, буддизм пришел из Тибета, а в Тибет – из Северной Индии. Поэтому то, что в России традиционно считается буддизмом – это буддизм позднего индийского толка, то, что впитала индийская цивилизация в конце I тысячелетия н.э.» [1]. В России проживают три буддийских народа: в Калмыкии, Бурятии, Туве. В Санкт-Петербурге после революции в целях самостоятельности буддизма в молодом советском государстве и для неподотчетности монгольскому или тибетскому буддизму, была создана автокефальная российская буддийская церковь и назначен главный лама.

Монгольские племена, пришедшие в Россию, были двух типов: восточномонгольские племена заняли территорию Бурятии, а западно-монгольские, *ойраты* двигались через всю Сибирь примерно столетие и обосновались на нижней Волге. Здесь ойраты стали именоваться калмыками. Тыва (Тува) 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 ее буддийским населением в 1914 г. [1].

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 и индуистских религий. Иногда буддизм характеризуют как философскую систему, а не религию. Но поскольку онтологическим критерием религии выступает жертва, связывающая земное и сверхъестественное, то нет оснований буддизм не считать религией. Не только потому, что под каждой из 84 тысяч ступ, построенных Ашокой, находится частица пепла *священного* Будды, посвятившего себя духовному усовершенствованию, показавшего духовный путь, преодолевшего ограниченность добуддийских верований. *Живой подвиг* Будды, осознанное служение монаха показывает путь просветления, стезю к пределам земной жизни человека – к сверхъестественному. Путь духовного движения как служения, и служение как жертва онтологически и определяет буддизм как религию. В таком варианте религия дает возможность человеку Востока пройти путем Будды. Культ Будды как условие связи со сверхъестественным, тем, частью чего стал сам Будда;

позволяют утверждать о буддизме как религии, распространившейся в различных национальных средах.

Религиозное воплощение закрепляется в структуре и уставе буддийских монастырей. «Монастыри слагались близ главной святыни – ступы, включая залы молельни, святилища, кельи, для проживания монахов и временного пребывания нередко приходивших издалека паломников ...» [5, с. 24]. На плане и рисунке приведенных здесь хорошо просматривается консолидирующее значение ступы, соединяющей бытовое, жизненное пространство монастыря, охваченное квадратом плана, и устремленная в небо конструкция с устойчивым основанием и красивым завершением дисков-миров.



Ступа (реконструкция) и план монастыря Тахти-Бахи II – IV вв. Комплекс Джолиан в Таксиле.

Взято из: Пугаченкова Г.А. Искусство Гандхары (рис. 16, 18. С. 22, 23).

Вопрос о принадлежности буддизма к религии уместно объяснить тем, что в вопросе различий философии и религии лежит дилемма гностицизма. В одном случае, в философии, она решается на основе изучения законов мышления: того как отражается вопрос познания в языке, понятиях и как он связан с материальным устройством жизни – ее *технологиями* как структуры, как связи частного с общим: как фрагмента и системы. Общее понимается как *систематическое* с его базовой категорией – мышлением. В другом – в религии – общее понимается как метадуховное в мироздании и духовное в человеке. Базовая категория религии – Сознание. Здесь общее является *целостностью*, по отношению к которому все систематические конструкции, включая интеллектуальные построения философии, выступают опорными

исторически обусловленными комплексами. Тогда философия есть интеллектуальный результат культурной трансформации мышления (мутации?). Она выделилась из сакрального опыта на основе отделения религиозно немотивированной антропологии. В основу легли законы мышления, ориентированные на производственно-технологические задачи жизни. Они не противоречат идее религиозности сознания, а обращены к структуре новых потребностей человека и общества. Эта связь с ростом значения технологического прогресса, действительно неизбежного при стремительном увеличении народонаселения, является не причиной, а следствием жизни. Это очевидно еще по тому, что философия не отказывается от трансцендирования (Карл Ясперс по этому признаку отделял философию от науки). Она не упраздняет того, что по сути является внутренней функцией религии. Практицизм и самодостаточность технологического прогресса за последние три столетия провели черту между тем, чему должна служить философия (сознанию) и тем, чему она фактически служит (мышлению, языку). Между философией и религией должны наличествовать настроения связи, а не искусительная уверенность в непогрешимости идей материально понимаемой философии.

Рождение буддизма 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. Ядро буддизма – 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*. Иконографическая основа буддизма представлена в 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. Символами буддизма являются колесо дхармы (закона), Яма и колесо жизни, ступы Будды, изображение бодхисатв (тех, кто достиг просветления) и душ, препровождаемых ими в рай и др.

Космология буддизма имеет детально разработанные сюжетные и символические формы. Это, прежде всего, 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 (илл. 1). Внутри обвода круг разделен на шесть секторов, изображающих шесть уровней существования, в которых можно возродиться. Каждый уровень характеризуется символикой цвета Будды (белый, желтый, синий, индиго, красный, зеленый) и содержит сюжеты, символизирующие страсти, которые нужно преодолеть. Внутри колеса, в самом центре, три главных порока (свинья – алчность, змея – ненависть, петух – неведение). Четкая концентрированность общего поля, ковровое исполнение радианных панорам сюжетов, графически убедительная изобразительность мотивов, гиперфизическая реальность Ямы, окрашенного в напряженно красный цвет, в характерной восточной графической антропологии с острыми элементами когтями, клыками, головами змей, подвижными драпировками – все предельно ясно демонстрирует причинность жизни и связь с заживленной реальностью.

Роспись по загрунтованной ткани: На танке «Будда Амитабха» (илл. 2) Будда удерживает патру, находясь в позе Ваджра-асана. Композиция выполнена минеральными красками [3]. На переднем плане жертвенное подношение пяти чувствам. Все художественные средства нацелены на то, чтобы сократить дистанцию между образом и зрителем. Локальные дополнительные цвета, тонкие изысканные линии одежд и контуров тела, фронтальный контакт Будды на лотосовом троне со зрителем сообщают важное из учения – его просветленность. Стилизованные облака, холмы, водоемы как символы мироздания выступают фоном основному сюжету. Два круга с Красным Буддой внутри и овал белого лотосового трона, желтые облака помещены на холодном фоне неба и предельно акцентируют образ Будды. Обе приведенные иллюстрации имеют схожие конструктивные элементы графики: цвета по принципу дополнительных, округлость основных элементов изображения, как символика энергий пространства, фронтальность плана – лишают предмет изображения обыденности, придают ему эстетико-философский смысл, чувство духовной приподнятости.

Буддийский космос представлен в ступах в виде пагод. Тибетская *чортен* полусферой опирается на пять материальных первоначал вселенной. Тантрический буддизм в мандале Калачакратантру представляет идеальный образ вселенной Будды Калачакры. Обширный этнический фон буддизма разных стран, и местных добуддийских религий, дает необычайное разнообразие и вариативность его основных идей. Великолепная книжная миниатюра, удивительно тонкая каллиграфия, пластическое разнообразие ступ, монастырских комплексов, скульптурных образов самого Будды составляют огромный пласт художественных решений в буддизме.

В бурятской «Юрте-небосводе» отражены воззрения кочевого народа. Выполненная в шелке, она передает идею звездного неба как мироздания. *Восемь благих эмблем* – древних добуддийских символов счастья и благополучия, получили в буддизме новое толкование. *Сам зонтик* – укрытие от несчастий, преследующих рождающихся во всех областях сансары. *Белая раковина*, закрученная вправо, ассоциируется со звуком Дхармы (голосом Будды), пробуждающим людей от духовного сна. *Знамя победы* стало означать победу мысли, речи и тела над всеми препятствиями к Просветлению. *Пара золотых рыб* - состояние свободы и бесстрашия в «плавании» в океане сансары. *Колесо* - символ проповеди Учения. *Нить бесконечности* - взаимосвязь религиозных устремлений и мирских дел, союз мудрости и сострадания, мудрости и метода, пустоты и формы. *Цветок лотоса* - чистоту тела, речи и мысли, расцвет добрых деяний на пути к освобождению. *Сосуд сокровищ* – прерывание перерождения, бесконечную жизнь и процветание в этом мире.

Таким образом, метаморфема в ее вариантах мировых религий отражает приоритет духовного над субдуховным, общего для разных народов над этнически родовым. В каждом отдельном случае искусство вырабатывает специфические приемы передачи Единосущего.

ЛИТЕРАТУРА:

1. 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).
2. <http://east.philosophy.pu.ru/crew/emelyanov.htm> Емельянов В.В. Древневосточные корни ислама // Исламская культура в мировой цивилизации и новые идеи в философии. Уфа-СПб, 2001.
3. Иконография Ваджраяны. М., 2003.
4. Петров В.Ю. Философия культуры: Труды Томского государственного университета. – Т. 272. Сер. культурологическая. – Томск: Изд-во Том. ун-та.
5. Пугаченкова Г.А. Искусство Гандхары. М., Искусство, 1982.
6. Шпенглер О. Пессимизм? М., 2003.

**ПЕРВЫЙ ПРАКТИЧЕСКИЙ ОПЫТ ВОЗВЕДЕНИЯ СОЦГОРОДОВ 1930
-1950 гг. в СССР (НА ПРИМЕРЕ СОЦГОРОДА г.ИЖЕВСКА)
*Застройка района СОЦГОРОДА 1930^х гг.***

В 1920-е гг. возникла острая необходимость в составлении генерального плана города Ижевска. Население города неуклонно росло и произвольно, без согласований расселялось на пустующих землях у окраин. Поэтому в 1926 г. Картиздателство НКВД по заказу Ижевского городского совета выполнило топографическую съемку территории города. В 1927 г. городской совет заключает договор с Управлением строительного контроля при Обисполкоме (Стройконтроль) на проектирование перспективного плана Ижевска. Параллельно планом города занималось Управление главного архитектора города. Возникла своего рода инициативная группа, завершившая новый генеральный план города Ижевска к 1930 – 1931 гг.

Градостроительство и генеральное планирование в Советском Союзе делало первые шаги и набиралось опыта. За основу брались определенные предложения, высказанные В.Н.Семеновым и общие положения, изложенные в книге «Соцгород» Н.А.Милютиним. Основной расчетной единицей была плотность населения 80 человек на гектар, а существенная средняя норма жилой площади на одного человека 4,5 квадратных метра. Других нормативов и четких теоретических установок для подобных работ не было.

Под застройку в Ижевске отводилось 2100 гектаров. На западе в заречной части граница отодвигалась по линии 17-ой и 18-ой улиц. Был запланирован «знаменитый» район 65-ти бараков. На юге осваивалась территория, прилегающая к железнодорожному вокзалу, и границей служила улица Фурманова. На север город увеличивается вплоть до линии улицы 10 лет Октября. Восточная граница Ижевска определилась улицей Степана Халтурина. Планировка этой территории для индивидуальной застройки ограничивалась улицей Василия Чапаева.

В конце 1920-х годов шло широкое обсуждение вопроса о том, какого типа должен быть Советский город, как жилье следует проектировать и возводить. Планировочные идеи носили иногда фантастический характер. Архитектурные группы предлагали различные генеральные планы городов различного уровня. В непосредственной связи с проходившей в 1929–1930 гг. дискуссией о соцрасселении выходит книга Н.А.Милютинина «Соцгород» [3]. В

дискуссии Н.А.Милютин принимал активное участие, будучи председателем правительственной комиссии по строительству социалистических городов. В тот момент Н.А.Милютин был самым высокопоставленным партийцем, напрямую занимавшимся архитектурно-градостроительными проблемами [2, с.18]. Поэтому, как пишет исследовательница этой эпохи В. Хазанова, «в устах Н.А.Милютина теория соцрасселения неожиданно начала приобретать характер таких конкретных рекомендаций, что чуть ли не превратилась в строительные нормы и правила» [4, с. 127]. Видимо, книга действительно планировалась в качестве завершения дискуссии и некоего рассчитанного на многие годы кодекса правил градостроительного поведения. Формально предметом обсуждения в дискуссии были две конкурирующие теории социалистического расселения – дезурбанистическая и урбанистическая. В книге «Соцгород» Н.А.Милютин тщательно и детально прорабатывает свои идеи по реформированию советского быта. Помимо индивидуальных жилых ячеек он также спроектировал конкретные типы зданий, включая два варианта трехэтажного жилого блока на 400 - 800 человек, укомплектованного столовыми, библиотеками и другими коммунальными службами. В этих проектах он опирался на свой анализ работ Михаила Барща, Гинзбурга, Охитовича и Ивана Леонидова. В обоих вариантах здание состояло из жилых ячеек, объединенных в группы, каждой из которых полагалась своя коммунальная кухня, а также ванная и туалет. Из окон должен был открываться вид на леса и поля. Строительство предполагалось вести предельно экономично: конструкция предусматривала использование деревянного каркаса и минимального количества дефицитного тогда кирпича. К моменту выхода генерального плана Ижевска 1931 г. вышло постановление ЦК ВКП(б) «О работе по перестройке быта». Многие полуфантастические идеи, не учитывающие реальных условий строительства, были осуждены и в планировочную структуру города введены реальные проекты зданий. Диктовал «идеи» Московский государственный институт (Гипрогор), имевший свои отделения в нескольких крупных городах. Его крупное отделение Крайпрогор было с 1930 г. размещено в городе Горьком [1, с. 227 – 232]. В 1932 – 1933гг. в институте разработаны проекты планировки городов Кирова, Котельнича, Ижевска. В Ижевск было отослано из Крайпрогора три варианта генерального плана развития города за подписью И.Э.Геймансона.

По генеральному плану 1931 г. был заложен новый рабочий поселок, который должен был отражать все идеологические, проектные, коммунальные идеи нового советского города.

Первая очередь получила название в честь коммунальной проектной идеи – «Соцгород». Существовавшая старая уличная сеть получила новое развитие в юго-восточное направление. Осевыми по новому генеральному плану улицы с запада на восток улицы Труда (ныне улица Ленина и улица Советская); на юг от границы нагорного кладбища была проложена новая магистраль, проходящая западнее р. Карлутки с поворотом по направлению к новому поселку Совхоза имени 5 лет Автономии Удмуртии. Старая планировочная структура южной окраины Ижевска ограничивалась Тринадцатой (ныне улица Удмуртская) и Четырнадцатой (ныне улица Володарского) улицами. Город заканчивался линией современной улицы Воровского [7]. Стена кварталов доходила до улицы Карла Либкнехта. По новому плану юго-восточная магистраль – улица Серго Орджоникидзе должна стать центральной осью Соцгорода (рис.1). Улица Удмуртская была продлена до каменоломен, около Воткинской линии, с дальней перспективой трассировки к совхозу «Металлург». По новому генеральному плану многим улицам были присвоены ныне существующие названия: (с запада на восток: Удмуртская, Володарского, Воровского, Рабочая, Восточная, Орджоникидзе, Карлутская набережная; с юга на север: Пастухова, Краева, Либкнехта, Циолковского, Промышленная).

Новый микрорайон Соцгород стал ограничиваться несколькими улицами. По диагонали от улицы Советской на юго-восток параллельно друг другу проложены (вдоль р. Карлутки) проезжая улица Карлутская набережная и магистральная улица Серго Орджоникидзе. Согласно уже к этому времени сложившемуся плану Ижевска закреплены трассировки следующих улиц: Удмуртская, Володарского и Воровского. Эти улицы были второстепенными и шли от улицы Советской до линии улицы Промышленной. Образовавшееся трапециевидное пространство между улицами Воровского и Орджоникидзе было дополнено линиями улиц имевших небольшое веерное отклонение – Рабочая, Восточная, и проезд Циолковского. С центром города микрорайон был связан продленными бывшими переулками получившими статус улиц – Труда, Пастухова, Краева и Карла Либкнехта. На генеральном плане Ижевска должны были осуществиться два больших бульвара: бульвар Циолковского и

Промышленный. Бульвары должны, к 1940-1943 гг., были застроены 2-3 этажными домами и засажены рядами кустарников и ценных пород деревьев. При этом, кирпичная застройка должна была составлять более 50%, от общего числа. Планировалось устройство эспланад и фонтанов. Южнее Промышленного бульвара планировалось организовать большой новый парк имени Климента Ворошилова. В 1934 г. было принято решение о благоустройстве городских улиц и замощении проезжей их части. Каменное мощение было произведено на улице Труда и улице Советской. На улице Орджоникидзе было произведено так называемое «торцовое» мощение спилами бревен. Улицы Удмуртская, Володарского, Воровского, Рабочая и Восточная засыпались шлаком.

Существенным методом в жилищном строительстве тех лет стало введение в практику проектирование жилых секций, как единицы жилого дома. Двух – трехэтажный дом, составленный из секций, стал основным элементом городской жилой застройки. Плановых проектов тогда еще не существовало, и жилые дома строили по индивидуальным проектам местных архитекторов З.Н.Мироновой, В.И.Иванова. Строительные организации массово стали использовать типизированные строительные детали – столярные изделия, балки перекрытий с черепными брусками, накаты перекрытий, щиты стен и перегородок.

Комплекс имел простую планировку, образованную сеткой улиц. Дома, расставленные с небольшим, и легким отступом от красных линий улиц, образуют периметральную застройку кварталов. Их угловые участки, как правило, были закреплены Г-образными домами. На улицу выходили дома с представительным фасадом. Внутриквартальные пространства заняты жилыми зданиями прямоугольной формы с одним корпусом и двумя-тремя подъездами, между которыми располагались цветники и небольшие садовые участки. Здесь же возводились одноэтажные сараи. Внутри кварталов строились двухэтажные дома с засыпной конструкцией стен и деревянными перекрытиями. Стены оштукатуривались по дранке и белились. Деревянные выступающие элементы окрашивались суриком. Состояли из одной, двух или трех секций в зависимости от его необходимой протяженности. Планировочная структура СОЦГОРОДка была разработана по строчной и регулярной системе [5]. Тип зданий, разработанный Моспроектом в 1931 г. в отдельных элементах которых

ощущаются отзвуки модерна, соединенные с приемами и формами конструктивизма.

Компактный прямоугольный двухэтажный объем каждой секции, под вальмовой кровлей отмечен скромным архитектурным декором. На фасадах расположены вертикальные окна разной ширины: отдельно расположенные широкие проемы, сдвинутые парами более узкие окна, пары маленьких высоко поднятых окошек ванн и туалетных комнат были собраны в единый блок (рис.2). В середине каждой секции находится вход в дом, защищенный наклонным козырьком на деревянных откосах. Выше расположены два вертикально вытянутых узких окна лестничной клетки (рис.3). Фасады нескольких домов имели более определенный конструктивный оттенок: окна объединены горизонтальными чуть заглубленными полосами, имитировавшими ленточное остекление [8]. На каждом этаже располагались две двухкомнатные квартиры [6].

В это время застраиваются углы на пересечении с улицей Краева с переулком Прасовским. Были возведены два больших деревянных дома (замененных в 1960-е гг. кирпичными жилыми домами №№ 40 и 42). Интересный пример жилого здания, выполненного в эклектичных формах провинциальной деревянной архитектуры 1900-х годов, перекликающегося с традициями застройки города-сада. Г-образный в плане двухэтажный объем, под высокой двухскатной кровлей отличается оригинальной объемной композицией. в угловой части стена отодвинута вглубь, образуя на втором этаже длинную открытую галерею с треугольными фронтонами над ней. Пол галереи опирается на фигурные массивные кронштейны; на фасаде им соответствуют тонкие с кубовидными капителями колонки галереи. Ее дощатое ограждение украшено скромной пропиленной резьбой. Широкие окна дома украшены рамочными наличниками с профилированными сандриками – горизонтальными в нижнем этаже и с пологим треугольным подвышением в верхнем. На фасадах чередуются горизонтальные полосы дощатой обшивки резного рисунка – горизонтальной и в елочку.

Дом коммунального типа, предназначавшийся для покомнатного заселения, отличается разной планировкой двух крыльев, имеющих отдельные входы и лестницы. В удлиненном крыле по сторонам среднего продольного коридора находятся комнаты, общие кухни и туалеты. В меньшем крыле

размещены три двухкомнатные и трехкомнатные квартиры с общими кухнями и ванными комнатами.

Деревянные секционные и двухэтажные дома, бараки стали визитной карточкой Соцгорода вплоть до начала 1950-х годов.

Вторая очередь получила название «Восточный поселок», являясь своеобразным стыковочным градостроительным узлом городка «Победа» и «СОЦГОРОДка». Ведущая ось – Трудовой бульвар (ныне улица Ленина) планировался с одноэтажной застройкой из домов на 2 семьи. Здания были спроектированы в лучших традициях загородной усадебной архитектуры с просторными верандами и обширными приусадебными участками. Периферийную зону окружали двухэтажные здания на 2-4 подъезда. Поселок завершался живописным прудом, устроенным при возведении электростанции на речке Карлутке. Электростанция полностью обеспечивала «Восточный поселок» и городок «Победа» электричеством. Определяющей «пограничной» осью стали улицы Воровского и Труда. Это место было отмечено своеобразным архитектурным колоритом зданий, значительно отличавшимся от окружающей застройки. Углы перекрестка были отмечены четырьмя двухэтажными Г-образными в плане зданиями, под вальмовой кровлей, усложненными крупными выступами парадных на дворовом фасаде и лоджиями с точеными колоннами и фигурной балюстрадой, обеих этажей выходившими на пресечение улиц. Обшитые фигурным тесом фасады с фризами из вертикально уложенных досок подчеркивались простыми наличниками с сандриками-полочками на резных кронштейнах. Карнизы большого выноса поддерживались изящно изогнутыми консолями. Рубленные без остатка здания на кирпичном цоколе времени НЭПа, стали своеобразным шедевром, в архитектуре которых отразились влияния конструктивизма, народного зодчества и стиля модерн. Из трех сохранившихся здесь типов самым эффектным является *дома жилые первого типа на 2 квартиры*, расположенные на улице Ленина (ул. Ленина). В объемной композиции и декоративном убранстве здания заметно влияние классицизма и модерна. Уличный фасад одноэтажного деревянного дома, завершеного многоскатной кровлей с двумя и небольшими ризалитами, симметричен. Ризалиты со спаренными окнами в одну ось и угловым выносом кровли над дверным тамбуром, завершены тимпаном с круглыми проемами слуховых окон. Окна фасадов обрамлены в рамочные наличники со

шипцовыми сандриками. В домах двух других типов сохранившихся на улице Советской, преобладают мотивы деревянного модерна: трапециевидные фронтоны вертикальные рамы-наличники, иногда объединяющие окна двух этажей. *Одноэтажные дома второго типа* с коридорной планировкой акцентированы входными группами с торцов (ул.Советская). В *двухэтажных многосекционных домах третьего типа* (ул.Советская, ул.Ленина) эффектно смотрятся балконы с фигурными столбиками и пропиленной балюстрадой. По аналогичной схеме застраивалась и заречная часть Ижевска к северо-западу от Никольской церкви.

Продолжалось, так же и строительство, прерванное революцией и гражданской войной, в новых традициях городка специалистов ИТР на Красной горке. В 1932-1937 гг. полностью были возведены здания, объединенные в единый квартал, ограниченный улицами Красногеройской, Красноармейской, Свободы и Лихвинцева. В городках обязательно высаживались деревья и кустарники «благородных» сортов. Отслеживалась система озеленения и элементарного благоустройства.

Застройка района СОЦГОРОДА 1946-1953 гг.

Дальнейшую значительную роль в развитии малоэтажной комплексной застройки Ижевска сыграла Великая Отечественная война. На южной границе города в 1942 г. по постановлению СНК СССР начал возводиться эвакуированный из города Тулы оружейный завод, которому был присвоен № 622 (впоследствии переименованный в «Ижевский механический завод»). За короткий срок были возведены производственные и жилые временные корпуса для мобилизованных рабочих ИТР и представителей заказчика.

Комплекс малоэтажной жилой застройки кварталов первых военных и послевоенных лет расположен на ровной местности в юго-восточной части современной центральной зоны Ижевска, западнее речки Карлудки. Рассматриваемая территория простирается от улицы Промышленной до улицы Владимира Краева – по направлению с юга на север и от улицы Удмуртской до речки Карлутки. По направлению с запада на восток. Микрорайон преимущественно заселялся работниками завода № 622 и военными. По северной границе предприятия организуется улица Промышленная, с запада проходит улица Рабочая. Главная улица комплекса – ул.Орджоникидзе – стала одной из важнейших новых магистралей послевоенного этапа развития города,

связав предприятие с центром. В 1940 – 1941 гг. улица была расширена и по ней была пущена трамвайная линия. Это и стало одной из причин возведения нового военного предприятия в Ижевске.

Далее весь отрезок от ул. В.Краева и вплоть до ул.Промышленной застраивается (на четной, западной стороне) в 1942 – 1943 гг. домами с засыпной конструкцией стен.

В ноябре 1945 г. СНК СССР принял постановление о неотложных мерах по восстановлению 15 старейших русских городов. К постановлению были выпущены дополнения, в которых были прописаны пункты о капитальном и временном строительстве жилых районов в городах, куда были направлены в эвакуацию промышленные предприятия. В Удмуртии помимо Ижевска, аналогичная застройка велась в городах Глазове, Сарапуле и Воткинске. Начинают возводиться многоквартирные кирпичные дома в два, три, четыре и пять этажей. Представительность улицы Орджоникидзе подчеркивалась цельностью градостроительного подхода их логической преемственной связи; перехода от застройки 1920 – 1930-х гг. к застройке 1940 – 1950-х гг.

Институтом Ленгипрокомунстроем для города Ижевска под авторством Александрова и Маковеева в 1949 – 1950 гг. был составлен новый план [9]. Отрезок улицы от Прасовского переулка и до проезда Орджоникидзе застраивается по общему городскому плану в 1950 – 1957 гг. (на четной, восточной стороне). Осевым композиционным центром стал трехэтажный жилой дом № 47 *первого типа* выдвинутый на красную линию улицы Орджоникидзе, на первом этаже которого располагался гастроном № 41. Характерный для архитектуры переходного периода от неоклассицизма к интернациональному стилю многоквартирный жилой дом с лаконичным фасадным декором. Кирпичные стены окрашены по штукатурке. Крупный прямоугольный трехэтажный объем покрыт вальмовой кровлей. На протяженном уличном фасаде в 15 осей проемов доминирует большой щипцовый фронтон, венчающий среднюю трехосевую часть. Стены завершены карнизом большого выноса. Строгость и представительность фасаду придает расположенные крупные проемы витрин с лучковыми перемычками. Верхнем этаже прямоугольные проемы чередуются с арочными. Редко расставленные балконы опираются на фигурные лепные кронштейны. Здание возведено в 1952г.

Все здания первого типа состоят из трех секций: в средней из которых на этаже размещены две большие трехкомнатные квартиры, а в крайних секциях – двухкомнатная и две трехкомнатные квартиры с просторными коридорами и ванными комнатами (аналогичные жилые дома возведены по адресам: ул. Орджоникидзе №№18,22; ул. Советская №36).

Жилой дом № 47, фланкируют два жилых двухэтажных дома четвертого типа на две секции (1945 – 1946 гг.). Прямоугольные двухэтажные объемы покрыты высокими вальмовыми кровлями. Кирпичные стены оштукатурены. На уличном и дворовом фасадах на флангах выступают ризалиты, завершенные щипцовыми фронтонами. Расположенные под ними окна второго этажа украшены горизонтальными сандриками.

В каждой из двух секций дома на этаже размещены две трехкомнатные и одна двухкомнатная квартиры (аналогичные жилые дома возведены по адресам: ул.Орджоникидзе № 31а, ул.Циолковского №20, ул.Ключевой поселок № 85).

В 1951 – 1956 гг. комплексно застраивается пустующий участок, ограниченный улицами Орджоникидзе, Циолковского, Промышленная. Осевым композиционным центром стал жилой дом № 20 по ул.Орджоникидзе, отодвинутый вглубь участка с большим парадным осевым сквером, ориентированным на центральный вход в здание. Жилой дом № 20 *второго типа* схож по компоновке с жилым домам первого типа, но имеет менее строгий характер – в средней и фланговых частях фасада расположены двухэтажные эркеры. Фланкируют его дома первого типа.

Углы квартала огибают два жилых дома №№ 16, 22, *третьего типа* Г-образные в плане двухэтажные здания покрыты высокими вальмовыми кровлями, с улицы дополненными чуть пониженными поперечными двухскатными крышами. Стены завершены массивным профилированным карнизом с крупными модульонами. В середине обоих уличных фасадов возвышается щипцовый фронтон с круглым чердачным окном. Под фронтоном во втором этаже расположены три арочных проема, ведущих на балконы. Последние огорожены массивной балюстрадой и поддерживаются парой фигурных кронштейнов. Нижние окна украшены подоконными нишами с балюстрадой. На дворовом фасаде фланг каждого крыла отмечен широкими четырехосевыми ризалитами. Во внутреннем углу каждого ризалита

расположена крупная арочная ниша входа и лоджия над ним, с проемом той же формы.

Таким образом, в 1950-е гг. завершился длительный период советского малоэтажного регулярного строительства в Ижевске и он, к сожалению, не решил главной задачи – обеспечение жильем всех нуждающихся в Ижевске. Жилищная проблема оставалась острой, но идея города-сада впервые в нашем регионе продемонстрировала возможность генерального планирования и возведения спальных микрорайонов. В 1920-х гг. очередной раз закрепился и получил развитие план Ижевска, заложенный на рубеже XVIII-XIX вв. С.Е.Дудиным. В дальнейшем во время Великой Отечественной войны и в 1950-х гг. аналогичное строительство продолжалось в южном направлении от улицы Труда вплоть до территории Механического завода. Был образован Ключевой поселок, получивший общепринятое в 1930-е гг. название «СОЦГОРОД».

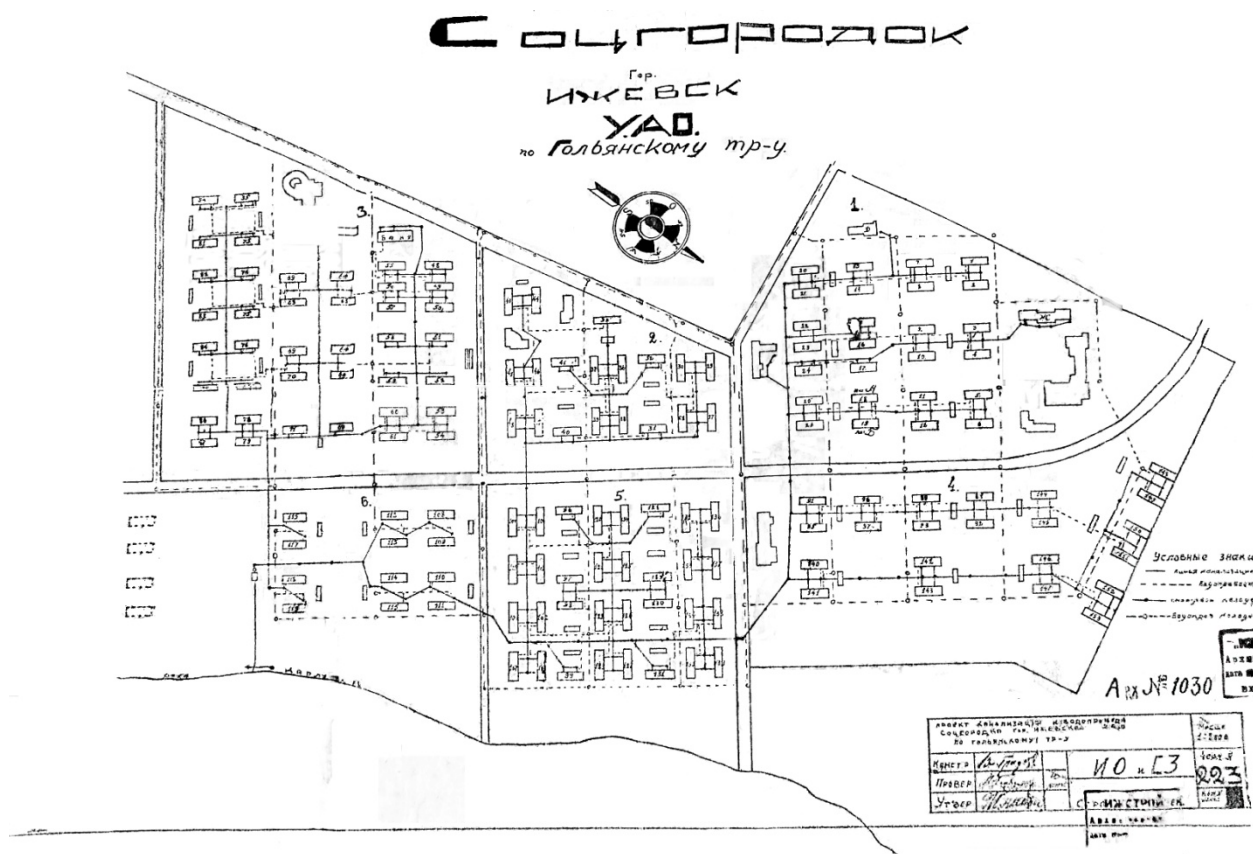


Рис.1 ЦГА УР ф. Р-198, оп.1, ед.хр.224. Дело на чертежи проводки канализации и водопровода в СОЦГОРОДке. 1931 – 1933гг. (публикуется впервые).

ЛИТЕРАТУРА:

1. Зырин Б.В. Генеральный план Вятки на период 1928-1958гг. План Гопрогора (1941-1965гг.) // Энциклопедия земли Вятской. Том 5. Киров, 1996.
2. Краткая автобиография. 1941, – Архив Е. Рапопорт-Милютиной.
3. Miljutin N. A. Socgorod. Praha, Knihovna leve fronty, 1931.

4. Хазанова, Вигдария. Советская архитектура первой пятилетки. М., 1980.
Архивные источники:
 5. ЦГА УР ф. Р-198, оп.1, ед.хр.224. Дело на чертежи проводки канализации и водопровода в СОЦГОРОДке. 1931 – 1933гг.
 6. ЦГА УР ф. Р-198, оп.1, ед.хр.281. Дело на производственные сметы различных объектов на Гольяном тракте (в СОЦГОРОДке) в Ижевске. 1932г.
 7. ЦГА УР ф.Р-1309, оп.1, ед.хр.7. Опорный план города Ижевска 1927г.
 8. ЦГА УР ф. р-1309, оп.1, ед.хр.78. Фотоальбом приложений к генеральному проекту города Ижевска за 1935 год. Том 1.
 9. ЦГА УР ф. р-1309, оп.1, ед.хр.249. Опорный план города Ижевска 1950г.
- Использованные архивные фонды ЦГА УР (Центральный государственный архив Удмуртской республики):
Фонд р-198. Управление строительства Ижевского завода Народного комиссариата тяжелой промышленности СССР. Ижстрой. (1930 – 1934гг.).
Фонд р-1309. Архитектурно-планировочное управление г.Ижевска (за 1977-2011гг.).
Управление главного архитектора г.Ижевска (за 1940-1954гг.), (за 1959-1976гг.).

Н.А.Николаева (Ижевск)

ТРАДИЦИИ ЕВРОПЕЙСКИХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ СТИЛЕЙ В АРХИТЕКТУРЕ САРАПУЛА

В последней трети XIX – первом десятилетии XX вв. уездный город Вятской губернии Сарапул активно развивался, благодаря торговле, росту промышленных и кустарных предприятий. В городе открывались государственные учреждения, имеющие характер центральных для значительной окружной территории. Как известно, Сарапул претендовал на роль губернского центра новой Прикамской губернии. В нем велось активное строительство, благоустраивались улицы, сооружались новые каменные и деревянные постройки, чей архитектурный облик порой не уступал зданиям губернской Вятки. Старые фотографии с видами города, некоторые сохранившиеся дома в исторической части Сарапула позволяют дать им оценку, охарактеризовать стилистическое развитие архитектуры, отметить специфику взаимодействия традиций европейских художественных стилей и отечественного зодчества, а также место и роль в этом взаимодействии местных архитектурно-строительных принципов.

Классицизм, господствующий в столичной архитектуре во второй половине XVIII – первой трети XIX вв., получил широкое распространение в регионах России лишь в середине и второй половине XIX столетия. Одновременно, в это же время начинает меняться отношение к классицизму, происходит его переосмысление. Однако эклектика, пришедшая на смену

классицизму, не влекла за собой его отрицание, в региональном зодчестве используются его композиционные формы и декор. Кроме этого, местные строительные традиции также усложняют стилистический портрет архитектуры. Многостилье стало характерной чертой городской застройки малых городов России. В 80 – 90-е гг. они активно застраивались, особенно центры городов: появлялись новые общественные сооружения, в первую очередь, торговые, а также учебные заведения, больницы, производственные здания, велось строительство жилых домов, перестраивались и вновь возводились храмы. В оформлении фасадов использовались композиционные приемы и стилиевые формы барокко, ренессанса, готики и классицизма, широкое распространение получил «кирпичный стиль» и детали «русского стиля».

Подобные тенденции можно наблюдать и в архитектуре Сарапула. На главной площади города во второй половине XIX столетия были построены здания, которые изменили ее пространственную композицию, придав ей больше торжественности и представительности. Запланированные еще в конце XVIII века присутственные места не были построены, они размещались во временно сдаваемых частных домах. В 70-е годы городская казна приобрела у разорившегося купца Татаринова большой дом в северной части центральной площади и разместила там городскую управу.

Фасад городской управы (1861) по своему характеру является эклектичным: отдельные детали, приемы их компоновки заимствованы из разных исторических стилей, причем в сочетании с местными художественными традициями. Так, например, наличники окон второго этажа явно напоминают вятские культовые постройки середины и второй половины XVIII в.: они представляют собой уступчатую раму с широкими «ушами» и фигурным сандриком. Правда, рационализм XIX столетия упростил формы «вятского барокко», сделал их строже и суше.

В 1873 г. было решено открыть в уездном Сарапуле окружной суд, для которого и было уступлено «для постоянного помещения в нем» трехэтажное здание городской управы. К 1874 г. оно было полностью реконструировано. Главный фасад с небольшим выступающим центральным ризалитом приобрел представительный вид «казенного» здания. Рустованный первый этаж имел большие арочные окна. Вследствие уменьшения размеров окон на втором и третьем этажах их количество увеличилось: по центральному ризалиту

располагалось пять осей, а по боковым – три. Окна были обрамлены строгими прямоугольными наличниками. Лишь в центральной части третьего этажа окна были помещены в неглубокие прямоугольные ниши с арочным завершением. Эта часть здания была фланкирована парными пилястрами дорического ордера и имела балкон с ажурной решеткой.

Таким образом, композиция фасада приобрела ярко выраженный симметричный, уравновешенный характер, с подчеркиванием центральной оси и акцентированием междуэтажных членений. Единственным нарушением этой классической гармонии был вход в здание, размещенный не по центральной оси, а сбоку. Крыльцо с двускатным навесом, имевшим по карнизу ажурную резьбу, не совсем вписывалось в стилистику фасада. Вероятно, местному архитектору, выполнявшему этот проект, не хватило опыта и профессионального вкуса, чтобы создать единый, гармоничный фасад.

Большой продуманностью отличалась планировка помещений. Внутри здания уже не было широкой парадной лестницы, она находилась напротив бокового входа и занимала незначительное пространство, так же как и коридоры во втором и третьем этажах. Основное пространство использовалось под рабочие помещения. В планировке первого этажа еще сохранился принцип анфиладности: вдоль уличного фасада размещалась галерея комнат прокурора, а вдоль дворового – нотариуса. Планы второго и третьего этажей были во многом схожи между собой и отличались от первого. За стенами центрального ризалита располагались просторные залы гражданского и уголовного отделений, к которым с одной стороны примыкали кабинеты председателей судов (гражданского и уголовного), а с другой – комнаты присяжных заседателей. От боковой лестницы шел небольшой узкий коридор, ведущий к залам. Он доходил до центра здания и, разворачиваясь на 90 градусов, соединялся с черным ходом. В коридор выходило несколько изолированных друг от друга комнат: регистратура, касса, комната для свидетелей, арестантская, канцелярии. Принцип анфиладности в силу специфического назначения помещений здесь не мог использоваться, поэтому был найден более рациональный композиционно-планировочный прием.

В дальнейшем здание окружного суда достраивалось и перестраивалось. В 1875 г. инженером Галкиным, состоявшим в должности городского архитектора, был сделан проект, «по которому для расширения здания (окружного суда) предполагается сделать к нему пристройку во всю вышину, примкнуть таковую к

заднему фасу здания, в длину шесть и в ширину три сажени, и выступ этой пристройки выровнять под лицо с находящеюся по середине здания пристройкою для черного крыльца» (илл.1).

Упомянутая пристройка, сооруженная на дворовом фасаде, не изменила главный фасад здания. Но в 1912-1914 гг. такие изменения произошли: по проекту Максимовича к главному фасаду были присоединены два крупных ризалита. Пожар 1917 г. и переустройство этого здания, завершившееся в 1927г., полностью изменили как внутреннюю планировку, так и его внешний облик. Сооружение стало четырехэтажным, изменив масштабную ситуацию центральной городской площади. К тому же, примерно в эти годы, была уничтожена архитектурная и градостроительная доминанта центра Сарапула – Воскресенский собор. В связи с этим, здание окружного суда стало главным акцентом центральной площади. Его архитектурный облик и в перестроенном виде сохранил классицистические черты: монументальность, уравновешенность основных объёмных форм, на рустованной поверхности главного фасада контрастно выделяются ордерные элементы, мерный ритм окон, четкость в прорисовке классических деталей декора подчеркивает строгость и презентабельность облика здания окружного суда.

Активной вертикальной доминантой другой площади Сарапула стало пожарное депо с каланчой (1887). Располагалось оно на площади в центре города напротив Троицкой церкви, на одной из высоких точек городского рельефа. «Г» - образный в плане двухэтажный объем здания пожарного депо выглядит монументально. Четырехъярусная, прямоугольная в плане каланча придает сооружению динамичный, выразительный силуэт. Объемно-планировочное решение и отдельные детали фасадной композиции напоминают романские средневековые замки. Пластика кирпичного орнамента, сдержанная в двухэтажном корпусе и более насыщенная на фасадах башни, создает интересную игру света и тени, а полукруглые фронтоны напоминают о традиционных формах «вятского барокко».

В строительстве больниц во второй половине XIX в. усилилась тенденция раздельного размещения не только различных по назначению зданий, но и лечебных корпусов. Больницы стали проектироваться и строиться не в виде одного большого здания, а как ряд отдельных «павильонов». Лаборатория и аптека земской больницы Сарапула уже не располагались в одном корпусе с

больничными палатами, а были перенесены в специально построенное двухэтажное здание. Увеличились размеры других хозяйственных сооружений.

В 1876 – 1884 гг. на средства купца У.С.Курбатова был построен больничный комплекс, включавший в себя родовспомогательное отделение, амбулаторию и приют для малолетних детей. Три двухэтажных кирпичных здания, главные фасады которых выходят на линию Воскресенской улицы (ныне – ул. Гоголя), соединены трехпролетными арочными воротами. В расположении внутренних помещений использована коридорная система. Размещенные с одной стороны коридора просторные больничные палаты и лечебные кабинеты имеют большие окна, способствующие их хорошей инсоляции и проветриванию.

Главные фасады корпусов имеют единое стилистическое решение, которое представляет собой гармоничное сочетание ренессансных элементов и некоторых приемов «кирпичного» стиля. Центральная ось каждого корпуса подчеркнута трапециевидным фронтоном с прямоугольным выступом. Это придает силуэтам зданий более динамичный характер. Арочные окна центрального корпуса, рустованная поверхность фасадных стен, выступающие карнизы с уступчатыми рельефными арочками, горизонтальные тяги взяты из арсенала дворцовой архитектуры эпохи Возрождения. Кирпичная кладка, которая формирует ренессансную пластику фасадов, выявляет особенности «кирпичного» стиля. Больничный комплекс, несмотря на протяженный фасад, имеет характер цельного, пропорционально выверенного, гармоничного сооружения. В 80-х годах XIX столетия он доминировал в этом районе города, был ярким градостроительным акцентом на фоне одноэтажной деревянной застройки.

По приемам планировки и архитектурным формам с больничными зданиями во многом сходны школы, уездные и городские училища, гимназии. В 1900 г. вятским губернским архитектором И.А.Чарушиным был создан проект женской гимназии для Сарапула. В 1904 г. строительство одного из крупнейших учебных заведений Вятской губернии было завершено (сейчас здесь располагается школа № 15). Главным акцентом объемно-пространственной композиции женской гимназии является центральный ризалит с пятью осями по уличному фасаду. Арочные окна третьего этажа и прямоугольные окна второго этажа хорошо освещают интерьеры здания. Центральную ось подчеркивает выступающее за линию главного фасада крыльцо-тамбур. Плоская крыша крыльца служит одновременно балконом, имеющим перила из чугунной кованой

решетки. Такая же узорчатая решетка проходит по парапету крыши, укрепляясь на углах невысокими кирпичными стойками. Использование металлических решеток в оформлении фасадов зданий было излюбленным приемом вятских строителей.

Предложенная архитектором Чарушиным планировка отличалась тщательной продуманностью. На первом этаже в центральной части находился небольшой вестибюль с гардеробами. Напротив него – широкая парадная лестница с фигурными металлическими балясинами и массивными перилами из дуба. Слева от входа располагались библиотека, кабинет библиотекаря, физический кабинет, две комнаты служителей. Справа от входа была запланирована квартира начальницы гимназии с гостиной, залом, столовой, спальней, кухней, кладовой. Вход в квартиру был со двора. На втором этаже размещалась учительская и семь учебных классов. На третьем этаже над вестибюлем находился большой актовый зал. С левой стороны от зала располагались два учебных и один рисовальный классы, с правой стороны – «рукодельный» и учебный классы, а также небольшой зал Совета. Каждый этаж гимназии имел широкие, односторонне освещенные коридоры, окна которых выходили во двор. С другой стороны коридоров располагались большие, светлые, просторные классы с высокими потолками. Такая планировка учебных зданий в конце XIX – начале XX вв. становилась традиционной.

В стилистическом решении главного фасада женской гимназии вновь можно отметить черты неоренессанса: большие арочные окна с пластически выделенным замковым камнем, горизонтальные тяги, рустованный первый этаж, выступающий карниз. Эти элементы активно переплетаются с фризовым «кирпичным» декором, напоминающим народный орнамент. Данные приемы, как видим, подчеркивают эклектичный характер фасада гимназии.

Примером неоренессанса с использованием ордерных элементов может быть здание Удельной конторы (1894), построенной по проекту В. Шретера. По главной оси в центре здания находился большой прямоугольный со срезанными углами вестибюль. Первый этаж занимали в левой части здания – квартира управляющего, в правой – главного бухгалтера. Причем, вход в обе квартиры осуществлялся с парадного входа через вестибюль, который являлся центром планировочной композиции первого этажа. Вход в контору осуществлялся со двора: из небольших по размерам сеней вела лестница на второй этаж, где

размещались бухгалтерия, чертежная, архивариус, стряпчий и делопроизводители. Все эти помещения располагались вокруг большого холла и были соединены между собой дверными проемами.

Такая традиционная анфиладная композиция, если и была еще приемлема для жилых комнат, то для служебных помещений, по замечанию управляющего удельной конторы, необходима была более рациональная планировка. В одном из рапортов в министерство уделов он сообщал: «...я предположил сделать по середине здания коридор, соединенный с делопроизводствами арками; такое устройство представляется мне удобным, потому что коридором устраняется ходьба через комнаты, в которых занимаются служащие». Но данное предложение так и не было учтено: во всех проектах Удельной конторы сохранилось анфиладное размещение комнат по периметру здания вокруг парадного центрального вестибюля.

По генплану города усадьба Удельной конторы располагалась в квартале между улицами Сарапульской и Нагорной, причем главный фасад здания, выходящий на ул. Нагорную, был обращен в сторону Троицкой площади. Доминантами прямоугольной площади являлись Троицкая (1850-1861) и Никольская единоверческая (1842-1848) церкви, а также здание пожарного депо с каланчей (1887), построенное у южной границы площади. На фоне фасадов обывательских домов, расположенных по периметру площади, здание Удельной конторы заметно выделялось за счет протяженного фасада с довольно лаконичным декором, четких междуэтажных членений, спокойного ритма оконных проемов, заключенных в прямоугольные наличники.

Асимметричное в плане здание имеет на главном фасаде симметричную трехчастную композицию. Ось симметрии здания подчеркнута главным входом и балконом над ним на втором этаже. Вход фланкирован двумя полуколоннами на высоких цоколях. Первый этаж и углы центрального ризалита оформлены рустом. Тщательность в прорисовке деталей декора, ордерных элементов, выверенные пропорции здания в целом делают его одним из лучших интерпретаций ренессансного стиля в архитектуре Сарапула. По мнению Управляющего Удельной конторы, этот дом явился «в городе Сарапуле образцом архитектурного искусства и бросаясь своею внешностью в глаза туристам по р.Каме, многими из них осматривается при обозрении Сарапула».

Ренессансные мотивы в сочетании с пластичными элементами «кирпичного» стиля также использовались в фасадных композициях жилых зданий Сарапула. Рустовка на фасадной стене и углах домов, большие арочные окна (иногда спаренные) и так называемое окно «Браманте» - арочный проем, вписанный в прямоугольный наличник с сандриком, а также выступающие карнизы с пластичным декором в виде арочек и ступенчатых уступов – это излюбленные мотивы украшения главных фасадов жилых домов. Примерами могут служить дома купцов Дедюхина и Хвостова на улице Раскольниковова (илл.2), дом Мошкина на улице Труда. Ренессансный прием чередования на фасаде лучковых и треугольных оконных фронтонов использован в доме купца Дедюхина на ул. Горького (д. 20).

Большой нарядностью и выразительностью отличались фасады «фабрики механической работы сапог, ботинок и проч.» Ф.Г.Пешехонова, построенной в 1907 г. Характер фасада имел своеобразный синтез барочных и ренессансных элементов с традициями «вятского барокко», свойственный гражданским постройкам Сарапула. Большие арочные окна производственного корпуса перекликались с витиеватыми наличниками административного заводского здания; силуэт декоративного фронтона с вазонами – с плавными линиями трех пролетных ворот; пластика геометрического фризового орнамента – с ажурной решеткой, проходившей по парапету крыши. Декоративные элементы, окрашенные в белый цвет, ярко выделялись на фоне неоштукатуренной кирпичной стены, что придавало зданию фабрики нарядный вид и органично дополняло архитектурный портрет уездного Сарапула.

Период конца XIX – первых десятилетий XX в. характеризуется большим размахом жилого строительства. Этот процесс во многом изменил облик Сарапула, обогатив его архитектурное пространство новыми постройками. Окраины активно застраивались небольшими по своим размерам домами служащих, рабочих и ремесленников; в центральных районах по индивидуальным проектам сооружались особняки богатых представителей города – купцов, предпринимателей, владельцев небольших заводов и предприятий. Усадьбы последних отличались большими размерами, качеством материала, отделкой, большим количеством вспомогательных служб. Дома, как правило, были двухэтажными, с мезонинами, башнями-эркерами, большими бальными залами, гостиными, парадными вестибюлями и фойе. В

хозяйственные постройки включались помещения для прислуги, конюшни, каретники, ледники, амбары; часто к усадьбам примыкали сады. Дома городской знати выделялись и своим внешним обликом. Многие из них, созданные по проектам местных архитекторов и инженеров, отличались сложным, асимметричным планом, удобством и комфортом. Важную роль в формировании внутреннего пространства играл коридор. Объемно-пространственная композиция особняков становилась более разнообразной, декор фасадов подчеркивал индивидуальность построек, отражая современные веяния в «архитектурной моде». Такие дома становились выразительными акцентами на фоне рядовой жилой застройки и представляли собой интересные памятники провинциального зодчества.

В Сарапуле до сих пор сохранились многие купеческие особняки, сыгравшие заметную роль в формировании архитектурной среды города. Престижное место на Красной (бывшей Соборной) площади города, занимает крупный двухэтажный особняк купца П. Корешова (1907) (илл.3). Выразительный силуэт дома, пластичный декор его главного фасада обогащали панораму Соборной площади, органично включаясь в ее ансамбль, центром которого был Вознесенский собор. Крупный двухэтажный особняк отличается большой насыщенностью фасадного декора, обилием лепных украшений, сложным рисунком деталей. Трапезиевидные в плане эркеры, фланкирующие центральный ризалит, венчают граненные купола. Они покрыты железной кровлей, имитирующей черепицу. Сохранившаяся фрагментарно в интерьерах лепнина также полна динамичной пластики растительного орнамента, в котором угадывается переплетение барочных и ренессансных мотивов с классическими гирляндами, развевающимися лентами и листьями аканта. Мелкомасштабная орнаментика печей и каминов органично дополняет эти некогда роскошные интерьеры.

Пластичный и динамичный характер объемно-пространственной композиции и декора фасада так же демонстрируют необарочные мотивы, которые получили в Сарапуле широкое распространение. В формировании облика многих особняков активно использовались выступающие полуколонны, мотивы волют и разорванных фронтонов, псевдокупола завершали объемы зданий. Декор приобретал сочный, скульптурный характер.

Необарочный характер имели объемная композиция и фасадный декор особняка промышленника и купца Ф.Пешехонова (1892) (илл.4). Здание отличается соразмерность частей и целого, прекрасные пропорции, выразительный силуэт. Центральный ризалит с тремя осями фланкирован спаренными стройными полуколоннами. Боковые объемы имеют лучковые фронтоны и увенчаны невысокими куполами со шпилями. Их форма, фигурный центральный фронтон, вазоны на карнизе подчеркивают динамичный характер постройки. Пластичность фасада усиливали ныне не существующие балкон центрального ризалита с красивой кованной решеткой и крыльцо, расположенное справа от центральной оси, которое имело навес с металлическим кружевом и тонкими изящными колонками.

Дом кондитера Вольфа (1880) и торговая лавка (1896) на улице Красноармейской представляют собой единый в стилистическом плане ансамбль. Дом занимает угловое положение в одном из кварталов Сарапула, при этом угол здания срезан плоскостью стены и оформлен на втором этаже балконом с ажурной решеткой, под ним располагался вход. Соединенные широкими арочными воротами фасад лавки и один из фасадов дома выходят на красную линию улицы. В художественном решении фасада особняка можно отметить выразительный по пластике руст первого этажа, мелкомасштабный декор второго этажа, усиливающийся в выступающем карнизе. Черты необарокко на фасадах дома и торговой лавки подчеркивает контраст цветового решения: белый цвет декора первого этажа и деталей второго этажа четко выделяются на коричневом фоне стены.

Активная по пластике фасадная композиция дома купца и городского головы П.Башенина в Сарапуле (1904) имеет различные стилевые источники – от древнерусской архитектуры до готики. Причем, заимствованы наиболее «зрелищные» по формам элементы первоисточников: кокошники, пучки полуколонн, мотивы арок и т.д. Несколько измельченный, но тщательно исполненный декор придает сооружению нарядный и праздничный вид, выделяя его из окружающей застройки. Динамичный, выразительный силуэт зданию придают два асимметрично расположенных эркера с шатровым завершением, один из которых украсил скошенный угол дома.

В развитии архитектуры Сарапула начала XX в., как и большинства провинциальных российских городов, происходят некоторые изменения. На

фоне множественности стилевых направлений возникают постройки в стиле модерн. Как эклектика второй половины XIX в. не отрицала классицизм, так и архитектура модерна на рубеже веков мирно сосуществовала с постройками эклектики. Немногочисленные примеры модерна в Сарапуле в большей степени демонстрируют использование его орнаментально-декоративной системы, в меньшей – пространственно-планировочной.

К интересным примерам раннего модерна можно отнести дом купца П. Смагина в Сарапуле (И.А.Чарушин, 1912) (илл.7). В этой постройке легко узнаваемы приемы, заимствованные из арсенала средств европейского модерна: оконные и дверные проемы плавных, вогнутых очертаний; текучие формы плоскостного растительного орнамента; использование цветной плитки и ажурной металлической решетки в отделке фасадов. Асимметричная композиция дома П. Смагина основана на «свободном» плане. Гладкие поверхности стен со скупым орнаментальным декором, укрупнение объемов и силуэтных очертаний являются признаками нового образного строя архитектуры. Разнообразные по форме фронтоны создают гибкую линию силуэта особняка. Она дополняется объемами трапециевидного эркера, балконов и навеса над одним из них, которые как бы вырастают из тела здания. Плавные линии фасадного орнамента подчеркивают идею движения формы, лежащую в основе архитектурного образа здания.

Как уже отмечалось выше, серьезные пространственно-планировочные поиски модерна, новизна тектонической структуры здания, богатый формообразующий язык стиля получили развитие в вятских уездных городах, в том числе и в Сарапуле, в меньшей степени. Тем ценнее примеры использования объемно-пространственных принципов модерна в таких постройках как дом врача Ф. Стрельцова и дача П. Башенина.

Дом врача Ф.Стрельцова (1910-е), обладавший острым, динамичным силуэтом – это замечательный памятник деревянного модерна, который заметно обогащал городской ландшафт (илл.8). «Свободный» план рождал живописную композицию разномасштабных объемов дома, выразительным акцентом этой композиции была башенка–мансарда с вытянутым шатром.

По характеру размещения в структуре уездных центров и особенностям объемно-планировочной композиции можно выделить еще один тип жилых построек – это загородные усадьбы, или дачи. Возводились они в отрыве от

городской застройки, в лесной зоне. Размещенные в глубине больших участков дачи были окружены садом, а иногда и лесом. Такое пространственное положение предполагало равнозначность всех фасадов, что порождало сложную, асимметричную композицию и открывало много интересных видовых точек на здание. Обязательными элементами дач становились веранды (открытые и застекленные), балконы и различные смотровые площадки. Дач в Вятской губернии строилось немного. «Отцы города» предпочитали отдыхать на южном берегу Крыма или за границей. Большинство загородных дач не сохранилось до наших дней.

В 1901 г. была построена дача П.Башенина по проекту архитектора Трубникова (илл.5). В 90-е годы это сооружение было передано художественному музею города, в 1997 г. была закончена его реставрация. Здание отличает сложная объемно-пространственная композиция, основанная на асимметричном плане. Двухэтажная постройка с балконами и верандами, с высокой четырехгранной башней имеет выразительный силуэт. Утопая в зелени парка, дача создает впечатление уютного, «интимного» места для отдыха и общения с природой. Сложным рисунком плана, асимметричным расположением балконов, веранд, смотровых площадок, башенок отличается этот такой яркий и запоминающийся пример раннего модерна. Свойственное раннему модерну стремление индивидуализировать образ каждой постройки, привело к поискам новых оригинальных форм и деталей декора. В этой постройке удачно сочетаются мотивы исторических стилей (романского, готического, «русского») и вновь формирующиеся элементы художественного языка модерна.

Примерами рационалистического направления модерна могут быть такие сарапульские постройки, как электростанция (1909), здание Николаевского четырехклассного училища (ныне музей истории и культуры Прикамья, арх. И.Чарушин, 1913 – 1916), дом промышленника и коммерсанта С.Бодалева (1910).

Электростанция по своей архитектуре отличается от всех зданий города. Протяженный фасад станции, выходящий на Красноармейскую улицу (бывшая ул. Троицкая), имеет большие прямоугольные окна, за которыми был размещен просторный машинный зал (илл.6). На электростанции было установлено пять нефтяных двигателей – три заграничных патента «Дизеля» и два механического

завода братьев Бромлей. Мощность станции составляла 300 киловатт. Минимум декора придает фасадной стене станции лаконичный и строгий характер. Выразительным по своей пластике акцентом фасада является расположенная на мощных кронштейнах угловая прямоугольная башня-эркер с шатровым завершением. Определяющим во всем облике здания электростанции являются большие формы, крупномасштабность членений. Здание электростанции в Сарапуле – одно из первых, и надо отметить немногочисленных, примеров модерна в Вятском крае, пример, показывающий, как под влиянием промышленной архитектуры начинали складываться эстетические предпочтения XX в. Эта постройка свидетельствует о смене масштабных предпочтений, которые, в свою очередь, отразили изменения в системе ценностных ориентаций. Поэтому этот памятник можно назвать уникальным явлением провинциального зодчества изучаемого периода.

Подобные масштабные предпочтения характерны и для здания Николаевского четырехклассного училища. Крупное двухэтажное сооружение имеет на центральной осевой линии ризалит с высоким фронтоном. Для фасадной композиции характерны скупость декоративных средств, особую выразительность внешним стенам придают разные по очертаниям большие оконные проемы. Дугообразные линии оконных проемов и фронтона придают определенную динамичность композиционному решению главного фасада. В целом здание отличает лаконичность, геометрическая ясность форм, монументальность.

Дом С.Бодалева, расположенный на перекрестке улиц, с характерным срезанным углом, представляет собой тип жилого дома с магазином в первом этаже. Большие прямоугольные витринные окна торговых залов контрастируют с невысокими окнами жилых помещений. Сдержанный характер декора выявляет стилистические особенности этой постройки как примера рационалистического направления. Но растительный орнамент плоских рельефов, расположенных над окнами второго этажа, вносит черты раннего модерна, смягчает строгость вертикальных членений.

Одним из европейских стилей начала XX в. был неоклассицизм. Приемы неоклассицизма можно увидеть в здании Государственного банка (1909), даче купца Барабанщикова (нач. XX в.), в проекте музея (1913) Сарапула,

К началу XX в. был выработан определенный тип банковского здания, чей внешний облик и планировочная структура соответствовали их функциональному назначению. Особенностью планировки интерьеров был центральный операционный зал, по периметру которого располагались рабочие помещения. Здание государственного банка в Сарапуле, существующее на углу нынешних улиц Гагарина и Красноармейской, было перестроено для новых функций в 1909 г. Как здание, расположенное на перекрестке улиц, оно имеет характерный срезанный угол. Главный фасад двухэтажного каменного здания обращен на ул. Гагарина. Незначительно выступающий центральный ризалит подчеркивает монументальность здания, благодаря балконам, фланкирующим его, и большим арочным окнам с наличниками в классическом стиле. Балконы с каменной балюстрадой опираются на колонны с высокими постаментами. На продолжении их осей на уровне второго этажа располагаются полуколонны, поддерживающие антаблементы с треугольными фронтонами.

Однако некоторые детали объемно-планировочной композиции здания банка вносят в этот, казалось бы, статичный образ элементы динамизма. Это и срезанный угол, увенчанный небольшим прямоугольным фронтоном с ажурной ковanej решеткой, который нарушает симметричность главного фасада. Вход в здание находится не по центру фасада, а несколько левее от него. Небольшая мраморная лестница ведет на первый этаж, где с правой стороны расположены кассовый зал и рабочие кабинеты, а с левой - вестибюль с лестницей, ведущей на второй этаж. Стены и потолок высокого и просторного вестибюля украшает лепнина, перила лестницы с фигурной ковanej решеткой придают ему парадный и торжественный характер. На втором этаже раньше размещались большой и светлый кассовый зал, рабочие помещения и кабинет управляющего банком. Интерьеры отличались пышностью и богатством отделки: мраморные лестницы, дубовые двери, изразцовые печи, многочисленные украшения из бронзы, наборный паркет, лепные розетки на потолках. Все это обеспечивало облику здания банка большую представительность.

Говоря о развернувшемся строительстве общественных зданий в вятских городах в конце XIX – начале XX вв., важно отметить факт создания проекта музея для Сарапула. Хотя этот проект не был осуществлен, он представляет определенный интерес как свидетельство разработки нового типа общественных

зданий. В нем использованы приемы отделки фасада архитектурными мотивами, переходными от классицизма к неоренессансу.

Сарапульский земский музей возник в 1909 г. как образовательное учреждение, как собиратель и хранитель предметов родной старины и разных редких вещей. Поскольку сохранились только поэтажные планы музея, о фасаде можно судить по некоторым любопытным, на наш взгляд, пояснениям к «эскизному проекту». Проект был составлен в 1913 г. на основании изучения здания музея в Екатеринбурге. Но это не являлось копированием некоего образца, т.к. автор проекта в письме сарапульскому городскому голове отмечал: «Из Екатеринбургского музея нахожу возможным заимствовать лишь окна и простенки, остальное не подлежит подражанию, ибо это система барачков, одинаково не компактная и антихудожественная с фасадом вокзального характера, с искаженными архитектурными пропорциями».

Проект музея представлял собой двухэтажное здание на высоком цоколе. На первом этаже размещались: большой вестибюль, «раздевальная», библиотека, два музейных зала, аудитория на 504 человека, два научных кабинета. Вестибюль представлял собой «красивый круглый зал, с куполом, покоящимся на четырех угловых антаблементах с четырьмя парами колонн и нишами между ними (сферическими), с аксессуарами – отделочными и обстановочными – согласно идее здания. Освещается внизу боковыми пролетами, вверху – окнами в куполе. Степень освещенности характеризуется матовой ровностью (и отнюдь не яркостью). Отраженный свет, отраженный звук, резонирующий гул... словом интеграция настроения». В этих, быть может, несколько наивно-патетических словах отразилось, тем не менее, стремление создать особые условия, необходимые для специфического функционирования данного сооружения – хранения и экспонирования музейных ценностей.

Аудитория проектировалась «в предположении эксплуатации под концерты, спектакли и с каковой целью распланировка мест, проходы, выходы согласованы с требованиями закона. В случае подобной эксплуатации кабинеты превращаются в артистические уборные, вестибюль и соединяющие его с аудиторией проходы в фойе. Сцена должна представлять, конечно, разборно-передвижной каркас». На втором этаже предполагалось разместить три музейных зала, два научных кабинета, круговой балкон в куполе вестибюля. «Большой зал над аудиторией следовало бы назначить для спортивных и физических

упражнений юношества, осуществив заодно с прекрасной идеей музея насущную необходимость». Как видим, в одном здании предполагалось совместить несколько функций, создав тем самым некий «культурно-спортивный центр». Главный вход предполагалось оформить «величественным портиком с четырьмя ионическими колоннами, с соответствующими аксессуарами. Восход к портику – двумя открытыми расходяще–сходящимися лестницами с широкими парапетами и пьедесталами»⁷. Этот торжественный классицистический облик здания, по замыслу автора, должен был раскрыть его функциональное назначение, сделать активным архитектурным акцентом в панораме города.

К этому стилистическому направлению можно отнести и более камерный по своим размерам, но не менее монументальный по характеру особняк нотариуса Куракина, построенный в начале XX в. в Сарапуле (ул.Азина, 29). Четырех колонный дорический портик с треугольным фронтоном бокового фасада, трехчетвертные колонны центрального входа, прямоугольные окна на гладком фоне стен создают ясную и лаконичную композицию на классическую тему.

Обращение к традициям европейских стилей нашло свое воплощение в застройке Сарапула последнее трети XIX - начала XX вв. Большой популярностью пользовались пластичные, сочные формы необарокко с определенными чертами «вятского» барокко. Сооружения неоклассицизма и неоренессанса внесли в пеструю, стилистически неоднородную среду черты строгости, даже торжественности. Симметричные постройки с четко выраженной осью, с гладкими оштукатуренными поверхностями стен с ордерными элементами выделялись на фоне «кирпичной» архитектуры, возвращая городу облик «казенного» административного центра.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Борисова Е.А. Русская архитектура и западноевропейское зодчество. Петербург и Москва // Русская художественная культура второй половины XIX века. Картина мира. - М.: Наука, 1991. - С. 313-353.
2. Борисова Е.А., Стернин Г.Ю. Русский модерн. - М.: Советский художник, 1990.-359 с.
3. Горюнов В.С., Тубли М.П. Архитектура эпохи модерна. Концепции. Направления. Мастера. - СПб.: Стройиздат, С.-Петербургское отделение, 1992. – 360 с.
4. Кириков Б.М. Архитектура Петербурга XIX – начала XX века. Эклектика. Модерн. Неоклассицизм. СПб.: Коло, 2006. – 447 с.
5. Кириченко Е.И. Русская архитектура 1830-х – 1910-х годов.- М.: Искусство, 1982. - 399 с.
6. Пунин А.Л. Архитектура Петербурга середины и второй половины XIX века. Т. 1: 1830-1860-е годы. Ранняя эклектика. – СПб.: Крига, 2009. - 592 с.
7. Художественные проблемы русской культуры второй половины XIX в./ Рос. АН, Рос. ин-т искусствознания; отв. ред. Г.Ю.Стернин. - М., 1994. - 424 с.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Государственный архив Кировской области (ГАКО), ф.583, оп.500, д.82, л. 4(об.).

² ГАКО, ф.583, оп.523, д.7, л.1.

³ Там же, л.132(об.).

⁴ Российский государственный исторический архив (РГИА), ф. 515, оп. 29, д.1836, л. 28.

⁵ Центральный государственный архив Удмуртской республики (ЦГА УР), ф.349, оп.1, д.9, лл. 1, 2.

⁶ Там же, лл. 1, 2.

⁷ Там же, лл.5, 6.

Г.Г. Нугманова (Москва)

**АРХИТЕКТУРА КАЗАНИ КАК ОТРАЖЕНИЕ КУЛЬТУРНО-
ИСТОРИЧЕСКОГО ЕДИНСТВА ЕВРАЗИИ**

Казань — один из немногих исторических городов в России, претерпевших несколько веков тому назад коренной перелом всех своих архитектурно-градостроительных и цивилизационных принципов. Конечно, многие российские города не раз были уничтожены. Многократно горела Москва, но после каждого пожара ее восстанавливали, по сути дела, те же самые люди, что жили в ней до этой катастрофы. Если эволюция архитектурных вкусов и градостроительных принципов в российских городах и претерпевала скачки и разрывы, то лишь в результате действий своей же российской администрации.

В Казани в XVI в. произошло нечто совершенно иное. Древний город, основанный на территории государства Волжская Булгария тысячу лет тому назад и ставший затем столицей Казанского ханства, был уничтожен при его взятии войсками Ивана Грозного в октябре 1552 г. Уцелевшее татарское население было выселено. Татарская городская культура перестала существовать. Новый город на протяжении ряда десятилетий строился русскими для русских и в соответствии с принципами русской православной цивилизации и архитектурно-градостроительной традиции. Позднее в черту города вошли татарские слободы, и в Казани вновь появилось татарское население. Строительство по-прежнему велось в соответствии с российским архитектурно-градостроительным законодательством. Однако теперь в Казани через слой законов, инструкций и просто привычных для русских представлений о городском доме начали пробиваться отдельные черты татарского быта, татарские представления об устройстве жилища и жизненного пространства в целом. Таким образом, несколько веков развитие

двух культур — русской и татарской — протекало в едином пространстве. При этом русская культура оказалась генетически связана с государственной властью, а татарской была уготована участь культуры меньшинства. Данная статья представляет собой краткий очерк архитектурных и градостроительных аспектов истории существования и взаимодействия этих двух культур, имеющих сходные патриархальные корни, но столь отличных по своим историческим судьбам и идеологическим устремлениям.

Основав в начале XVIII в. империю, Петр I включил Россию в европейский культурный ареал. Власть внедряла западно-европейские нормы во всех областях жизни. В первую очередь они коснулись архитектурно-градостроительной деятельности — самого государственного вида искусства. Санкт-Петербург, новая столица европейского типа, стала символом модернизирующегося государства. Со второй половины столетия усилия государства были направлены на преобразование провинции. Европизация коснулась всех российских провинций, в том числе со значительным числом иноверческого населения [7, с.260-262]

Развернулась широкомасштабная деятельность по урегулированию российских городов. В 1768 г. был утвержден регулярный план г. Казани. После завоевания Казани татары были выселены за пределы города в особую слободу, а город отстраивался исключительно как русский город. Таким образом, в едином пространстве сосуществовали две средневековые градостроительные традиции — русско-православная и тюрко-мусульманская. Утвержденный Екатериной II план города предполагал их уничтожение и полную перепланировку в соответствии с европейскими принципами регулярности. К началу XIX столетия город, в том числе и его татарская слобода, получил прямоугольную сетку улиц и площадей с домами в стиле классицизма.

Однако в ходе реализации плана произошли существенные и красноречивые отклонения от проекта. Здесь вопреки плану была сохранена главная слободская улица, на которой стояли только что возведенные по личному указанию императрицы мечети — первые после завоевания каменные мусульманские храмы. Именно здесь расположились самые именитые родовые купеческие усадьбы с домами в европейском стиле. Были оставлены (но выпрямлены) переулки, на пересечениях с которыми стояли

мечети, поскольку именно так по мусульманской традиции они должны были располагаться.

В центре слободы в соответствии с планом была устроена квадратная в плане площадь. Застроенная только по двум сторонам (как будто улица в этом месте просто расширялась) жилыми усадьбами с отдельно стоящими среди зелени домами, а не плотно по периметру, она была далека от того облика, который изначально закладывался в идею регулярности. Площадь, или *Meudan* в тюрко-исламской урбанистической концепции — это базары, незастроенные участки и т.п., любые открытые участки, превышающие по ширине улицу и пригодные для внешней деятельности, но всегда это стихийно возникшие, неорганизованные пространства. Поблизости, в русской части была торговая Сенная площадь, и потому площадь в татарской слободе пустовала, пока палисадники по углам не заполнили ее пространство. Таким образом, хотя площадь и была создана, но никогда она не выполняла той роли, что площадь европейских городов. Отклонения от плана 1768 г., зафиксировавшие татаро-мусульманскую планировочную традицию, были узаконены более поздними городскими планами, получив высочайшее утверждение.

Той же идее придания российским городам «европейского» облика служили изданные правительством образцовые проекты [1; 2, сс. 180-246; 4, сс. 583-599]. Следовать этим проектам, созданным на основе западноевропейской архитектуры этого времени, было обязательным на протяжении значительной части XIX столетия. Образцовые фасады конца XVIII — начала XIX были выполнены в стиле классицизма, с 1840-х гг. в застройку российских городов стали внедряться образцы, решенные в эклектичных формах. Альбомы с фасадами хранились у архитектора и полиции, которая следила за соответствием возводимых домов. Местные власти ежегодно отчитывались в столице, сколько каменных и деревянных домов и ворот было построено по тем или иным образцам.

Государственной регламентации подлежали только фасады. Особенности традиционного уклада жизни российских обывателей проявлялись во внутренней планировке. Подобный подход к адаптации столичных образцов был характерен и для татарских застройщиков — следуя

образцам во внешнем облике дома, вопросы организации жизненного пространства решались планировочными средствами.

Татарский дом, как правило, двухэтажный, в 5-6-7 осей окон по уличному фасаду, в обязательном порядке выносился на линию улицы вопреки традиции. Отличительной особенностью татарских усадеб было расположение входов в глубине двора. Изолированным друг от друга мужскому и женскому входам соответствовали два параллельных лестничных выступа со стороны дворового фасада. На планировку верхнего жилого этажа большое влияние оказал русский дворянский дом периода классицизма с делением его на уличную парадную, и жилую, обращенную окнами во двор, половины. Последняя в свою очередь разделялась на изолированные друг от друга мужскую и женскую части, которые примыкали к соответствующим лестничным клеткам. При этом парадная часть была непосредственно связана с мужской половиной жилой зоны, поскольку и та и другая предназначались для частной и деловой жизни хозяина—мужчины. Женская половина оказывалась в изоляции от мужской и парадной зон [3, сс.83-106; 5, сс. 327-332].

Истории взаимодействия татарского общества и российских властей представляла собой молчаливый диалог двух исторических субъектов. С одной стороны татарский застройщик безмолвно отстаивал делом свои представления о жизненном укладе. С другой административное «Я» российской империи стремилось внедрить свои представления о порядке, комфорте и культуре. Важно, что это был именно диалог, фактически обе стороны шли на определенные уступки. Татарский застройщик соглашался с предлагаемыми ему архитектурно-строительными нормами в той мере, в какой они не затрагивали фундаментальных основ мусульманского жизненного уклада. Администрация же признавала за ним право на определенную самобытность в той мере, в какой она не противоречила основам порядка.

Представления русских и татар об основных свойствах пространства и времени, о жилище как об убежище, собственном участке территории, где каждый творит свой жизненный уклад по возможности невидимо для посторонних глаз и независимо от соседей, являются общими. Говоря о различиях, можно анализировать лишь разные степени проявления одних и

тех же черт, разницу в быте и особенности в отправлении религиозных культов, но не разницу в психологических архетипах. Поэтому разница в жилой архитектуре русских и татар этого периода столь незначительна и трудно уловима. К числу составляющих эти различия черт можно отнести следующие.

Заметно стремление казанских татар селиться компактно и обособленно от иных этноконфессиональных общин. В наибольшей мере эта цель была достигнута в Татарской слободе. Возможно, именно поэтому эта часть города пользовалась столь явным предпочтением зажиточных и патриархальных татарских семейств. В то же время татарское население примыкающих к Сенной площади кварталов в русской части города, где также селились татары, составляли мещане.

Следующая особенность татарских представлений о жилище — это стремление в максимальной степени скрыть жизнь семьи от посторонних взглядов. Разумеется, такое стремление к обособлению семейного быта не являлось исключительной особенностью татар. Однако у татар оно было, по-видимому, выражено в большей степени, чем у русских и иных этноконфессиональных групп населения Казани. Обе эти особенности не влекли, в сущности, никаких архитектурных последствий. Они вполне могли быть реализованы в тех архитектурных формах, которые предлагались российскими властями. Поэтому различия в рядовой жилой застройке татарских и русских районов города этого времени очень невелики и относятся, в основном, не к архитектурным формам, а к планировке усадеб и самого жилого дома. В планировочной структуре участка и отдельного дома проявлялись их традиционные представления об организации обжитого пространства, своего рода национальный идеал жилища.

Речь идет о не раз описанном этнографами в самых разных обществах представлении о пространстве, состоящем из концентрических зон, отличающихся друг от друга по степени освоенности и, соответственно, благоприятствования. Внешняя, наименее благоприятная зона лежит за пределами района компактного проживания соплеменников и единоверцев. Бывать в этой зоне можно, но строить там свой дом нежелательно. Это следует делать в следующей зоне — внутри территории расселения татар. Но здесь также живут иноверцы (например, часть Сенной площади была

заселена русскими). Поэтому в рамках этой зоны выделяется еще одна, меньшая зона – татарская слобода и наиболее старая ее часть, где живут старинные зажиточные семейства. Именно здесь следует строить свой жилой дом, если позволяют обстоятельства. Доходный дом или торговую усадьбу, где сам хозяин постоянно жить не намерен, можно разместить и на Сенной площади.

Наконец, следующие зоны (они все меньше по размерам, но все более благоприятны и комфортны) - это свое домовладение (свой двор), жилой дом и, наконец, та часть дома, где протекает жизнь семьи (традиционно называемая женской половиной). Эти зоны существовали в первую очередь в общественном сознании, а не в реальном пространстве города. Но те планировочные особенности, о которых мы уже говорили, представляют собою их вполне ощутимую проекцию в реальном мире.

Конечно, представление о жилище, как о своеобразном центре мира, окруженном кольцами из областей, отличающихся степенью своей освоенности, не является присущим исключительно татарам. Так ощущали пространство почти все этносы Евразии на определенных этапах своей истории. В некоторой степени это ощущение сохранило силу до наших дней. Многочисленность зон и четкость их границ отражают, кроме всего прочего, понимание иерархической упорядоченности мира, принадлежности индивида к роду, племени и так далее. Эти представления размываются тогда и там, где превалируют равенство и индивидуализм, где человек остается наедине с государством. Представления казанских татар о природе жилого пространства в своей основе были сходными с русскими, но сохраняли для татар большую отчетливость и интенсивность. Причины такого консерватизма достаточно ясны: татары были этносом завоеванным, этносом иноверческим, и это не могло не породить ситуации скрытого противостояния властям, противостояния коллективного, требующего ощущения своей общности, и до определенного момента не имевшего иных целей кроме сохранения религиозных и бытовых традиций.

Более явно противостояние татар властям проявлялось в области культового зодчества. Проводимая правительством политика веротерпимости отличалась неоднозначностью не только по отношению к разным конфессиональным группам населения, но и к группам в рамках

одной конфессиональной группы. При наличии нескрываемых предпочтений по отношению к государственной религии – православию, российское государство считало необходимым демонстрировать лояльное отношение и покровительство к другим конфессиям.

После завоевания Казани сельская культовая архитектура продолжала существовать в формах деревянного народного зодчества. Традиционный тип мечети представлял собой срубную конструкцию, покрытую двускатной крышей с врезанным минаретом. В 1767-68 гг. в Казани впервые за два столетия существования в составе России появились каменные мечети — Маржани и Апанаевская. Возведенные по личному разрешению императрицы Екатерины Великой, они типологически соответствовали местной традиции, но были решены в архитектурных формах барокко. Последующие мечети соответствовали стилистике классицизма.

Начавшееся в европейской культуре на рубеже XVIII-XIX веков религиозное возрождение захватило все без исключения конфессии. Под национальным возрождением понималось возрождение национального стиля, которое проявилось в храмах соответствующих конфессий. Особенности национальной культуры определяются его истоками. В России поддерживаемая государством политика возрождения национального и православного с помощью храмового строительства в русском стиле являлась наиболее характерной чертой градостроительства середины XIX — начала XX в. Однако в многоконфессиональной империи возрождался не только русский стиль. Наряду с проектированием церквей в русском стиле, костелов — в готическом и кирк в романском вошло в практику проектирование мечетей в восточном стиле. Государство регламентировало стилистику храмов с помощью образцовых проектов.

Первый образцовый проект мечети был спроектирован еще в 1782 г. Возведенные в соответствии с ним четыре мусульманских храма обозначили присутствие власти в местах контактов с кочевниками. Однако подавляющее большинство мечетей строилось в соответствии с традицией на собственные средства общин. Их несоответствие действующим нормам регулярности заставило власти разработать новый образец.

Проект 1829 г. напоминал древнебулгарские памятники — дюрбе древнего города Болгары, столицы одноименного государства. Их

развалины, еще сохранявшиеся в Спасском уезде Казанской губернии, были незадолго зафиксированы по указу императора. Определение особенностей национальной культуры истоками было характерной чертой времени. Вместе с тем столичный образец игнорировал повсеместно распространенный традиционный тип прямоугольной в плане мечети. Несколько построенных по образцу 1829 г. мечетей были возведены на казенных заводах на казенный счет, в то время как абсолютное большинство мечетей (которые были, хотя бы по одной, в каждой деревне, где проживали мусульмане), соответствовали сложившейся в регионе более поздней традиции.

Несоответствие традиции, дороговизна и сложность строительства мечетей по имперскому образцу вынудила мусульман в 1843 г. обратиться к властям с просьбой утвердить для них другие, более приемлемые образцы мечетей. Проекты, разработанные в Духовном управлении мусульман, сопровождалось словесным описанием традиционной мечети, которая должна была быть «в простейшем виде, сообразно обычаю магометан, числу прихожан и их строению, а именно: вместо крестообразного здания, какое означено на образцовом плане предоставить строить мечети из двух и трех комнат в ряд с особым позади здания местом для муллы (михрап) и на переди с крытым крыльцом, а наверху здания минаретою для провозглашения азана».

В представленных проектах минареты, врезанные в коньки крыш, отличались хорошими пропорциями и членениями, выработанными в ходе длительной строительной практики. Фасады с запоздалыми, примитивно воспринятыми классицистическими формами «для большей правильности и благовидности» были в столице переделаны. Новые образцы с куполами и отдельно поставленными минаретами, которых предполагалось один, два или четыре, также отсылали к историческим прототипам, только в данном случае – к арабской средневековой архитектурной традиции. Вновь имперские образцы оказались мало востребованными. Указ 1862 г. отменил обязательное следование образцовым проектам и разрешил строительство мечетей по планам и фасадам, «какие прихожанами будут признаны удобными».

То обстоятельство, что своеобразная культура казанских татар на протяжении долгого времени смогла просуществовать в архитектурной

среде, созданной под сильным влиянием властей, объясняется тем, что ее своеобразие было содержательным. Это своеобразие стиля жизни, стиля мышления, а не своеобразие внешних форм. Между тем требования царской администрации касались именно формы, а не содержания.

Российская архитектура Нового времени вполне может рассматриваться как результат внутренней колонизации [6, сс.222-229; 8, сс.50-74; 9]. Но процесс внутренней колонизации есть процесс двусторонний. Ответ колонизируемых провинций на культурное послание метрополии есть не простое его отражение, а трансформация. И эта трансформация подчинена определенным законам. Провинция также направляет в центр содержательное послание, хотя и не столь явное, как послание метрополии. В случае Казани это послание можно охарактеризовать как ориенталистическое, однако это не декоративный ориентализм на уровне внешних форм, а ориентализм глубинный, связанный с цивилизационными категориями.

В русской культуре взятие Казани войсками Ивана Грозного воспринималось как один из многих исторических эпизодов, нашедших в ней определенное отражение. Однако для культуры татарской это был момент трагического перелома. Волею судеб Казань на несколько веков стала местом взаимодействия двух цивилизаций. Одна из них доминировала, а вторая боролась за существование. Но в архитектуре города обе они оставили свой след, и именно это делает исторические кварталы Казани уникальным памятником материальной культуры.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Белецкая, Е.А. Крашенинникова, Н.В., Эрн, И.А. Образцовые проекты в жилой архитектуре. М., 1961;
2. Градостроительство России середины XIX — начала XX века. Т.1. М., 2001;
3. Нугманова Г.Г. Татарский дом в Казани в середине XIX в. // География искусства. В. 4. М., 2004. С. 83–106;
4. Нугманова Г.Г. Образцовые проекты в жилой архитектуре Казани // Памятники культуры. Новые открытия. М., 2006. Сс. 583-599
5. Нугманова Г.Г. Жилая архитектура казанских татар: российское архитектурно-градостроительное законодательство и этно-конфессиональные особенности // Фундаментальные и приоритетные прикладные исследования РААСН по научному обеспечению развития архитектуры, градостроительства и строительной отрасли Российской Федерации в 2007 г. Научные труды РААСН. Том 1. М-Белгород, 2008. С. 327-332
6. Нугманова Г.Г. Архитектура Волго-Уральского региона: постколониальный взгляд на российскую империю // Фундаментальные исследования РААСН по научному

- обеспечению развития архитектуры, градостроительства и строительной отрасли Российской Федерации в 2009 году. Том I. М.-Иваново, 2010. С. 222-229
- 6 7. Славина, Т.А. Пилявский В.И. Русская архитектура Нового и Новейшего времени (XVIII — начало XX вв.). В кн.: История Русской архитектуры. 2-е изд. Спб., 1994. Сс. 260-562
8. Эткинд А. Фуко и тезис внутренней колонизации: Постколониальный взгляд на советское прошлое // НЛО. 2001. № 49. С.50-74;
9. Эткинд А. Русская литература, XIX век: Роман внутренней колонизации // НЛО. 2003

И. И. Орлов (Лунецк)

CASA PAIRAL – КАТАЛОНСКИЙ «ПАТРИАРХАЛЬНЫЙ ДОМ»

*«Два чувства с детства близки нам,
В них обретае сердце пищу,
Любовь к отеческим гробам, любовь к родному пепелищу.
На них основано от века, по воле Бога самого,
Самостоянье человека – залог величия его»
А. С. Пушкин*

Символика casa pairal имеет глубокие корни в арагоно-каталонской-провансальской (Окситанской) истории. Подобно йоменам в Англии, фермеры Арагона и Каталонии пользовался законными drets (правами) и furs (привилегиями), гарантами которых выступала королевская власть, и ощущали себя при этом образцом истинного каталонца (окситанца). Поскольку положение свободного человека в эпоху Средневековья всегда закреплялось неким символами (вспомним архитектурные символы рыцарского сословия - замки), постольку окситанские фермеры также создали свой символический тип здания «casa pairal» (патриархальный дом) – нечто среднее между фортом и фермой «masia» (фермерский дом) [1, с. 612].

Примерно к XII в. в Арагоно-Каталонском королевстве, как и во Франции, сложилась развернутая иерархическая система средневекового общества, в которой каждое сословие имело свои четко зафиксированные права и обязанности. Права крестьянства, благодаря умной политике аббата Олибы из Риполя (971-1046), были зафиксированы в 1027 г. на конклаве в Руссильоне. Конклав во главе с Олибой установил т. н. «Pau I Treva de Deu», перемирие в дни церковных праздников, которое затем быстро распространилось по всей Европе. Этот новый закон утверждал право беглых крестьян на защиту от произвола землевладельцев и устанавливал периоды, когда всякое преследование и вражда должна была прекращаться. На основании этих правил при короле Раймоне Беренгаре I был составлен свод законов, согласно которому установилось некое правовое равновесие между знатью, горожанами и крестьянством. По воле этого монарха Арагоно-Каталонское королевство в

1076 г. получило первый в Европе «билль о правах» - Usalges (обычай), окончательно закрепившийся в XII столетии (почти за сто лет до того, как в Англии появилась «Великая хартия»)[2, с. 588].

Благодаря такой правовой системе Usalges окситанские крестьяне за период с XI по XIV вв. сумели где добром, а где и с оружием в руках добыть себе довольно серьезные права и создать атмосферу, в которой крестьяне и горожане могли защищать свои интересы в борьбе друг против друга или против знати. Отсюда берет свое начало сложение одной из главных черт арагоно-каталонского (окситанского) крестьянства – склонность к сутяжничеству. Историк Сальвадор Гинер отмечает: «Ранние каталонцы погрязли в сделках, тяжбах, контрактах, исках, ответных исках, хождениях по судам и другим инстанциям» [3, с.141]. Что естественно не могло не найти своего отражения в идейно-художественных концепциях «патриархального дома» и не могло не отразиться в окситанской архитектуре вообще и в культовой архитектуре в частности.

Так уж сложилось исторически, что со Средних веков и вплоть до Первой мировой войны Casa Pairal («патриархальный дом») являлся жизненно необходимой частью арагоно-каталонского бытия, со временем превратившийся в социальный миф игравший в светской жизни населения почти такую же роль, какую играла церковь в жизни религиозной. Подобно тосканской casa colonica и провансальской mas, арагоно-каталонская casa pairal (masia) также пришли к нам из Средневековья, хотя корни подобных сооружений следует искать гораздо древнее. Древнеримская villa, укрепленная ферма римских поселенцев с ее традиционными толстыми стенами, смотровыми башнями и пристройками для скота, - вот что послужило основой для всех этих типов сельских поместий. Некоторые строения прямо стоят на фундаментах ранних римских villae и даже полностью повторяют планировку построек. Хотя в целом нельзя говорить о точном копировании римских сооружений, и дизайн casa pairal не является чем-то стандартным, поскольку здания были полностью функциональны и формирование усадьбы в целом было подвержено воздействию климата и социальной среды.

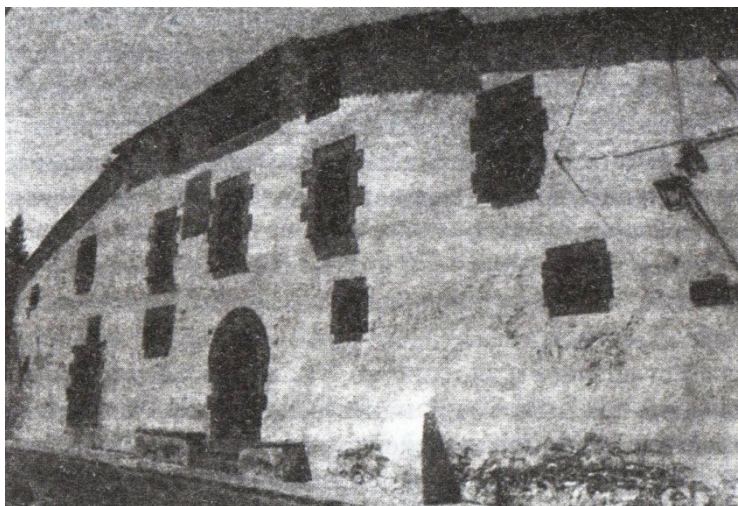
Под влиянием влажного и холодного климата Пиренеев, в горных районах высокие крыши casa pairal имеют пирамидальную форму (чтобы на них не задерживался снег), дополнительные лестницы, крошечные окошки и

стены поистине циклопической толщины. Напротив дома, вдоль стен, располагались конюшни и загоны для скота, с таким расчетом, чтобы тепло от навоза, распространялось в сторону жилых помещений. По мере того, как фермы спускаются вниз, в предгорья, окна становятся чуть больше, а крыши приобретают более плоскую форму. Один из вариантов расположения лестниц в здании – *clos* «помещение, отделенное стеной». Еще ниже, на равнинах Ампурдана, Вика или в Таррагоне, наклон крыш становится совсем небольшим, а под коньком кровли появляются три – четыре чердачных окошка. Иногда встречается выносное крыльцо с аркадами, а дверные и оконные проемы становятся большими (почти как в Лангедоке), хотя и закрыты массивными дубовыми дверьми и ставнями. Довольно часто фермы имели сторожевую башню, для наблюдения за приближающимися сарацинами или разбойниками.

Помимо климатических условий внешний вид *casa pairal* очень сильно зависел и от типа земледелия и следовательно от видов почв. Так например, в некоторых районах – в Жероне, на равнинах Вик, в Сельве, более богатых растительностью, фермы могли иметь многочисленные складские помещения для хранения фруктов, бобов, масла, вина, зерна и вообще, всякого инвентаря. И поскольку фермеры здесь не держали многочисленного скота, при доме не было конюшен и хлевов, тогда как в Ампурдане и в окрестностях Таррагоны, где преобладает зерновое земледелие, к ферме примыкают обширные амбары и хлева.

Несмотря на обилие вариаций, в целом образ *Casa Pairal* «патриархального дома» оставался одним и тем же. Все было устроено прочным, толстым и надежным. Пространство стен отличается грубоватой лаконичностью, никаких решеток, сложных выступов, завитушек (кроме иногда встречающихся грубоватых капителей, оконных сводов в стиле сельской готики XIV столетия или аляповатых меандров над дверью XVIII в.). Беленые стены толщиной почти метр, выложенные тесаной бутовой кладкой на растворе, черепица, положенная в два или даже три слоя (видимо в память о некогда соломенных крышах), тяжелые дубовые потолочные балки, часто покоящиеся на закругленных каменных выступах, и кирпичные или выложенные керамической плиткой полы. Массивные железные дверные петли, запоры и засовы. Маленькие косящие окошки, снабженные массивными ставнями, словно говорят нам о том, что обитателям *Casa Pairal* важен не вид из окна, а

надежность и уют, чувство защищенности и безопасность. И это, в общем, вполне понятно, поскольку вплоть до XIX столетия сельская и горная Окситания кишела «лихими людьми» (сарацины, бродячие рыцари, горные разбойники, карлисты и пр.). Понятно, что «Отчий дом» должен был выстоять против всех этих врагов.



Деревенский дом Casa raíral. Эсплугес де Льобрегат. Барселона

Центральная часть такого дом – *llar de foc*, дословно переводится как «очаг», но такой перевод не отражает в должной мере сущности названия. Слово *llar* происходит от латинского *lares*, «боги домашнего очага», т. е. подразумевает собой некий сакральный центр, священное пространство, а не просто место, где разводят огонь и семья собирается «у камелька». Именно поэтому *llar* отделен от общего пространства интерьера особым навесом величиной с небольшую комнату, под которым может уместиться вся семья. Здесь же размещены решетка, вертела, кочерга, котел, подвешенный на цепях, а так же длинные полки где размещены тазы и горшки. Под навесом же расположены деревянные стулья с прямыми спинками, подлокотниками и обязательными ящичками под сиденьями для *Avi* (главы семьи) и его супруги (*metrssa* или *padrina*), обычные стулья - для остальных членов семьи, начиная с *bereu* (наследника, старшего сына), *rubilla* (старшей дочери) и табуреты для младших детей и работников.

При рассаживании за столом всегда соблюдался определенный порядок, соответствующий строгой иерархии «доброй каталонской традиции», существовавшей в деревенской окситанской семье вплоть до XVIII столетия.

Благодаря соблюдению права первородства сохранялась целостность земельного надела, сохранялась целостность крестьянского и всего феодального мира. После смерти отца семейства старший сын получал все, если сына не было, наследовала старшая дочь, которая становилась завидной невестой. Брачные контракты в Арагоне, Каталонии, Лангедоке и Провансе заключались долго и обстоятельно с пересчетом всего имущества (вплоть до последнего цыпленка) и торжественно зачитывались стряпчими в присутствии всех членов обеих семей. Это было натуральное хозяйство, производившее все, что потребляло, включая развлечения: так что Нарг – начало всего окситанского фольклора, музыки, песен, *rondalles* (рассказов и басен). Жизнь окситанского крестьянина определялась жестким циклом смены времен года и очень медленно менялась сохраняя «старую добрую каталонскую традицию» [4, с.123].

Начиная со Средневековья и вплоть до XVII в., когда Каталонию и Арагон терроризировали многочисленные разбойники и казалось, что социальная структура рушится, именно Casa Pairal «патриархальный дом» стал настоящей неприступной крепостью, сохранив очаги стабильности в нестабильном мире. Как справедливо отмечал каталонский панегирист Х.Жибер: «Такие дома были последними тлеющими очагами приговоренного к исчезновению образа жизни...символами утраченного – глубоких и чистых человеческих чувств. Такой дом – толстый ствол могучего семейного дерева, суровый и патриархальный, в чьих ветвях могли застрять обрывки паутины вечности, потому что именно здесь формировались традиции, которые соблюдались как церковные обряды, добрые каталонские традиции, переходящие от отцов к сыновьям. Так, что истоки души нашего народа следует искать в этих деревенских постройках» [3, с.147].

Неудивительно, что эти фундаментальные черты окситанского национального характера нашли свое выражение в своеобразии суровой строгости культовой окситанской готики.

ЛИТЕРАТУРА:

1. История Европы: Эпоха Возрождения. – Минск,: Харвест, М.: АСТ, 2000. – 656 с. ;
2. История Средних веков. Европа/А.Н. Бадак, И.Е. Войнич, Н.М. Волчек и др. – Минск, Харвест, 2000. – 736 с.;
3. Роберт Хьюз Барселона: история города /пер. В. Капустиной/ - М.: Эксмо; СПб.: Мидгард, 2008. – 704 с.;
4. Woolard Kathryn Double Talk: Bilingualism and the Politics of Ethnicity in Catalonia. Stanford, Calif., 1989.

Н.В.Попова (Ижевск)

ИСТОРИКО-АРХИТЕКТУРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ЦЕРКВИ ПОКРОВА ПРЕСВЯТОЙ БОГОРОДИЦЫ с. ЮСЬКИ ЗАВЬЯЛОВСКОГО РАЙОНА УДМУРТСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

(по материалам Государственного архива Кировской области (г. Киров))

Изучение архитектурного наследия Удмуртии на современном этапе приобретает особую актуальность. Эта актуальность объясняется общими тенденциями, происходящими в социокультурном развитии региона и общественно-историческими событиями последних десятилетий XX и начала XXI вв. Этот повышенный интерес к архитектурному наследию объясняется тем, что оно является одним из объективных носителей исторической памяти народа, создающим и сохраняющим среду его обитания, соединяющим в единое целое природную и рукотворную среду.

На волне возрождения и осмысления религиозных ценностей особенно возрос интерес к изучению культового зодчества. На территории Удмуртии находится большое количество архитектурных памятников культового значения. Цель данной статьи – познакомить читателей с архивными документами по интересному и уникальному памятнику культового зодчества в с.Юськи – храму Покрова Пресвятой Богородицы, пока сохранившемуся до настоящего времени, но требующего к себе пристального внимания со стороны местных властей в деле сохранения и приумножения историко-культурного и архитектурного наследия России.

Приход с.Юськи открыт по назначению Казанской новокрещенных дел конторы [1]. Первая церковь построена в 1760 г. - деревянная Сретенская. В 1781 г. дана храмозданная грамота от 30 июня за № 79 на постройку придельной церкви в честь Св. Апостолов Петра и Павла. В ноябре месяце 1791 г. Сретенская церковь с Петропавловским приделом сгорела. В 1792 г. дана храмозданная грамота от 17 января за № 112 на постройку деревянной церкви с приделом в прежние проименования. Придельная Петропавловская церковь построена и освящена 30 декабря 1792 г. – 2 января 1793 г. Сретенская [церковь] освящена 8 июля 1802 г.

19 ноября 1844 г. села Юскинского церковь загорелась.....причина пожара того – слишком натопленная и оставленная без присмотра работниками Карпом Андреевым и Спиридоном Кондратьевым печка.....[2]. Вместо второй деревянной церкви в 1846 г. разрешено построить каменный храм на постройку

кого в том же 1846 г. выдана храмозданная грамота от 15 июня за № 3415 [2] (илл.1).

Согласно покорнейшего прошения священноцерковнослужителей села Юскинского к 12 мая 1859 г. постройка новой каменной церкви находящейся в ведомстве Ижевского завода уже окончена и к освящению храм готов.... «Мы желаем освятить 4 июня новоустроенный храм во имя Сретения Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа и посему просим благословить Ваше преосвященство освятить новоустроенный храм и позволить перенести из старой деревянной церкви из холодного предела в новый храм Священнейший Антиминс сей. Если же Ваше преосвященство не согласно перенести в новый храм Священный Антиминс...мы вполне желаем также с прихожанами получить новый и освятить храм во имя Покрова Пресвятой Богородицы с переименованием церкви, на что и ожидаем Вашего благословения. К сему прошению руку приложил священник Сретенской церкви Дмитрий Дьяконов, дьячий Василий Утробин, пономарь Александр Шкляев [2]. В каменном храме престол устроен один и освящен 4 июня 1859 г. во имя Покрова Пресвятой Богородицы. По построении каменного храма старая деревянная церковь перенесена на кладбище, где и построена из нее часовня [1].

Описание церкви, построенной в ведомстве Ижевского завода с. Юскинского по плану Высочайше утвержденному (на 1859 г.).

«Здание каменное, в длину 6 сажен, ширину 6 сажен, высоту 6 сажен. По наружности и изнутри – выштукатурена и в приличных местах окрашена серой и белой известью; вместо каменного свода имеется потолок, утвержденный на 12 балок, обшитый тесами и самый верх главу деревянным оштукатуренным и окрашенным известью; покрыта листовым железом, окрашенным краской в дикий цвет.

При церкви каменная ограда с решеткой чугунной – от завода бесплатно.

Пол в церкви и на северном и южном крыльце выстлан из твердого камня опоки, на западном же крыльце – пол и ступени чугунные. Северные, южные и западные двери – решетчатые, железные.

В алтаре устроены престол и жертвенник: 1 длины – 1,5 аршина, ширина – 1,25 аршина, высота 1 аршин. Внутри алтаря устроена тумба (пред. престолом).....Св. иконы сему месту.

Святые иконы расположены в нем следующим порядком: на восточной стороне в озолоченной раме –икона Господа, на противоположной –Св.Троицы, на южной – икона под названием Живоносный источник, на северной – Св.Петра и Павла (Первоверхов.). Пред жертвенником – икона распятого Господа в киоте под стеклом златоустовской работы и 3-х святителей.

Над алтарем устроена кладовая ризничная, ход на которую из самого алтаря по правую сторону. Иконостас в ней перенесенный из старой деревянной церкви – возобновленный, украшенный и вызолоченный сплошь червонным золотом. С разрешения Его Преосвященства по плану, утвержденному 3 марта 1857 г.: царские двери, колонны, капители, пилястры, кронштейны, карнизы, окладки или рамки у икон и все резные принадлежности озолочены золотом червонным наи все столярные вещи в иконостасе окрашенышафервейсом и все иконы почищены и покрыты лаком живописной работы, писаны на масле. На колоннах устроены по правую руку и левую резные клейма в коих под стеклом иконы: 1. Нерукотворного образа Господа. 2. Боголюбской Божьей Матери в посеребренном окладе с венцом и кроме того по правую и левую руку царских врат 2 местные иконы: 1. Сретенья Господня. 2. Покрова Пресвятой Богородицы – обе под стеклом в посеребренных окладах с венцами.

Ширина иконостаса – 5 сажень, высота – 2 сажени и состоит из 3 глав.... – 9 ярусов внизу коих помещаются тумбочки соответствующей ширины царских врат – средний ярус – протяженный на новом протяжении поверх иконостаса устроен [киот] в коем помещается икона Положением во гроб Христа Спасителя, над ней водружены крест– с изображением распятого Господа, при кресте....Божьей Матери и Св.Иоанна Богослова, на протяжении верхнего карниза иконостаса на пьедесталах по правую и левую руку утвержденным образным живописным изображены коленопреклоненные Ангелы, обращенные к водруженному распятию.

Пред всеми местными иконами навешены местные посеребренные лампы и по местам расставлены [свищники]. По сторонам южной и северной устроеныкиоты с резными арматурами и все отзолочены червонным золотом на гаульдранбу; в 1-ом киоте помещается икона Нерукотворного образа в посеребренном окладе с позолоченным венцом. Во 2-ом киоте

помещается икона Св. пророка Ильи, в 3-м икона Казанской Божьей Матери, в 4-м Николая Чудотворца.

В приличных местах утверждены хоругви. Причем принадлежности, все подвижные вещи, колокола, ризницы, богослужебные книги и вся утварь церковная в готовности быть перенесена в новосозданный храм перед освящением.

Хочется верить, что не исчезнет под натиском современных форм удивительный мир старой архитектуры и еще долго будет дарить людям зримое ощущение перехода из одной эпохи в другую – ощущение непрерывности прошлого и настоящего...

ЛИТЕРАТУРА:

1. ГАКО Ф. 1404, оп.1, ед.хр.5. Настольная книга о церквях и духовенстве Вятской епархии (1909г.)
2. ГАКО. Ф.237, оп.147, ед.хр.2008. О загорании церкви в с. Юскинском. – Л.1; Л.13.
3. ГАКО. Ф.237, оп.162, ед.хр.629. Об освящении храма в с.Юскинском (1859г.)

Т. О. Санникова (Воткинск)

ТРАДИЦИИ РУССКОЙ ДЕРЕВЯННОЙ АРХИТЕКТУРЫ НА ТЕРРИТОРИИ УДМУРТИИ

Первые русские поселения появились на реке Вятке в XII-XIII вв. В дальнейшем в Вятской земле стало появляться много поселений, которые основывались выходцами из Новгородской, Устюжской, Суздальской, Нижегородской земель. В конце XV в. север Удмуртии стал частью формирующегося Русского государства. К 1557 г., после взятия Иваном Грозным Казани, завершился процесс присоединения удмуртов к Русскому государству. Значительный приток русских переселенцев произошел во второй половине XVII в., сюда, подальше от преследований государственной власти бежали старообрядцы. Активное освоение удмуртской земли продолжилось в XVIII столетии, в связи со строительством здесь городов-заводов.

На протяжении нескольких столетий русские переселенцы осваивали территорию, где коренными жителями являлись удмурты. В области деревянной архитектуры у русских и удмуртов много общего, что было порождено сходством природных условий и хозяйственной деятельности. Однако, несмотря на общность отдельных моментов, и культурный обмен, и русские и удмурты стремились сохранить и следовать своим собственным принципам деревянного строительства. Что вполне объяснимо, ибо дом с

хозяйственными постройками, чем в основном представлена деревянная архитектура, являлся средоточием мира, микрокосмом, а значит, определял и дух, ментальность человека, живущего в нем.

Древесина обладает качествами, с которыми не сравниться никакой другой строительный материал. Для местности, богатой лесом – строить из древесины вполне естественно, что с течением времени становится традицией.

Исследователь уральской культуры – А.И.Лазарев, одну из глав своей книги о быте жителей Урала, назвал – «Строили по-русски, жили по-уральски» [2], что можно применить к русским поселенцам, оказавшимся на удмуртской территории.

На сегодняшний момент наиболее старые образцы русского деревянного строительства на территории Удмуртии относятся к середине XIX века. Что в общем-то не удивительно, так как «жилой оттапливаемый дом изнашивался быстрее других сооружений, а потому даже в дореволюционных исследованиях не упоминаются избы старше конца XVIII в.» [4, с.15]. Диаметр бревен сохранившихся старых построек 25-30 см. А.И.Лазарев, отмечая дома мастеровых начала XIX в., пишет о толщине бревен 60-80 см [2, с.69]. Однако, исследователи русской деревянной архитектуры, говоря и о более удаленном периоде, пишут о том, что «лес шел в дело прежде всего в виде бревен, средний диаметр которых составлял 25-40 см. и лишь в отдельных случаях доходил до 60-80 см.» [4, с.9]. Большой диаметр имели, как правило, только нижние венцы. Но даже в таком случае, в нижних венцах сохранившихся построек данный максимум не встречается. Вполне вероятно, что поскольку А.И.Лазарев отмечает дома начала XIX в., то в последующий период – в виду разраставшейся промышленной деятельности заводов, старые деревья с большим диаметром найти стало невозможно. Свидетельствует в пользу этого объяснения и то, что диаметр в сохранившихся постройках уменьшается к рубежу XIX- XX вв., а дома середины XX в. имеют средний размер бревен 15 см.

Что касается материала, то в основном это ель и сосна, в нижних венцах часто использовалась лиственница. Наиболее старые дома имеют, как правило, сруб из лиственницы, что подтверждает ее наиболее стойкие к гниению свойства древесины. По берегам Камы, по свидетельству старожилов раньше было много лиственницы. Хозяева таких домов, решившихся на

переустройство дома, подтверждают, что такую древесину пила не берет, «дерево звон звоном». Все старожилы отмечают и иные свойства дерева, отличные от сегодняшнего: «старинный-то лес крепкий, а сейчас – лес слабый», «раньше дерево более плотное было».

Сохранности дома способствовал и хороший фундамент – так, например, в Воткинске и поселениях Воткинского района, как правило, из песчаника – распространенного здесь материала.

Планировка наиболее ранних домов, сохранившихся в Воткинском районе отличается от домов более позднего периода и в сельских поселениях, появившихся уже после строительства Воткинского завода. Летняя изба идет рядом с зимней и обе выходят фасадом на улицу; в другом типе, получившем массовое распространение клеть располагается позади зимней избы, и соответственно в домах рубежа XIX-XX вв. и более позднего времени она исчезает совсем. Воткинские постройки сходны по объемно-пространственной композиции и характеру обработки фасадов с традиционными избами Урала. «Уральская изба отличается от изб средней и северной зон. Вход располагается, как правило, со стороны двора, вокруг которого группируются конюшни, амбары и другие хозяйственные постройки. Двор, частично крытый, соединен с улицей большими воротами и калиткой» [1, с.253]. В конце XIX - начале XX вв. появляется значительное количество двухэтажных домов, многие из них строились уже по типовым проектам. Они имеют пристрой-террасу, на крыше «светелку» и два выхода – на двор и на улицу (т.н. «парадный»).

Изменяется и характер украшений дома. Дома середины XIX в. практически лишены внешнего декора, что укладывается в общую эволюцию русской архитектуры. «Архитектурная форма старой крестьянской избы была выразительна уже сама по себе и не требовала каких-либо дополнительных орнаментальных украшений. Это был архитектурный объем, рассчитанный на выразительность с любой точки зрения. В объемно-пластическом понимании архитектурного декора характер декоративности находился в неразрывной связи с тектоникой и конструкцией дома. Орнаментальные элементы оказывались настолько же декоративными, насколько и функционально-конструктивными» [5, с.220]. Как писал А.В.Ополовников: «Именно тектоническая выразительность — это одно из самых общих достоинств архитектуры вообще — во многом предопределяет ту подкупающую правди-

вость художественных образов, которая так покоряет нас сегодня своей бесхитростной простотой едва ли не в каждом произведении деревянного зодчества, сохранившемся в подлинном виде»[3, с.35].

Отдельные резные элементы, если они есть у домов этого периода – украшения ворот, наличники характеризует глухая – плоско-выемчатая резьба (как правило, скобчатая или ногтевидная). На рубеже XIX-XX вв. частой становится обшивка дома, нередко декоративного характера, стилизующая под тот или иной геометрический узор. Активно используется пропильная и накладная резьба. Среди используемых мотивов в резьбе – часто встречается языческая символика, которая неосознанно из века в век кочевала от мастера к мастеру.

Специфика поселения также накладывала отпечаток на характер орнамента, стилизованные формы хозяйственной деятельности, которые находили отражение в оформлении внешнего убранства дома. Так, в Воткинске – знаменитом в конце XVIII и XIX вв. своим якорным производством – якоря стали излюбленным мотивом в оформлении наличников окон. Промышленная тема в Воткинске находила также отражение в изображениях на наличниках шестеренок, штангенциркулей и молоточков.

Если в Ижевске и Воткинске декоративные элементы отражали вкусы населения, связанного с промышленной деятельностью, то в Сарапуле – торговом городе на берегу Камы – тон задавали купцы. Отсюда можно увидеть здесь примеры пышных, тяжеловесных наличников или напротив, витиеватые элементы, решенные в духе модного в начале XX в. стиля модерн. Не случайно, в известном здании Дачи Башенина в Сарапуле применена рустовка по штукатурке, которая имитирует деревянную облицовку, что сообщает зданию дополнительную легкость.

Население, его социальный состав и образ жизни, находит отпечаток на характере деревянной архитектуры. В Воткинском районе, когда-то имевшем значительное число старообрядцев, ныне старообрядчество практически исчезло, а с ним исчезают и свидетельства его в архитектуре. В Воткинском районе сохранилась дореволюционная деревянная церковная постройка – старообрядческая церковь в д.Чёрная. Построенная в начале XX в., впоследствии обезображенная, ныне – бесхозная, она находится на грани полного разрушения.

Известно, что современная православная церковь стала часто обращаться к дереву как строительному материалу. Так, в деревне Кукуи Воткинского района до революции была деревянная часовня, которая за годы советских переделок и разного использования пришла в упадок. На месте ее в 2005 г. двоюродные братья С.В. и В.М.Загребины (один из них живет в Воткинске, другой в Кукуях) решили построить деревянную церковь Св.Николая. Владимир Михайлович работает в столярной мастерской и руководит строительством, а Сергей Викторович является по сути основным вкладчиком, есть и пожертвования, но их не так много. Несколько рисунков деревянной церкви сделал воткинский художник (пожелавший остаться неизвестным), на основе этих эскизов и собственных переделок по ходу строительства и строят местные мастера. На вопрос, почему стали делать церковь именно из дерева, В.М.Загребин заметил: «Почему из дерева? Нет не дешевый материал, из кирпича вышло бы дешевле. Дерево родной наш материал, как-то ближе к деревне».

Сегодняшняя привлекательность дерева для строительства конечно в основном строится на экологической подоплеке. Однако важно, что чувство традиции тоже остается, хотя по объективным причинам, ей, к сожалению, видимо уже не придется быть массовой.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Власюк А.И. О своеобразии архитектуры русских провинциальных городов в 1840-е – 1910-е годы// Памятники русской архитектуры и монументального зодчества. М., 1983. С.253-256.
2. Лазарев А.И. Поэтическая летопись Урала. Челябинск, 1972.
3. Ополовников А.В. Русское деревянное зодчество. Гражданское зодчество. М, 1983.
4. Пилявский В.И., Тиц А.А., Ушаков Ю.С. История русской архитектуры. Л., 1984.
5. Скворцов А.И. О русской народной пропиленной резьбе //Памятники русской архитектуры и монументального искусства. М., 1985. С.210-223.

Е.Ф.Шумилов (Ижевск)

ИЖЕВСК КАК ЦИВИЛИЗАЦИОННЫЙ ЦЕНТР

Нет ни одного свидетельства, связывающего в историческом плане столицу Удмуртии, в частности, её архитектурно-художественный облик, с Азией и азиатской культурой. В историческом плане город на Иже всё же самый европейский город на всём огромном пространстве вокруг. Бесспорно, что все наши, ижевские архитектурно-художественные, градостроительные и

производственно-технологические корни уходят в Западную Европу – в Италию, Францию, частично Англию.

Изначально Ижевск формировался как типичный русский, уральский *город–завод*. Всё в нём было проникнуто романтикой своеобразной горнозаводской цивилизации «седого Урала». Уральский город-завод – это индустриальное поселение совершенно особого типа, неизвестного в центральной России. Плотина сразу становилась главной градостроительной осью всего селения, а образовавшийся пруд – единственным источником энергии для сложной заводской машинерии (меха, молота, колёса и т.д.), размещаемой за плотиной. Предзаводская, соборная площадь формировалась с функциями центра общественно-политической и религиозной жизни, а также воскресной и праздничной торговли.

Таких поселений на Урале было немало. То, что возникло на Иже, выделяют уникальные черты. *Во-первых*, высочайший в прошлом уровень профессионального зодчества. Следует признать, что именно на Иже, а не, допустим, в Екатеринбурге, зарождался уральский классицизм. *Во-вторых*, наш город-завод, единственный из всех своих уральских собратьев, стал национальной столицей. Правда, получение данного статуса сопровождалось немалыми борениями и смутами в первой половине XX в.

Формирование удмуртской национальной культуры на профессиональном уровне всё же завершилось затем именно в Ижевске, в условиях социалистического города-завода. Здесь же одновременно были созданы все общественно-политические структуры, необходимые для функционирования национальной государственности удмуртского народа. Разве только лишь, за весь «удмуртский» период так и не удалось достигнуть национальной самобытности удмуртской столицы на чисто внешнем, в том числе архитектурно-художественном уровне.

Как бы то ни было, на протяжении последних десятилетий Ижевск успешно выполняет функции национального центра удмуртского народа. Это важнейший город Удмуртии, аккумулирующий её основные культурные, политические, экономические ресурсы и почти половину населения.

Изучение истории удмуртского края по цивилизационной методике, в том числе в неразрывной связке с историей профессионального (христианского в

своей основе) искусства, приводит к важнейшему выводу: *Русская Церковь* и *Русский Завод* были здесь самыми мощными цивилизационными центрами [1].

В первой половине XIX в. на Камских заводах (Ижевском и Воткинском) работало до двухсот иностранных технических специалистов, а также четырнадцать заводских архитекторов и художников – русских выпускников столичной Академии художеств [2].

Замечательно то, что два лучших здесь заводских архитектора образовали прикамскую ветвь столичной школы выдающегося русского зодчего А.Д.Захарова (С.Е.Дудин и В.Н.Петенкин).

Всё это в совокупности следует расценить как первый полноценный приход в глухой, полуязыческий удмуртский край западной цивилизации. Этапы зарождения и развития самого мощного цивилизационного центра в Ижевске были таковы.

Ещё в «шуваловский», начальный период истории Ижевска завершилось возведение основного объёма традиционной уральской плотины, ставшей градостроительным ядром будущего города–завода. Основополагающее значение имел выбор горными инженерами такой реки, которая могла бы дать жизнь новому казённому заводу и энергию наибольшему количеству его водяных колёс. Окончательный выбор после долгих сомнений пал на Иж и захиревший железоделательный завод на нём. Это правый приток Камы, левые же («башкирские» или, так сказать, «азиатские») притоки в данном регионе являлись менее полноводными.

Сразу же на берегах Ижа определились линии основных магистралей и закрепился общий характер планировки очередного регулярного поселения «петербургского» типа. Признаков регулярности долго не наблюдалось в планировке даже двух будущих уездных городов на территории Удмуртии. Такой статус они получают в 1780 г., но только через два с лишним десятилетия хаотичную, «гнездовую» уличную сеть Глазова и Сарапула начнут реально регулировать в соответствии с первыми генеральными планами. Даже по сравнению с ближайшим по времени, типу и месторасположению Воткинским заводом селение «*Ижевский завод*» окажется позже значительно более гармоничным, даже идеальным воплощением регулярного классицистического города.

Во второй половине XVIII в. на Ижевском заводе произошло формирование кадрового ядра мастеровых – русских первопоселенцев города-завода, выходцев с Урала, с Гороблагодатских заводов. Устанавливаются также специфические организационные, экономические, просветительские связи нового предприятия с окрестным населением, в том числе с удмуртами.

На рубеже XVIII - XIX вв. ижевские металлурги неспешно продолжали своё привычное дело, а в столице империи уже начали прорабатывать технические и архитектурные проекты третьего, самого мощного и совершенного российского оружейного завода. Одновременно в России и в западноевропейских странах окончательно сформировался мощный творческий потенциал «отцов-основателей» нового предприятия. А.Ф.Дерябин набрался опыта в Германии, Англии, Франции (1794–1800 гг.) [3], а С.Е.Дудин – в Гатчине и на юге России, будучи помощником А.Д.Захарова (1799–1803 гг.), а также в Италии (1803–1806 гг.), оказавшись там на стажировке от Академии художеств в качестве её золотого медалиста [4].

Многолетние поиски места для наиболее эффективного расположения оружейного завода привели изыскателей на берега Ижа, а в столице тем временем происходила вербовка первых иностранных специалистов самого различного профиля. Главной специализацией города-завода вскоре будет машиностроение – оружейное дело, требовавшее и труда художников.

Кадровые проблемы будущего завода будут решаться за счёт казённых заводов Урала, а затем и зарубежных мастеров. По инициативе А.Ф.Дерябина особые решения в 1805–1807 гг. будут приняты для привлечения к заводским работам удмуртов, что явится для них мощным цивилизационным фактором.

В первой половине 1803 г. архитектор С.Е.Дудин выполнил под руководством А.Д.Захарова конкурсный проект для Академии художеств. Это своего рода диссертационная работа, успех которой обычно давал шанс на карьерный рост. Летом этот проект С.Е.Дудина был отмечен большой золотой медалью. Она дала юноше право на «пензионерскую» учебную командировку от Академии художеств в Италию, с ноября 1803 по ноябрь 1806 г. Образы итальянского зодчества найдут затем весьма существенное отражение в по-особому «западных», утонченных и гармоничных постройках архитектора не только для Ижевска, но и для многих городов и сёл как Вятской, так и других губерний.

18 мая 1804 г. в Париже был издан первый (и единственный из пяти задуманных) том архитектурных гравюр и размышлений зодчего Клода-Николя Леду (1736–1806). Книга названа «*Архитектура, рассмотренная в отношении к искусству, нравам и законодательству*» и посвящена Александру I. Обоснованием выбора данного адресата посвящения стал комплимент: «*Вы хотите улучшить общественный порядок, который поможет людям обрести счастье*». Том формата ин-фолио в основном отражает крупный проект «*идеального города Шо*», созданный ещё в 1771–1773 гг. К.-Н.Леду впервые разработал идею города как единого, гармоничного комплекса жилых, административных и производственных зданий (в том числе оружейного завода). Реально, однако, осуществился только ансамбль королевской солеварни, включённый в 1982 г. в «*Список объектов Всемирного наследия ЮНЕСКО*».

Идеи и образы К.-Н.Леду оказали существенное влияние на А.Д.Захарова, и особенно на его ученика С.Е.Дудина, которого можно считать «*русским Леду*». Кстати, конкурсный проект реконструкции ижевской Набережной зодчего С.Е.Дудина (2009 г.) был назван авторским коллективом во главе с архитектором С.А.Макаровым «*ЛеДудин*» («*C.N.Ledoux- S.E.Doudine*»).

В августе того же года «*пенсионер*» Академии художеств С.Е.Дудин, будучи на стажировке в Италии, наряду с традиционными обмерами шедевров античного зодчества выполнил по заданию А.Д.Захарова учебный проект «*оружейного завода с арсеналом*». Вероятнее всего, профессор сформулировал такое достаточно редкое, утилитарное задание под влиянием опубликованного за два месяца до того проекта К.-Н.Леду. Можно допустить также, что на формулировку задания каким-то образом повлиял А.Ф.Дерябин, вращавшийся тогда в столичных кругах и заинтересованный в заблаговременном определении архитектурного облика будущего оружейного завода.

Будущие архитектурные мотивы и нюансировки ижевского зодчего будут напоминать мотивы из альбома Леду. Планировка же арсенала, осуществлённого в Ижевске к 1825 г. по итальянскому проекту С.Е.Дудина, наиболее близка объёмно-планировочной схеме несостоявшегося оружейного завода в Шо.

Период с 1807 по 1825 г. можно считать золотым веком истории Ижевска – это «*дудинская*» эпоха расцвета высокого классицизма (ампира). Именно в

этот период происходит сложение основных градостроительных узлов идеального дерябинского «города Ижа» и завершается формирование специфического института заводских архитекторов. Косвенное воплощение в застройке «горного города» на Иже нашли идеи крупнейших зодчих: как отечественных – А.Д.Захарова и К.И.Росси, так и ряда зарубежных, прежде всего К.-Н.Леду. Его «город Шо» так и не появился, но вот зато С.Е.Дудин воплотил свой «город Ижа» в дереве и камне. Это один из первых в мире гармоничных идеальных промышленных городов. Равнодушные к его красоте потомки многое обезобразят, но даже в таком виде исполненный особой символики ижевский ансамбль (главный заводской корпус, арсенал, Александро-Невский собор, Михайловская колонна, Генеральский дом, заводоуправление) достоин включения в «Список объектов Всемирного наследия ЮНЕСКО» (илл.1).

Ни в Глазове, ни в Сарапуле (единственных уездных городах на территории Удмуртии) за весь дореволюционный период не было собственных архитекторов подобного, европейского, академического уровня, которые были бы способны создавать самостоятельные, новаторские творческие произведения. Характерно, что С.Е.Дудин, будучи уважаемым церковным активистом - старостой Пророко-Ильинской церкви, древнейшей в Ижевске, активно проектировал храмы для многих населённых пунктов далеко от Ижевска.

В этот период вообще впервые стали вестись определённые просветительские работы в округе завода (школы от завода, фельдшерские пункты и т.д.). Селение «Ижевский завод» соответственно начинает примерять на себя статус «протостолицы». Характерно, что в 1816 г. по отношению к заводскому селению впервые фиксируется официальное использование сугубо городского наименования с суффиксом «-ск»: «Ижевск».

Начиная с 1809 г., после перехода завода в военное ведомство, формируется «полувоенный» облик города и специфический менталитет, как его рядовых тружеников, так и руководителей. Город-завод пытается всё более дистанцироваться от уездных и даже губернских властей, позиционируя себя как некое «государство в государстве». Его особенностью, в частности, становятся регулярно проводимые «инспекторские смотры» и «церковные парады».

Даже обычные дома рядовых мастеровых возводились в «военный» период не как кому захотелось. Застройщикам выдавали строгие предписания, а часто даже и настоящие проектные чертежи профессиональных заводских архитекторов, выпускников Академии художеств [5]. Ни в одном другом населённом пункте на территории Удмуртии ничего подобного по отношению к жилищам простонародья не предпринималось. Классицизм сам по себе наиболее полно воплощал подобную нормативность.

Внутри грандиозных, суровых, но и гармоничных корпусов *«ижаками»* под руководством немецких оружейников осваивался выпуск первых (французских!) образцов стрелкового и холодного оружия. Постепенно всё же формировались собственные кадры квалифицированных русских мастеровых–оружейников. Почти одновременно к индустриальному труду начинают приобщаться также татары и удмурты. Происходит становление развёрнутой системы льгот лучшим мастерам, в том числе начиная с 1819 г. уникального института *«царских кафтанищиков»*.

Большую роль в жизни не только Ижевска, но и прилегающего региона, сыграла своеобразная колония зарубежных специалистов, завербованных А.Ф.Дерябиным. Некоторые из них постепенно обрусели, примут подданство Российской империи.

Разумеется, на гражданские, патриотические чувства ижевцев тех лет существенно влияли как победы, так и поражения русской армии в различных войнах, шедших с 1807 по 1812 г., а особенно победы в Отечественной войне 1812 г. и заграничных походах 1813–1814 гг.

Осенью 1815 г. самое величественное, но и многострадальное творение С.Е.Дудина и А.Ф.Дерябина приобрело относительно законченный архитектурный облик. Над средней, четырёхэтажной частью главного корпуса оружейного завода поднялись цилиндрические яруса башни-звонницы. Она надолго определит своеобразие силуэта исторического центра Ижевска, а через 37 лет заводская башня, декорированная *«арматурами»*- трофеями, станет ещё и основой уникальной градостроительной, идеологически важной композиции, иллюстрирующей знаменитую уваровскую триаду *«Православие, самодержавие, народность»* [6] (илл.2).

Над всей Зарекой и значительной частью Горы стал доминировать мощный объём корпуса. Возник эффект, близкий восприятию романского или

готического собора в каком-нибудь крохотном городке Западной Европы – одинокому «кораблю» среди низких однотипных домиков. Никакой высотной композиционной поддержки заводскому корпусу в данном плане не будет вплоть до 1823 г., когда завершат Александро-Невский собор.

Кроме того, судя по всему, главный заводской корпус является единственным в истории мировой архитектуры зданием, завершающимся триумфальной колонной, что является бесспорным новаторством С.Е.Дудина, его воистину революционной идеей.

Бесспорно также, что среди всех машиностроительных заводов России ижевское здание оказалось в первой половине XIX в. не только самым крупным по архитектурной массе корпусом, но и первым – многоэтажным, с новаторской организацией производственного цикла по вертикали.

Все интересы города-завода замыкались на этом грандиозном здании. Весь Ижевск, подчинявшийся задачам военно-промышленного комплекса, долгое время являлся своеобразной «мегамашиной». Этот культурологический образ применяется, как известно, для характеристики тоталитарных технократических систем.

Российская «мегамашина» всегда отличалась архаичностью. Только в 1875 г. в стволосверлильной мастерской оружейного завода были установлены первые паровые машины, полученные при содействии братьев Нобель. Это важное свидетельство технической модернизации. Но одновременно всё же арендаторы закончили оборудование архаичной канатно-ременной передачи от водяных колес на станки, шедшей вдоль всего главного корпуса. Общая длина такой передачи механической силы составит вскоре около километра. Вся эта грандиозная, живописная, но чрезвычайно опасная машинерия (или «мегамашина») должна была вызывать иронические улыбки западноевропейских инженеров. Но ничего подобного по красоте и размаху всё же не было на Урале весь XIX в.

ЛИТЕРАТУРА:

1. О цивилизационном методе, цивилизационных центрах и цивилизационных направлениях в Удмуртии подробнее смотри: Шумилов Е.Ф. Христианство в Удмуртии. Цивилизационные процессы и христианское искусство. XVI - начало XX в. Ижевск, Удм. ун-т, 2001
2. Список данных мастеров-академистов в статье: Шумилов Е.Ф. Роль архитекторов и художников Камских заводов в развитии культуры и искусства Удмуртии // Вопросы искусства Удмуртии. Ижевск, 1976. С. 99-102.
3. Шумилов Е.Ф. Для пользы ближних (А.Ф.Дерябин). Ижевск, Удм. ун-т, 2004.
4. Шумилов Е.Ф. Первый зодчий Удмуртии. К 200-летию С.Е.Дудина. Ижевск, 1979.

5. О данных проектах А.П.Белянинова, А.Д.Брыкина и С.Е.Дудина: Шумилов Е.Ф. Город оружейников. (Второе издание). Ижевск, 2007.
6. Обоснование данной ижевской градостроительной, идеологической композиции наиболее полно дано в статье: Шумилов Е.Ф. Великий князь Михаил Павлович и ижевские оружейники // Русская ветвь Мекленбург-Стрелицкого дома. Сб. трудов междунар. науч. конф. СПб., 2005.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ТРАДИЦИИ НАРОДОВ ЕВРАЗИИ

Е.В.Егорова (Ижевск)

РУССКОЕ ОРИГАМИ: ИЗМЕНЕНИЕ МЕРНОСТИ ПРОСТРАНСТВА В РУССКОЙ ТЕКСТИЛЬНОЙ КУКЛЕ

Каждая культура несет в себе образ пространства. Даже в самом на первый взгляд незначительном явлении традиционной народной культуры заключен культурный код, раскрывающий понимание основ жизни, обретения человеком своей духовной сущности. Тематика пространства в культуре осмысливается в трудах П.Флоренского, М.М.Бахтина, В.Н.Топорова, Г.Д.Гачева, Б.А.Рыбакова. Предметом рассмотрения данной статьи является отражение метаморфоз пространства в русской игрушке (текстильной кукле) и фольклоре (обряде, сказке). Актуальность выбранной проблематики связана с областью исследований педагогики и психологии, посвященных развитию личности. Стремительно меняющиеся реалии жизни, процессы мировой интеграции и дезинтеграции, самоопределения наций, культур, стран и человека, взаимопроникновение и взаимопоглощение разных культурных традиций, либо их толерантное существование в пространстве другой культуры – эти цивилизационные процессы ставят перед современным образованием вопросы, без положительного решения которых становится проблематичным само существование системы образования в обществе. Развитие личности человека, познание мира через познание себя, раскрытие, развертывание человеческого в человеке – это не только тематика современных психолого-педагогических антропопрактик, это извечный философский вопрос. Мудрость народной педагогики позволила заключить глубокий космогонический смысл в игрушку и сказку, с детства сопровождающих человека.

Русская текстильная (тряпичная) кукла – яркое и самобытное явление традиционной культуры. Среди многообразия форм и видов этой игрушки

обращает на себя внимание группа кукол, основная особенность которых – их конструкция. Условно назовем эту группу кукол «конструктивными». Строго говоря, конструкция и является здесь самой куклой, потому что, кроме квадрата ткани и остроумной системы складывания, скручивания и завязывания, в этих куклах больше не используется никаких приемов формообразования и декорирования. При этом эффект анимации, оживления материала, наполненность символическим сакральным смыслом достигаются не меньшие, а в некотором смысле даже большие, чем в куклах, где антропоморфность и проработанность деталей намного выше.

Принцип создания этих кукол напоминает принцип классического традиционного оригами. Для создания игрушки берется кусок материала правильной формы (квадрат), только не бумаги, как для оригами, а ткани. Затем эта плоская форма, не подвергаясь никакой деформации в виде надрезов, превращается в объемную. Происходит нечто вроде топологической непрерывной деформации. Как явления традиционной культуры и русская кукла, и японское оригами в своем сакральном смысле воспроизводят некий акт творения мира, возникновения и преобразования пространства. Исследователь народной игрушки Г.Л.Дайн показала, что «кукла – это способ познания мира и для тех, кто её создает, и для тех, кто с ней общается».

Интересно рассмотреть три вида конструктивных кукол. Это куклы-«неразлучники», куклы-«кувадки» и куколка-«бессонница». Каждая из этих куколок связана с одним из трех этапов появления на свет новой жизни: свадьбой, рождением и младенчеством. Примечательно, что первое упоминание о ребенке в обрядах появляется не с появлением его на свет, а ещё на этапе свадебной обрядности. Свадьба в чередке этих обрядов рассматривается как регламентированный, «правильный», благословенный вход в мир новой жизни.

В свадебной обрядности мы находим несколько разновидностей заинтересовавшей нас «конструктивной» игрушки. Это куклы-«неразлучники». Такие куколочки делаются подружками невесты и украшают головной убор свахи или подвешиваются под дугу упряжи в свадебном поезде. Их секрет в том, что эту пару кукол, изображающих жениха и невесту, невозможно отделить друг от друга. Игрушка сделана таким образом, что парочка является единым целым. Это свойство обрядовой игрушки поддерживает ритуал, за выполнением которого стараются строго следить во время свадебного пира –

никто не должен даже случайно пройти между женихом и невестой, они должны быть постоянно рядом друг с другом. Невыполнение этого правила грозит ссорами, неприятностями в будущей семейной жизни и даже разлукой. О ссорящихся говорят, что «между ними пробежала черная кошка».

Один из вариантов кукол-«неразлучников» выполняется из единого квадрата ткани, который является общим и для куклы-жениха, и для куклы-невесты (илл.2). Для формирования кукол используется нить, которая ни разу, ни в одном месте не обрывается, дополняя символику единства и продолженности, постоянства. Для выполнения другой парочки «неразлучников» берется три квадрата ткани. Из одного квадрата делается «невеста», из другого – «жених», а третий квадрат скатывается в скатку, которая является одновременно левой и правой рукой невесты и далее, не прерываясь, левой и правой рукой «жениха». Их руки невозможно разъединить, потому что муж и жена должны идти по жизни рука об руку, быть вместе и в беде, и в радости. Присмотревшись, замечаем, что, крепко взявшись за руки, жених и невеста держат в своих руках некую кисточку из ниток. Эта кисточка – символ будущего ребенка, пожелание молодой семье продолжения рода (илл.1). Когда родится ребенок, кисточка на игрушке заменяется маленькой куклой. С появлением следующих детей и на руках игрушки будут появляться маленькие куклята. Если детей будет много, куклы мамы и папы подвинутся по общей руке в стороны, давая место детям.

В форме, конструкции, самом процессе изготовления игрушки заключена символика, отражается обряд. Так, трехчастная фигурка куклы отражает трехчастное строение мира. Квадрат ткани, крест, просматривающийся в форме игрушки, символизируют землю, четыре стороны света. Фаллическая форма игрушки символизирует мужское начало, нитки, перетягивающие грудь куклы в виде косоугольного креста – символическое изображение груди, женского начала, знак плодородия. Так в игрушке выражается идея гармоничного слияния природных начал, продолжения жизни. При изготовлении игрушки придерживаются некоторых правил. Например, не используют ножницы и иголки, ткань рвут руками по прямой нитке и форму придают, не протыкая ткань иголкой, а обвивая её ниткой. Изготовленная таким способом кукла, по народным поверьям, сохраняет внутреннюю целостность и бережет от изъянов и повреждений.

Ещё одна разновидность «конструктивной» куклы участвует в родильной обрядности. Это куколки-«кувадки» (илл.3), от названия обряда – кувада. Сама куколка является двусторонней, голову куклы образует перекрученная и свернутая в кольцо середина лоскута ткани. Гирлянды из таких куколок развешивались в предбаннике во время родов, если роды проходили в бане, или в период младенчества на детской колыбели. В первом случае, куколки должны были обмануть злых духов, прилетевших вредить роженице и младенцу. Считалось, что злые духи хоть и злы, но бестолковы, и, увидев куколок, примут их за людей и вселятся в них, тем самым куколки уберегут мать и дитя. Таких куколок-оберегов полагалось впоследствии сжигать. А вот куколки, украшавшие детскую колыбель, с которыми играл младенец, наоборот сохранялись.

Оригинальная конструкция узелков формирует другую «конструктивную» куколку, «сонницу-бессонницу» (илл.4). Такую куколку можно быстро сделать из имеющегося под рукой лоскута ткани, головного или носового платка, шарфа, конечно, при условии знания секрета её изготовления или хорошо развитого пространственного мышления и воображения. Завораживает сам процесс моментального превращения платка в женскую или мужскую фигурку или фигурку-зайчика. Этим «фокусом» без труда можно отвлечь плачущего ребенка и успокоить, развеселить его. Для детей постарше подобные игрушки-головоломки являлись своеобразным экзаменом, испытанием для определения своей «взрослости», для того, чтобы быть принятым в компанию детей старшего возраста. Загадка здесь использовалась как пароль для определения «своих» и чужих, а также как своеобразный тест на «уровень интеллекта». Положенная в колыбельку младенца, куколка-«бессонница» играла также обереговую роль, являясь обманным заместителем ребенка для нечистой силы. При этом произносился заговор «Сонница-бессонница, не играй моим дитяtkом, а играй этой куколкой». Ребенок до года считался не окончательно перешедшим в мир людей, поэтому как существо лиминального периода являлся очень уязвимым, нуждающимся в защите. Окончательный переход совершался, когда младенец овладевал свойствами «живого» человека, умением говорить, ходить, видеть, которые и отличали представителей «этого» и «того» света. Чтобы обмануть злых духов, ребенка туго пеленали, тем самым обездвиживая, придавая ему по признаку движения

сходство с покойником. Многократно повторенный в куколке узел считался сильной защитой. Упоминания об узелках можно встретить во многих обрядах и ритуалах. Узелок завязывают «на память», также встречаются действия с развязыванием узелков и в родильной обрядности.

Не случайным был и выбор ткани для куколок. Куклы, предназначенные для подарка, делались из остатков покупных тканей, которые в отличие от домотканины считались роскошью в крестьянском хозяйстве. Особенно ценились лоскутки красного цвета, потому что красный цвет сам по себе считался оберегом, символом жизни. Куколки для домашних делали, наоборот, из старой ношеной одежды, которая хранила в себе родовую силу и передавала её ребенку. Чаще всего для изготовления кукол использовался подол рубахи, который при ношении соприкасался с землей, вбирая её силы.

Связь кукол и темы предков часто встречается в обрядах, сказках. В этом выражается важная для традиционной культуры неразрывная связь поколений. Если вернуться к сравнению с японской традицией, то можно заметить, что происхождение оригами также связано с культом предков, с жертвоприношениями. Это своеобразное медитативное состояние, в которое погружает складывание бумажных фигурок, и созерцательность русской души оказываются значимыми для духовной жизни человека. В сказке девушка обращается к куколке, подаренной ей матерью, и получает помощь и совет. Способность в трудной ситуации вернуться в мир родительской любви, добра и защищенности, и, исходя из этой реальности, увидеть свою проблему и решение её, позволяют преодолеть сопротивление враждебного мира и построить свое счастье.

Таким образом, если проследить все метаморфозы, которые заключены в куколке, можно увидеть удивительную цепочку циклов-превращений. В этой цепочке последовательно раскрывается тайна мироздания, синкретическое единство мира природы и мира человеческой культуры, мира, сотворившего человека, и мира, человеком творимого. При этом каждое звено оказывается не случайным, семантически значимым. Так зернышко, символ зарождения жизни, мира, знания, становится растением, деревом. Растение превращается в нитку, нить судьбы, а нить в ткань, с многократным перекрестьем основы и утка, горизонталей и вертикалей. Затем плоский лоскуток ткани обретает объем и

образ куклы, а кукла как участник игры или обряда становится носителем слова, идеи, логоса, духа (илл.5).

Подобное раскрытие, разворачивание внутреннего смысла, добавление ему «мерности» как количества измерений, проявлений, но уже по отношению не к игрушке, а к человеку, можно встретить в сказочных сюжетах испытания героя. Лягушка-царевна, попав в царскую семью в качестве суженой Ивана-царевича, получает от царя-батюшки три просьбы-испытания, которые дают возможность девушке, невесте («невесть кому», «неведомой», «неизвестной», «непознанной») проявить себя. Так же и в других сказках, герой, попав в незнакомый мир, подвергается расспросам, испытаниям, в ходе которых и раскрывается внутренняя сущность человека. Если проанализировать все эти разнообразные вопросы, испытания, загадки и задачи, можно понять, что оказывается важным для раскрытия внутреннего мира человека. Это – место, род, откуда пришел, произошел человек, его внешний вид, движения, речь, проявленность в деле, смекалка, ум, нравственные качества. Пройдя эти испытания, герой обретает возможность познать себя, обрести свое достоинство через проявление себя во внешнем, ином, другом. Путь сказочного героя оказывается тем самым поиском человеческого в человеке, что и составляет смысл жизненного пути, пути к самому себе, к своей собственной конгруэнтности.

По выражению американского психолога Р.Мэя, «желание стать самим собой – подлинное призвание человека». Традиционная народная культура видит обретение человеком себя в его активном взаимодействии с окружающим миром, в реализации заложенных в человеке потенциалов, в умении понимать и принимать окружающие человека природу, людей, обстоятельства, слушать себя, быть себе верным, чутко различая истину и ложь, пути, ведущие к смерти и к жизни. Передача народной мудрости, жизненного опыта поколений в традиционной культуре происходит через игру, сказку, обряд. Для современного образования поиск способов такой естественной, деятельностной и, в то же время, незаметной, как бы подспудной, передачи Знания – одна из актуальнейших задач.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Афанасьев А.Н. Поэтические воззрения славян на природу: Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи с мифическими сказаниями других родственных народов. В трех томах. М.: Современный писатель, 1995.

2. Генисаретский О. И. Культурно-антропологическая перспектива. М., 1995.
3. Дайн Г.Л., Дайн М.Б. Русская тряпичная кукла. Культура, традиции, технология. М., 2007.
4. Ковычева Е.И. Народная игрушка: Учеб. пособие / УдГУ. Ижевск, 2006.
5. Котова И.Н., Котова А.С. Русские обряды и традиции. Народная кукла. СПб., 2008.
6. Маслоу А. Г. Мотивация и личность. СПб., 1999.
7. Осорина М.В. Секретный мир детей в пространстве мира взрослых. СПб., «Питер», 2009.
8. Пропп В.Я. Морфология «волшебной» сказки. М., «Лабиринт», 1998.
9. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. Л., 1946.
10. Роджерс К. Взгляд на психотерапию. Становление человека. М., «Прогресс», 1994.
11. Рыбаков Б.А. Язычество Древней Руси. М.: Издательство «Наука», 1987.
12. Рыбаков Б.А. Язычество древних славян / М.: Издательство «Наука», 1981.
13. Флоренский П.А. Мнимости в геометрии. М., «Лазурь», 1991.
14. Хорни К. Невроз и личностный рост. Борьба за самоосуществление. СПб.: Восточно-Европейский институт психоанализа и БСК, 1997.
15. Шангина И.И. Русский традиционный быт: Энциклопедический словарь. — СПб.: Азбука-классика, 2003.

Н.А.Емшанова (Ижевск)

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЭМАЛЬ В ТВОРЧЕСТВЕ ХУДОЖНИКОВ УДМУРТИИ

В одной из статей я прочитала слова Леонардо да Винчи: «Если хотите сделать работу вечной, сделайте её в эмали» - очень хотелось бы верить, что это подлинные слова великого мастера. Художественная эмаль - цветное стекловидное покрытие, нанесённое на металлическую основу - очень прочна, она практически не подвержена температурно-влажному изменению, и сохраняет свой цвет веками. Эмаль - техника сложная и непредсказуемая, так как связана с огнём и в работе не всегда можно предвидеть конечный результат. Искусство декоративного эмалирования имеет древнюю историю, которая началась в Древнем Египте, расцвела в Византии, продолжилась в средневековье и так далее, вплоть до нашего времени. Есть ещё мнение, что эмаль появилась около 1400 г. до н.э. на Кипре.

В последние годы техника художественной эмали или финифти, как до XIX в. в России называли эмаль, пользуется популярностью у художников и востребована на арт-рынке. Сегодня живописную эмаль применяют в декоративно-прикладном искусстве, дизайне, в оформлении интерьеров. Поэтому отрадно, что эта одна из древнейших, технологически сложных по способу изготовления художественно-живописная техника, возрождается и применяется художниками в регионах, не использовавших эту технику ранее. К таким регионам относится и наша Удмуртия.

Эта ювелирная техника профессионально появилась в нашем крае

совсем недавно, в основном, благодаря энтузиазму В.П.Степанова, преподавателя и руководителя мастерской художественного металла на кафедре Декоративно-прикладного искусства (зав. кафедрой Быковский В.И.) Института искусств и дизайна Удмуртского университета. В 2000 г. художественная эмаль была введена в учебный процесс. В.П.Степанов и его ученики стремятся освоить разные техники эмалирования: перегородчатую эмаль, эмаль с просечным металлом или сканью, живописную или «горячую эмаль» и др. В.П.Степанов и его ученики много экспериментируют с технологиями цветных эмалей и металла. Образцами для работ часто служат археологические артефакты, найденные на территории нашей республики. Обращаются также художники к стилю «этно», в котором используют древние этнокультурные знаки, символы (илл.2).

В изготовлении каждого изделия присутствует творческий подход, поиск новых эффектных композиционных, пластических и цветовых решений. Как, например, в наборе декоративных украшений к костюмам дочерей морского царя из оперы Н.А.Римского-Корсакова «Садко» (илл. 1), выполненных К.Чекардовой. Основа декора - морские мотивы. Изделия тяготеют к усложнённости форм всех элементов, из которых состоят нагрудные украшения, наручи и пояса, обилию орнаментации, активному введению насыщенной и яркой цветовой гаммы - эмаль сверкает как драгоценные камни. (Издrevле технику художественного эмалирования использовали для имитации драгоценных камней). В данных украшениях гармонически соединились особенности древнерусских украшений с современной стилистической трактовкой. Эмалевые украшения изысканны, оригинальны и эффектны.

Настольный комплект «Кони» (илл. 3), автор - К.Аверина. В основе формообразования - фигура коня, которая удачно стилизована и конструктивно устойчива за счёт применения усложнённого метода крепления всех частей изделия, который выбран как наиболее щадящий эмалированную поверхность. Изысканную декоративность предметам придаёт использование техники просечного металла, покрытого цветной эмалью, которая позволила выделить орнаментальный мотив древнерусского декора, в основе которого растительные узоры и фигурки животных. Цветовая гамма используемой эмали построена на сочетании цветов характерных для художественной эмали московской школы XVII в.

Часы «Ход времени» (илл. 4), автор - Л.Серебренникова. Основная декоративная техника - перегородчатая эмаль. Хорошо продумана сама форма часов, состоящая из вписанных друг в друга квадратов: квадрат - символ Земли, а часы отчитывают земной ход жизни. Все орнаментальные клейма, окружающие стрелки часов, изобразительно передают архитектурные и природные мотивы, характерные для конкретного места – с. Вавож. С большим тактом автор вводит во временное пространство нашей планеты свою малую родину, как важную частичку мироздания. Здесь прослеживается актуальная проблема современности - сохранение историко-культурного и природного наследия.

Цветная эмаль активно использовалась ещё в Древней Руси в декоре церковных изделий. К религиозной теме обратилась М.Волкова, создав складень «Деисус» (илл. 5). Используя в строгой композиции «Деисус» разноцветную эмаль, её сочную цветность, автор придала образам Марии, Христа и Иоанна большую одухотворённость и поэтичность (если так можно сказать о религиозном, молебном образе). Хорошо продуман и обоснован узор орнамента, обрамляющий каждый образ. Орнамент состоит из стилизованных растительных побегов трав и цветов. Мотив орнамента не случаен - растительные мотивы создают впечатление нахождения в райском саду. Этот декоративный приём помогает глубже раскрыть значение образов, изображенных на иконе. Уравновешенность и ритмическая чёткость элементов узора создают композиционную выразительность и цельность.

Этнический аспект прослежен Л.Шариповой в декоративной композиции «Древо жизни татарского народа» (илл. 12), где основной изобразительный ряд решён в технике перегородчатой эмали. Надо отметить, что искусство эмали, как живописная техника, не применялась в традиционном татарском искусстве. Используя особенности национального татарского орнамента, по их мотивам, Л.Шарипова разработала собственный вариант декора. В данной композиции автор умело стилизовала национальные орнаментальные узоры в современный декоративно-изобразительный мотив, сохранив при этом мифологическую основу. Особое настроение и эмоциональное звучание придаёт колористическое решение, построенное на контрасте ярких, сочных и нежных светлых цветовых отношениях.

Приём использования эмали для поддержания декоративной формы и

пропорций вещи, использован Е.Коробейниковой в бытовом предмете – ларце (илл. 6), в основу которого автор взяла популярную средневековую сундучную форму «теремок» с четырёхскатной крышкой. Ларец выполнен из дерева, внешне строг, но благодаря декорирующим металлическим пластинам (прорезным узорчатым оковкам и замочку), украшенным цветными эмалями, выглядит нарядно.

Связала с натурными наблюдениями и впечатлениями свое декоративное панно «Птицы» (илл. 7) В.Иванова, используя соединение деревянной основы с эмалевыми вставками. Автор в своей работе хорошо стилизовала «живой объект» в декоративный мотив, сохранив при этом подлинную сущность изображенных птиц. Вся композиция гармонична и уравновешена, несмотря на то, что панно состоит из трёх вполне самостоятельных в композиционном решении частей. Удачно колористическое решение, построенное на контрасте ярких, сочных и нежных светлых цветовых отношениях.

В удивительно изысканной технике эмали по скани выполнена небольшая статуэтка «Удмуртская красавица» (илл. 11), автор - С.Ложкин. Для формообразования фигурки автор использовал рисунок орнамента, основанный на традиционных удмуртских солярных узорах, на растительных мотивах и на элементе двойной спирали, часто встречающейся на археологических находках, но семантически ещё не совсем расшифрованном. Включен в форму и орнаментальный мотив «змейка», несущий обереговое значение. Соединение скани и эмали придало «Удмуртской красавице» изысканное изящество и жизнерадостное эмоциональное звучание. Силуэт фигурки красиво смотрится в пространственной среде.

Сочетание традиционных приёмов эмалирования с современными художественными тенденциями проявились в работе Е.Левиной «Краски джаза» (илл. 9, 10), состоящей из пяти панно. Автор сделала серьёзную попытку создать своеобразный живописный эквивалент джазовой музыке, представить яркие индивидуальные образы джазовых исполнителей средствами искусства живописной и перегородчатой эмали. Резкая, но довольно пластичная деформация фигур джазменов, яркие цветовые пятна: синие, красные с деликатным вводом белого и чёрного, ритмически созвучны импровизационной, динамичной музыке джаза. Оригинальная композиция

данных панно, опять же созвучна джазовой музыке, которая в разных вариациях и солирующих партиях практически всех музыкальных инструментов, входящих в оркестр, можно сказать бесконечна. Эта своеобразная бесконечность отражена в решении фона, который выполнен очень живописно, можно сказать, акварельно, что позволило создать удивительные цветовые эффекты. Подобные технические приёмы созвучны современному искусству художественной эмали.

Оригинально и современно- творчески решён так называемый арт-объект «Собачка» (илл. 8), выполненный Е.Новосёловой. Он отвечает поискам в современной скульптуре, в которой большое место отводится пластической метафоре, символике, усложнению и деформации, соединению грубых форм и элегантной декорировки, в данном случае – художественной эмали.

Сегодня существуют международные арт-проекты «Современная художественная эмаль», международные биеннале искусства эмали, форумы и выставки. Отрадно, что художники-эмальеры Удмуртии являются участниками многих крупных российских и международных выставок. Вот уже несколько лет они показывают свои работы на ежегодном арт-салоне в Перми. В 2007 г. наши эмальеры стали успешными представителями на I Международном фестивале «Шумбрат, Финно-Угрия», на международной художественной выставке «Ялгат» в Саранске. В 2008 г. участвовали на фестивале финноугорских мастеров в Ханты-Мансийске, в 2009 г. - на выставке в Казани, в 2010 г. – на III Международном фестивале декоративно-прикладного искусства и дизайна в Москве, в 2011 г. - на выставке «Арт Пермь – 2011». Одним словом, работы художников-эмальеров Удмуртии не остаются незамеченными на выставках, о чём говорят многочисленные дипломы и награды.

Е.И. Ковычева (Ижевск)

СЕМАНТИКА И ХУДОЖЕСТВЕННО-ОБРАЗНОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ЖЕНСКИХ КЕРАМИЧЕСКИХ ФИГУРОК ЕВРАЗИИ

Предмет данного исследования - находка из села Мазунино Сарапульского района Удмуртии. Куколка размером с мизинчик обнаружена местными жителями при перекапывании огорода. Остается загадкой ее происхождение, время создания, назначение (илл.1).

Выяснению этих вопросов поможет знакомство с женскими миниатюрными изображениями Евразии, начиная с палеолита, заканчивая началом XX в. Исторический экскурс важен для доказательства значения женского образа в культуре. Введение материала в учебный процесс имеет познавательное и воспитательное значение. Опыт культурологического анализа актуален, поскольку открывает тайны мировоззрения наших предков, в том числе жителей региона, дает представление об их традициях и обычаях, способах жизнедеятельности.

Куколка из красной глины выглядит скромно. Формы обобщены, декор и пластическая детализация отсутствуют. На лице (острой палочкой по сырой глине) нанесены точки – глаза, ноздри и полоса рта. Может показаться, куколка слеплена неопытной рукой ребенка. Но при кажущейся легкости исполнения черты лица намечены с соблюдением симметрии. Личико куколки хочется назвать ликом. Глаза, под невысоким лбом, лишенным прически, глядят пристально, нос выглядит горделиво вздернутым, рот упрямо сомкнут, словно боится проронить тайну. Формы фигурки не случайны, а это достигается многолетними повторами. В фас она напоминает снежную бабу из трех уменьшающихся округлых объемов. В профиль героиня будто плывет в величавом танце. Это впечатление создается откинутой назад головой. Линия лица переходит в изображение пышной груди, увеличенной сложенными руками и, обрисовав талию, устремляется вперед, намечая колокол юбки. Сзади тяжелая юбка откинута. Шаг героини, преодолевающий инерцию ее веса, выглядит стремительным. Безымянный мастер не вылепил кистей рук, скрыл ноги под юбкой, не показал носа, подбородка, скул на условно решенной головке. Но мы ощутили возраст женщины, оценили ее зрелую статью, полюбовались уверенным движением. Образ узнаваем и полнокровен.

Обратим внимание на качество изделия. Глина тщательно отмучена. В состав теста добавлен песок, что заметно на сколах. Поверхность фигурки гладкая - результат заглаживания пальцами или мокрой тряпкой. Скульптурка покрыта жидкой глиной. Охристо-коричневый цвет распределился ровно и придавал изделию более эстетичный облик. Сероватые пятна доказывают, обжигали фигурку вблизи горящих дров, в печке или в простейшем горне. Автор закрепил в образе не только собственный опыт гончара-ремесленника, но и опыт многих поколений своих предков.

Сравним находку с древними и средневековыми пластическими женскими изображениями Евразии, и так попробуем приблизиться к ее назначению, семантике, образным задачам. Фигурки женщин каменного века (около 24-18 тыс. лет до н.э.) были найдены на территории узкого пояса приледниковой зоны: от Бискайского залива до берегов Ангары. Материал фигурок, по степени распространенности: бивень мамонта, мягкий камень, кость, глина с примесью пережженных костей. По мнению А.Д. Столяра, сырая глина была первым скульптурным материалом [6, с.55]. Большинство статуэток размером от четырех до двадцати сантиметров изображают обнаженных женщин с выделенными признаками пола, за что получили название - палеолитические «Венеры». Они обнаружены вблизи очагов в ямках-хранилищах под крупными костями или плитами известняка вместе с костяными или кремневыми инструментами, амулетами, черепами и костями лап промысловых животных (илл.2).

Сходство разделенных многими тысячами километров находок объясняется характером мышления первобытных охотников. З.А.Абрамова, опираясь на гипотезы своих предшественников (А.Бегуэн, С.Н.Замятнин, А.С.Гущин, П.П.Ефименко, А.П.Окладников), сделала выводы о функциях и семантике женских фигурок [1, с.91]. Крупные статуэтки из бивня мамонта изображают прародительниц племени. Они считались охранительницами жилища и огня, от наличия которых зависела жизнь членов коллектива. Примерами из этнографии автор доказала, что у многих народов забота об огне способствовала благополучию семьи, плодовитости женщин и охране детей, воспроизводству животных и охотничьей удаче. Она сравнила фигурки с куклами народов Сибири (алтайские эмегендеры, бурятские онгоны, ненецкие итарма). Нагота и выделенные волосы «Венер» значимы для успеха магических действий. Отсутствие лица говорит о боязни оживления, о возникновении анимистических представлений. Маленькие женские статуэтки, выполненные из мягкого камня, находят сериями и в виде фрагментов. Они олицетворяли духов плодородия и разбивались для умножения сил природы.

Исчезновение статуэток в период мадлена объясняется тем, что в воззрениях древних охотников возросла роль животного, как представителя могучих сил природы. Рассуждения Б.А.Рыбакова гласят о небесных «рожаницах», матерях всего сущего, в образе оленей (лосих, медведиц). Он

поддерживает теорию Леруа-Гурана о связи зарождающихся астральных культов с почитанием зверей-богов. В одной семантической цепочке образы луны-коровы-женщины, солнца-коня-мужчины [5, с.93-140]. Женские же изображения превращаются в схематичные знаки пола. Зашифрованные формы (признак гонения на идею) соседствуют с изображениями животных, что говорит о задаче их размножения. Фигурки, соединяющие облик женщины и птицы, доказывают зарождение первобытного тотемизма и веру в душу, как неумирающую жизненную энергию, как считает А.Д.Столяр [6, с.63]. Фигурки «птичек» со стоянки Мезин на реке Десне – сплав женских, птичьих и мужских фаллических признаков. Понимать их надо, как единство «человека вообще» и птицы-души, что на протяжении последующих эпох было воплощением идеи о вечной жизни. На поверхности одной из фигурок гравированный знак треугольника в зоне чрева, узор из ромбовидных меандров на крыльях и хвосте. Значение меандра, как представления о «плодородии», «благе», «сытости», связанное с мамонтом, как источником жизненных сил, было предложено палеонтологом В.И.Бибиковой [2, с.3-8]. Она заметила, что естественный рисунок дентина на срезе мамонтовой кости аналогичен такому орнаменту.

Сохранилось более 30 000 женских изображений земледельцев неолита (IV - III тысячелетие до н.э.) Юго-Восточной и Центральной Европы. Изготовление женских изображений из глины большинство исследователей связывает с представлением о тождественности образов земли и женщины. Процесс вызревания зерна в почве уподоблялся беременности. Б.А. Рыбаков пришел к выводу, что женские терракотовые фигурки изображают, как само божество плодородия, так и участниц аграрно-магических действий [5, с.21]. В трипольской культуре первые – изображения женщины зрелого типа, щедро украшенные татуировкой. Второй тип женских изображений – юные девушки с тонкой талией и миниатюрными грудями, но с признаками намечающейся беременности - бугорком, отпечатком зерна, рисунком растения, ромбом на животе. Они олицетворяют идею успешности сезонного возрождения природы, символизируют пашню, распаханную и засеваемую впервые, а также растения, набирающие силы для плодоношения (илл.3).

Среди изображений дев есть гладкие фигурки. По периметру уплощенной головки - дырочки. А.А.Формозов предположил, что в них навязывали волосы. А обнаженное тело было закрыто орнаментированной одеждой [8, с.76]. Они,

по мнению автора, подобны охранительным магическим куколкам, передававшимся от матери к дочери, как залог покровительства предков. Такая волшебная помощница описывается в русской сказке «Василиса Прекрасная».

Таким образом, содержание и функции женских фигурок в раннеземледельческую эпоху не претерпели значительных изменений со времен охотничьей первобытности. Они остались изобразительным заговором на плодородие, ассоциирующимся с материнским началом. Как вместилища душ доброжелательных предков, они были талисманами, охраняющими детей. Лики некоторых статуэток с длинными носами и круглыми глазами напоминают птички, что не противоречит теории А.Д.Столяра. С ней вполне согласуется распространённость птицеподобных идолов в бронзовой пластике пермского звериного стиля. Женские фигурки использовались как магические, помогали выпечке ритуального хлеба, гаданию на урожай, способствовали успеху земледельческих занятий. Глина - олицетворение родящей земли, стала главным материалом статуэток. Добавки в виде зерна или муки усиливали результативность действий парциальной магии. Можно вновь говорить о полисемантизме и многофункциональности женского образа в древнеземледельческом обществе медно-каменного века.

Перейдем к анализу глиняных антропоморфных фигурок Прикамья. Время широкого бытования изображений из глины - ранний железный век (кон. 1-го тыс. до н.э. – нач. 1-го тыс. н.э.), что объясняется распространением земледелия. Затем из-за замены глиняной ритуальной пластики бронзовыми изделиями, произошло почти полное исчезновение таких памятников. Однако, начиная с VII века н.э. глиняные фигурки зафиксированы вновь. Самые поздние происходят из слоев XII в. Впервые сведения о художественном своеобразии, функциях и семантике антропоморфной пластики Прикамья обобщили Е.М.Черных и Т.А.Колобова [9].

Это простейшие, без малейшего намека на реальные объемы человеческого тела, призмы и конусы. Их поверхность богато декорирована ногтевыми отпечатками, насечками, углублениями. Сходство с человеком угадывается благодаря этим элементам, трактуемым как фактура меха, складки ткани, украшения. Женский костюм в то время, был необычайно богат. Преобладание наряженных женских фигурок объясняется авторами почитанием ананьинцами матерей-прародительниц, покровительниц явлений природы.

Наряду с земледелием предки удмуртов занимались охотой и собирательством, ощущали зависимость от «милостей» дикой природы. Этнографы предполагают наличие в их языческой практике множества материнских божеств, во главе с главной богиней - Калдык-мумы, чье имя происходит от слова «творить».

Маркировкой женского пола кроме одежды служило углубление в нижней части конусовидных и призматических фигурок. Тогда как цилиндрические, вытянутые и менее украшенные изображения напоминают мужской производительный орган. Большая часть статуэток была найдена в разбитом виде в жилых и жертвенных комплексах. Иногда части одной фигурки находились в удаленных друг от друга жилищах, где, возможно, проживали родственники. Фигурки имели ритуально-магическое назначение и являлись атрибутами аграрных и семейных культов, которые наслонились на более древнюю практику эротической магии. Они уничтожались и воспроизводились сезонно, подобно упоминающимся этнографами несохранившимся глиняным русским куклам Ярилы и Ярилицы с выделенными признаками пола, которым устраивали карнавалы похороны.

Назвать их идолами мы не вправе, слишком они небрежны и схематичны. Под идолами мы понимаем изображения могущественных богов и героев. Таковыми являлись центральные фигуры бронзовых блях пермского звериного стиля, а также утраченные деревянные столбообразные скульптуры. Среди бронзовых фигурок нашему изделию более всего близки птицевидные идолы (илл.4). В свое время автор этих строк поразила сходство идола Ананьинской культуры VII-IX вв. с расписной дымковской куклой начала XX в. – «Дамой с ребенком» мастерицы А.И.Мезриной [3, с.17-18] (илл.5). Вятская ярмарочная игрушка сохранила ту же, что и идол иконографию. Фронтальность, статичность, монументальность, симметричность, строгость лика женского изображения, символичность его декора - вот те черты, которые свидетельствуют о глубине народной памяти, о значимости архетипа материнского образа, о серьезном и почтительном отношении к нему.

Хотя игрушка, возможно, отличалась от культового изображения. Пермский исследователь Н.Б.Крыласова на материалах археологии предприняла попытку реконструкции повседневной культуры населения Прикамья в период Средневековья [4]. Схематичные глиняные фигурки VII – XII вв. н.э. она считает детскими игрушками, осмелившись оспаривать мнение

большинства ученых, по-прежнему видящих в них объекты культовой практики. Отсутствие лица, рук, ног у глиняных фигурок в виде цилиндра или усеченной пирамиды, по мнению автора, связывает их с куклами многих народов из скатанной ткани, деревянного бруска, пучка соломы, антропоморфный облик которых достигался только одеждой. Она привлекла к доказательству своей идеи сведения этнографов, изучавших детскую культуру народов Урала и Сибири, в чьем мировоззрении сохранились рудименты анимизма и тотемизма. Наделять детскую куклу лицом запрещалось у многих народов. Считалось, что только в изображении с глазами могла жить душа умершего. Играть детям с изображениями предков и духов, магическими фигурками животных не разрешалось. Ребенок, сам того не понимая, мог накликать беду. Клювовидный выступ в верхней части некоторых глиняных фигурок напомнил Н.Б.Крыласовой головки кукол обских угров, которые выполнялись из клювов водоплавающих птиц. Такие куклы сохранились у хантов до нашего времени. А гравировка в виде линий по бокам воображаемого лица показалась автору подобной длинным женским косам, дополняющим головку хантыйской куклы с обеих сторон.

Изображения из глины и теста, связанные с земледельческими представлениями, изначально участвовали в обрядах, направленных на созидание, воспроизводство, плодородие. По этнографическим данным именно дети в силу их непорочности были главными участниками этих обрядов. Вдоволь наигравшись, ребяташки съедали печеных жаворонков, не забыв угостить крошками весенних птиц и домашних животных. Глиняные призматические с клювовидным выступом фигурки, привлеченные Н.Б.Крыласовой, напомнили нам о первобытном образе женщины-птицы. Дети охотников Приуралья могли играть такими игрушками. Тряпичные «акань» хантов и манси из полосок ткани – более поздний вариант куклы с основой из птичьего клюва. Их головки в локальных вариантах читаются, как клюв, сердечко, или спираль-солнце. Все эти символы доброжелательны, а значит, не опасны для детей. Вариант куклы похожей на «акань» - кукла, скрученная из соломы. Изначально она тоже была обрядовой, символизировала принесенную в жертву ради сытости человека растительность. Выполнив зимой между окнами роль водосбора, соломенная кукла-стригушка попадала к детям и радовала их кружением на столе от вибраций стучащих детских кулачков.

Наша фигурка – вариант глиняных кукол русских мастеров игрушечников. Похожих «барынь» лепили в Каргополе, в Филимонове, в Дымкове, и во многих других центрах гончарства. Конечно, она отличается от них лаконизмом и скромностью отделки. Промысловые игрушки, предназначавшиеся для продажи, стремились украсить росписью, сделать наряднее, заманчивее. Они испытывали влияние фарфоровой пластики и городской праздничной культуры.

Но более всего наша фигурка похожа на деревянную плотницкую игрушку Архангельской губернии. Женское изображение здесь такое же обобщенное – три округлых яруса, солнцеобразный лик с выжженными раскаленным гвоздем ямками – глазами и носом, сомкнутым ртом, в виде полосы. Темнея от времени, дерево обобщало силуэт игрушек, придавало им суровость и значительность. Таинственно местное название вырубленных топором кукол – «панки». Оно, возможно, происходит от польского «пан», «панна», что говорит о желании усилить значительность персонажа. Созвучное слово «панга», означает «корень» в ненецком языке. Но Польша намного ближе к Поморью, чем Сибирь. Как верно замечает Н.В.Тарановская, форма плотницкой куклы строится по примеру столбообразных конструкций деревянной архитектуры: неглубокие перехваты отделяют округлые объемы «маковки», «репки», «дыньки» [7]. Фронтальным положением, замкнутостью силуэта, монументальной статичностью эти игрушки близки к вырубленным топором из целого бревна северным идолам, фигурам предков («хозяина» и «хозяйки»), которые принято было ставить еще в XIX в. перед домом на Вологодчине. Сдержанные, величавые, символические образы сродни вышитым изображениям богинь с северных полотенец. Большинство русских тряпичных кукол сохраняют архаичный облик. Это лаконично одетые столбики или мешочки, перетянутые в области шеи и талии. Трехчастный объем отражает славянские представления о структуре мироздания: верхний небесный ярус – «правь», средний земной – «явь» и нижний, олицетворяющий мир вредоносных потусторонних сил, вечного холода и мрака – «навь».

На территории, где была найдена кукла, издавна проживали носители «ананьинской» культуры, чьи керамические фигурки мы рассматривали.. Название села (вследствие раскопок В.Ф.Генингом хорошо сохранившегося могильника) было присвоено «мазунинской» археологической культуре III-Vвв.

н.э. В Прикамье преобладали сторожевые городища небольшой площади со слабым культурным слоем. Подсечное земледелие сочеталось у мазунинцев с полукочевым скотоводством, охотой и рыбной ловлей. Кузнечное ремесло было направлено на изготовление железных орудий труда и простых украшений в технике штамповки и проволочного плетения. Крайне редка мелкая пластика в технике косторезного ремесла. Нет в материале могильников глиняных фигурок, хотя изготовлением гончарной посуды жители поселений занимались. Появление здесь в конце VII в. тюркоязычных булгар, вынудило носителей мазунинской культуры мигрировать на юго-запад, где, возможно, они заложили венгерскую общность. Оставшиеся финно-угорские племена вошли к началу X века в первое на этой территории государственное образование – Волжскую Булгарию. Традиции болгарских ремесленников обогащают керамику древнеудмуртских мастеров разнообразием форм и декора. Но скульптурных изображений не выявлено.

Скорее всего, наша куколка, представляет русскую, а не финно-угорскую традицию. Безликие, схематичные, геометризированные фигурки Прикамья от нее заметно отличаются. Русское население начало осваивать Вятскую землю в XII в. Новгородские ушкуйники появлялись здесь набегами, зато согнанные татарами земледельцы из Нижегородско-Суздальского княжества обосновывались надолго, строили укрепленные поселения, занимались ремеслами. Мощный приток русских в Среднее Прикамье начался в XVI в. после падения Казанского ханства, когда южные удмурты, воевавшие на стороне татар, были изгнаны со своих исконных территорий. От населения, испытывавшего тюркское влияние, остались названия крупных населенных пунктов: Каракулино («кара куль» - черное озеро), Сарапул («сара пуль» - желтая рыба, стерлядь). Высокими темпами освоение русским населением территории Сарапульской дворцовой волости шло в первой половине XVII в. Треть прибывших составляли жители Поморья, остальные – выходцы из Вятки, районов Верхнего Прикамья, других мест.

В селе Мазунино, основанном в 1723 г., кроме земледелия и пчеловодства занимались кузнечным и красильным делом (возможно отсюда название села). Мазунинцы были зажиточными, получив в 1773 г. от епископа Варфоломея «храмозданную грамоту», они создали кирпичное производство и начали возводить под началом вятских мастеров церковь. После войны 1812 г. здесь

был построен храм Преображения Господня по проекту выпускника Императорской Академии художеств С.Е.Дудина.

Названия окрестных с Мазуниным деревень сплошь русские: Тарасово, Непряха, Соколовка, Мостовое, Орешники, Кондыли, Коробейники (три последние уже исчезли с лица земли). Местные холмы обнажаются обрывами с залежами глин, пригодных для производства кирпича, черепицы, глиняной посуды. Сохранились сведения о гончарном промысле в деревне Непряха. В фондах Музея истории и культуры Среднего Прикамья в г.Сарапуле имеется не помеченная клеймами и надписями гончарная посуда. Однотипные форма и техника исполнения кольцевым и спиральным налепом с правкой на гончарном круге, глазуровка и роспись белым ангобом, говорят об ее происхождении из одного местного центра. Развитию промысла способствовала близость торговых ярмарок в Сарапуле, Николо-Березовке, Каракулино, Нечкино.

Педагог дополнительного образования из г.Сарапула Е.В.Чикурова рассказала историю своих предков-гончаров в методической работе, представленной в Национальный центр ДПИ и ремесел. Ее прадед Михаил Иванович Русинов родился и жил в деревне Непряха, делал крынки, горшки, квасники, большие чаши. Его дочь Мария Михайловна Русинова/ Ехлакова (1919 г. рожд.) вспоминала, что с пяти лет она мяла глину ногами. Позднее ее муж Василий Иванович Ехлаков (1915 г.рожд.) помогал тестю заготавливать и замешивать глину, проверяя ее готовность навиванием жгута на палец. Формовали посуду «вытягом», поправляя скребком. Высушив изделия на улице, натирали темным камнем. Крынки покрывали желтой и зеленой глазурью. Для обжига была выкопана за огородом большая яма, выложенная изнутри кирпичом. В одной ее части ставили изделия, а в другой разводили огонь. Сверху закрывали листом железа, оставив проем для подкладки дров. Василий Иванович, по сведениям его внучки, лепил птички-свистульки простой формы с лаконичной росписью красными пятнами и полосами. Мастер без вести пропал на фронте во время Великой Отечественной войны.

Семейные воспоминания подтверждают, что близ села Мазунино занимались гончарным делом. Но игрушки мастерили, скорее всего, в небольшом домашнем масштабе, для собственных и окрестных детей. Это доказывается необычайно простым обличьем нашей куколки (при желании такую самоделку могли сделать и дети, копируя изделия старших).

Специалисты, которым я показывала находку, считают, что она создана не позднее XIX в. Это археолог из Ижевска Е.М.Черных, специалист по народной игрушке Г.Л.Дайн, живущая в г.Хотьково под Москвой, заведующий историческим отделом музея-заповедника в г.Сергиевом Посаде В.И.Вишневский. Соглашусь с ними, но еще раз обращаю внимание на удивительную верность земледельцев древним архетипам женского образа. Сходство куклы с крестьянскими деревянными плотничьими женскими фигурами, прозванными в Поморье «панками», выдает возможное происхождение населения Мазунина из этих мест. Повторю, находка была поводом выстроить ретроспективу женского образа, показать его огромное значение в культуре. Так можно настроить студентов на поиск аналогичных фигурок, изучение сохранившихся гончарных изделий, что прояснит историю местных центров народного ремесла.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Абрамова З.А. Изображения человека в палеолитическом искусстве Евразии. - М.-Л.: Наука, 1966.
2. Бибикова В.И. О происхождении мезинского палеолитического орнамента // Советская археология, 1965, №1.
3. Ковычева Е.И. Кукла в диалоге культур. – Ижевск: Удмуртский университет, 2002.
4. Крыласова Н.Б. Археология повседневности. Материальная культура Средневекового Предуралья. - Пермь. 2007.
5. Рыбаков Б.А. Язычество древних славян. - М.: София, 2002.
6. Столяр А.Д. О генезисе изобразительной деятельности и ее роли в становлении сознания // Ранние формы искусства. - М.: Искусство, 1972.
7. Тарановская Н.В. Русская деревянная игрушка. - Л., 1968.
8. Формозов А.А. Памятники первобытного искусства на территории СССР. - М., 1980.
9. Черных Е.М. Колобова Т.А. Глиняные фигурки Зуевключевского I городища и некоторые вопросы их назначения и семантики // Советская археология, 2006 № 4. - с.141-151.

Л.И. Липина (Ижевск)

МЕДВЕЖЬЯ ТЕМА В КОСТОРЕЗНОМ ИСКУССТВЕ ДРЕВНИХ ЖИТЕЛЕЙ ПРИКАМЬЯ

В этой работе речь пойдёт лишь об одном сюжете, где изображение медведя выделяется из галереи, свойственных его образу воплощений. Известно, что медведь пользовался особым почтением во всех лесных культурах Северного полушария, был приравнен к божеству или считался первопредком. Несоответствие общепринятым трактовкам медвежьего образа выражается в том, что здесь зверь изображён «взнузданным».

Наиболее чётко этот сюжет запечатлён в костяных рукоятях ножей и шильев ананьинского времени (VIII – III вв. до н.э.). Эти изделия происходят с археологических памятников Вятки и Камы. На них отчётливо видны рельефные линии, показывающие намордник или упряжку. Изображение на первой рукояти (найдена на Буйском городище) стилизовано, уверенная манера исполнения сближает её с художественными произведениями скифской культуры. Энергичным спиралевидным декором показаны ноздри и круглые уши яростно оскаленного хищника. Соединяющая их выпуклая полоса, очерчивая края пасти, плавно переходит в ремешок упряжи на переносице. Изображение на второй рукояти (так же с Буйского городища) не обладает такой экспрессией. Здесь представлен либо спящий, либо мёртвый зверь. Медвежья голова украшена точечным узором. Пасть закрыта, глаза почти не намечены. Отчётливо выступающими деталями являются – округлые, торчащие вверх уши и намордник, обхватывающий верхнюю челюсть. Третье изделие (найдено на Зуевключевском I городище) также представляет собой рукоять, овальную в разрезе, тыльная сторона которой завершается скульптурным изображением головы медведя. Манера исполнения изображения – реалистическая, зверь легко узнаваем, – покатый лоб, вытянутая морда, круглые уши, маленькие глаза. Необычной деталью являются выгравированные линии, напоминающие узду, идущие от края пасти, вверх, к ушам (благодарю Т.И.Останину за помощь в работе с материалом). Для того чтобы понять эти изображения необходимо:

- 1) изучить контекст находок;
- 2) рассмотреть вещи со сходной тематикой в этой же культурной традиции;
- 3) найти аналогии в других культурах;
- 4) проверить, встречаются ли подобные сюжеты в мифологическом материале;
- 5) обратиться за помощью к этнографическим источникам.

Что касается контекста, то – первая рукоять утеряна, место её находки неизвестно; другая найдена в мысовой части непереотложенного слоя ананьинского городища; третья, судя по планам, приведённым в отчёте, обнаружена в той части раскопа, где был изучен ряд очагов и ям позднеананьинского времени [4], их особенности и сам характер находок позволяют рассматривать данные объекты в связи с ритуальной сферой обитателей городища.

К этому же временному отрезку относятся миниатюрные псалии из медвежьих фаланг, украшенные резными изображениями медведей или, чаще, их голов, что также свидетельствует о связи образа медведя с упряжью (илл. 2). Размер псалиев наводит на мысль об использовании их в качестве креплений некоего устройства типа намордника, ошейника или шлейки для небольшого зверя, возможно, выращиваемого в неволе медвежонка. В сибирских этнографических материалах встречаются сведения о содержании медведей в селениях. Логично предположить, что для содержания медвежонка использовалась какая-то ременная конструкция.

В некоторых ритуалах, связанных с почитанием медведя, фиксируются элементы обвязывания медвежьей головы или привязывания её к столбу. Так, у негидальцев существовал обряд *сбналла* когда после убийства зверя, его морду перевязывали особым образом: «В пасть зверя вкладывали палочку в малую четверть длиной, на обоих концах которой было вырезано изображение головы медведя, к одному из концов этой палочки привязывали ремешок или кусок тальникового лыка, который затем протягивали под нижней челюстью, заматывали на другом конце, перекидывали через нос, снова заматывали за первый конец и пропускали между клыками» [19, с. 194]. То есть, по сути, надевали «намордник». Яркой иллюстрацией этого сюжета являются декоративные ручки в виде медвежьих голов на уникальной чаше из Верх-Саинского могильника, где хорошо видна конструкция и декоративные детали крепления ремешков на голове зверя [3].

Перевязывание головы, морды или шеи зверя применялось у народов Нижнего Амура и Сахалина (нивхи, айны, нанайцы, ульчи, орочи, негидальцы, ороки) на разных этапах ритуала жертвоприношения медведя, выращенного в неволе. Сначала на медведя надевали пояс и ошейник с цепью для того, чтобы обвести его несколько раз по селению. Затем зверя приводили на специальную площадку и привязывали к столбам. После чего, накормив ритуальной пищей, убивали. Тушу протаскивали вокруг одного из столбов и укладывали таким образом, чтобы напоминала отдыхающего зверя. На шею медведю надевали ремень и привязывали к молодой ёлочке. Это означало, что «медведь уже пришёл к нивхам... и душа его будет присутствовать среди них, чтобы видеть, какие почести ему воздаются» [12, с. 57-58]. То есть происходило «привязывание души» убитого медведя.

Однако, сюжет медведя в «уздечке» в ананьинском искусстве не исчерпывается натурным изображением зверя в наморднике и его трактовка вряд ли ограничивается значением «привязывания души» на медвежьем празднике.

Возможно, этот сюжет будет понятен, если обратиться к ритуалам шаманских практик. В шаманской культуре широко использовались миниатюрные фигурки медведей, изображавшие различных шаманских духов, как полезных, так и вредных, судя по обстоятельствам. В эвенкийских мифах медведь представлен покровителем шамана и шаманства. Медведь помогал шаману в поисках духов колотушки – одного из основных средств шамана [11, с. 10]. М.Ф.Косарев заметил, что, несмотря на своё небесное происхождение, медведь по своим признакам больше похож на хтоническое существо и, вероятно, поэтому у кетов имелась категория «медвежьих» шаманов, которые камлали на Нижний мир. По селькупским представлениям, медведь охраняет вход в эту часть мироздания и является проводником шамана по «нижним дорогам». На селькупских культовых рисунках шаман, спускающийся в Нижний мир, изображался сидящим на медведе [7, с. 51-52].

Обобщив сведения о роли медведя в ритуальной жизни сибирских народов, М.Ф.Косарев, пришёл к выводу о его посланнической миссии: «Способность медведя путешествовать по разным мирам Вселенной, по существу, является шаманской функцией. Даже ритуальное поедание медвежьей головы (церемония «сэвэн») являлось вхождением в состояние «сэвэн», производное от него «сэвэнчэ» переводится как «шаманить» [7, с. 55].

Сведения о посреднической роли медведя, его передвижении между мирами и помощи шаману встречаем у разных авторов [12, с. 43; 13, с. 155; 15, с. 181; 17, с. 53]. Вероятно, взнузданный медведь – это транспорт шамана по разным мирам Вселенной, преимущественно, нижним.

К сожалению, подтвердить этот вывод мифологическими данными не удалось. В аналитическом каталоге, созданном Ю.Е.Берёзкиным, сюжет использования медведя в качестве ездового или тяглового животного встречается только в Балтоскандии [2]. У саамов: Солнце поручает своему зятю объехать по небу весь мир, утром – на медведе, днём на олене, вечером – на важенке. У вепсов: герой привозит из лесу бревно на медведе. Больше сохранившихся мифов о таком использовании медведя, нет. Очевидно, данная ситуация может быть объяснена

чрезвычайной архаичностью и древностью традиции, сохранившейся до наших дней лишь в небольших фрагментах.

Вместе с тем, в искусстве древних народов Евразии сюжет подчинения медведя, использования его как ездового животного, существовал длительное время. Одной из самых ранних археологических находок, подтверждающих бытование образа «медведя в упряжи», можно назвать сланцевую пластину из могильника Усть-Керенга (низовья Оби), датированного В.Н.Чернецовым неолитом (илл.1). Она представляет собой изображение головы хищного животного, на которой линейной резьбой показан ошейник и намечена «какая-то упряжь» [18]. К этому же времени относится находка костяного псалия с медвежьей головой на поселении Чёрная гора в Рязанской области, полностью идентичного известным в ананьинском материале (илл.2) [14]. В изобразительном искусстве Прикамья ананьинского времени этот сюжет существовал в виде изображения головы медведя в упряжке на костяных рукоятках ножей и шильев. Семантически в эту же линию укладываются миниатюрные псалии. Позднее – всадник/всадница на медведе/волке/ящере фигурировал в медно-бронзовой пластике Гляденовского костыща [16] (илл.3,5). Образ хищного животного с сидящей на нём верхом антропоморфной фигурой широко известен на средневековых культовых изделиях Приуралья и Западной Сибири [10]. Одним из поздних проявлений сюжета «взнузданный медведь» являются произведения косторезного искусства чепецких городищ [5, 6].

В контексте изложенного уместно привести ещё один факт, относящийся к ананьинскому периоду жизни прикамского населения. В материалах Зуевключевского I городища было обнаружено скопление костей, принадлежащих молодым медведям одного возраста, это, косвенным образом может служить подтверждением существования обрядов жертвоприношения выращенных в неволе медвежат. Находка на этом же памятнике, на территории позднеананьинского святилища, черепа очень старого, больного и увечного медведя, неспособного дожить в естественных условиях до такого возраста, является свидетельством обычности практики содержания в неволе прирученного зверя, даже если он не был предназначен для ритуального убийства (исследование черепа медведя было выполнено к.б.н. Э.В. Алексеевой, которой выражаю искреннюю признательность).

В заключение необходимо отметить, что эти наблюдения носят предварительный характер и выразить сердечную благодарность к.и.н., доценту кафедры археологии Е.М.Черных за идею этого исследования и помощь в его исполнении.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Ашихмина Л.И., Черных Е.М., Шаталов В.А. Вятский край на пороге железного века: костяной инвентарь ананьинской эпохи (I тыс. до н.э.). - Ижевск, 2006.
2. Берёзкин Ю.Е. Тематическая классификация и распределение фольклорно-мифологических мотивов по ареалам. Аналитический каталог. - Электронный ресурс: [URL] : http://www.ruthenia.ru/folklore/berezkin/111_39.htm.
3. Голдина Р.Д., Лещинская Н.А., Черных Е.М., Бернц В.А. Наследие народов Прикамья. Древности Прикамья из собраний Удмуртского государственного университета. - Ижевск, 2007.
4. Генинг В.Ф. Отчет об исследованиях Зуевключевского I городища в Каракулинском районе Удмуртской АССР летом 1971 г. - Свердловск // Архив ИА РАН. Р-1. № 4545. 1972.
5. Иванова М.Г. Вдохновение в древних истоках: материалы по средневековому искусству удмуртов: методическое пособие для мастеров. - Ижевск, 1999.
6. Иванова М.Г., Куликов К.И. Древнее искусство Удмуртии. - Ижевск, 2000.
7. Косарев М.Ф. Основы языческого миропонимания. По сибирским археолого-этнографическим материалам. - М., 2003.
8. Матвеева Л.П. Истоки древнего искусства Прикамья. По материалам археологических исследований. - Пермь, 2008.
9. Мокрушин В.П. Городище Ермаша // Труды Камской археолого-этнографической экспедиции. - Пермь, 2008.
10. Оборин В.А., Чагин Г.Н. Чудские древности Рифея. Пермский звериный стиль. - Пермь, 1988.
11. Окладников А.П. Культ медведя у неолитических племён Восточной Сибири // СА. XIV. - М.-Л., 1950.
12. Островский А.Б. Мифология и верования нивхов. - СПб., 1997.
13. Пелих Г.И. К вопросу о нгансанском культе медведицы нгарка // «Моя избранница наука, наука, без которой мне не жить...». - Барнаул, 1995.
14. Рябкова Т.В. Образы звериного стиля в эпоху скифской архаики // АСГЭ. Вып. 37. - СПб., 2005.
15. Сем Т.Ю. Шаманизм в обрядах нанайцев / Духовная культура // История и культура нанайцев. Историко-этнографические очерки. - СПб., 2003.
16. Спицын А.А. Гляденовское костыще // Записки императорского русского археологического общества. Т. XII. - СПб., 1901.
17. Туров М.Г. Культ медведя в фольклоре и обрядовой практике эвенков // Медведь в древних и современных культурах Сибири. - Новосибирск, 2000.
18. Чернецов В.Н., Мошинская В.И., Талицкая И.А. Древняя история Нижнего Приобья. МИА СССР. №35. - М., 1953.
19. Цинциус В.И. Воззрения негидальцев, связанные с охотничьим промыслом // Сб. МАЭ. XXVII. - Л., 1971.

Л.А.Молчанова (Ижевск)

СИМВОЛИЧЕСКАЯ ЗНАЧИМОСТЬ КОСТЮМА: ТРАДИЦИЯ И МОДА

Костюм, в противоположность одежде, не столько вместилище, в которое прячется тело, сколько знак, обладающий определённым смыслом. Именно

костюм, а не одежда с её узкоутилитарной функцией имеет свою символику. Знаковая характеристика костюма и стала предметом настоящего исследования. Возьмём три основных этапа исторического развития костюма: момент его возникновения до изобретения тканей (назовём его протокостюм), традиционный костюм, бытовавший в доклассовом обществе, и существующий ныне модный костюм, и проследим, как менялась и менялась ли его символическая значимость.

Человеческая культура, как известно, зародилась в тёплых странах, в тропическом климате. И, так называемый, протокостюм человека состоял из подвесных украшений в виде камней, ракушек, костей и зубов животных, перьев птиц и раскраски тела. Все эти атрибуты костюма древнего человека были практически бесполезны, они также не могли служить праздным украшением, ибо вовсе времена и у всех народов к орнаментированным деталям и подвесным украшениям костюма наблюдалось особое отношение.

Первой социальной системой, упорядочившей отношения в человеческих коллективах, был тотемизм. Живой объект природы – тотем считался кровным родственником, прародителем, символом определённой группы людей. Именно его атрибутами и изображениями щедро украшались тела единокровцев. Кровь, мясо, шкура, кости священного животного – всё шло в дело. Красной охрой, замешанной на животном жире, наносились на тело символические узоры. Эти тотемные символы объединяли людей одной общественной группы между собой и одновременно разделяли коллективы. С появлением тотемной символики человечество всё более социализировалось. Костюм, едва возникнув, стал своеобразной «меткой» индивидуума в общественной иерархии.

Протокостюм, татуировка, орнамент традиционной одежды – всё это звенья одной цепи. Раскраска тела, знаки татуировки в древности отмечали социальный статус. Нанесение татуировки было связано с религиозным ритуалом. Несоблюдение обрядности лишало татуировку её магического значения. У многих племён татуированием занимались только жрецы. Чем выше стоял на социальной лестнице тот или иной член племени, тем сложнее были как сами изобразительные формы, так и весь ритуал татуирования. И качество татуировки не является случайным, а отражает социальную иерархию: татуировка тем выше по качеству, чем значительнее общественное положение

татуированного. Только на поздних стадиях своего существования в формах татуировки начинают преобладать чисто орнаментальные мотивы. Однако и по сей день в исправительно-трудовых учреждениях сохранилось древнейшее значение татуировки как знака социального статуса. Там, где люди лишены иных средств для того, чтобы причислить себя к определённой группе и отмежеваться от другой (ибо костюм здесь унифицирован), снова вступают в силу несмываемые символы на теле в своём первоначальном значении.

С изобретением тканей родовые знаки стали вышиваться на одежде, таким образом, появился орнамент традиционного костюма. В этнографической науке определены три функции орнамента: коммуникативная (социально- и этнодифференцирующая), магическая и эстетическая. Все эти функции одинаково присущи и древним тотемным изображениям на теле, и народному костюму с его орнаментацией. И тотемный символ, и узор традиционной одежды - прежде всего социальный знак, объединяющий его носителя с сородичами и отделяющий от «чужаков». Конечно, родовой узор обладал магической силой, ибо он бережно хранился предками, передавался из поколения в поколение и лучше всего оберегал от чужого, злого влияния. Поэтому совсем не случайно в народном костюме орнамент, как правило, помещался по краям рукавов, по подолу и бортам, узорами обрамлялись все вырезы и прорезы, чтобы никакая «злая сила» не могла проникнуть к человеку. И естественно, очертания родного узора считались самыми красивыми.

Так же, как украшения на теле древнего человека, традиционный костюм своими формами и орнаментацией выражал, прежде всего, социальный статус владельца, его родоплеменную принадлежность, стремление объединить себя с одной социальной группой и отмежеваться от другой. В традиционном обществе, где сознание ещё родовое, личность, индивидуальность ещё не выделена, и в костюме нет индивидуальных различий, он типичен для всей этнической группы, и совсем не важно, идёт ли эта форма или цвет конкретному человеку, важно, что именно так этот костюм носили предки, и эти правила ношения и орнаментации свято хранились и передавались из поколения в поколение.

Само слово «костюм» в переводе с итальянского означает обычай, привычку. Так что народный костюм в полной мере выражает это понятие. Народ бережно хранит обычай, оставляя на протяжении веков узоры и

конструкцию своих национальных одежд неизменными. Традиционный костюм не подвержен моде, и пока родоплеменные отношения (или хотя бы их отголоски в общественной жизни) сохранялись, он полнокровно существовал, ибо был нужен как социальный знак, как этнический символ. Но когда общество расслоилось и на смену родоплеменным пришли классовые отношения (в Европе это произошло в средние века), появился светский костюм, зародилась мода.

В России традиционную одежду продолжали носить вплоть до Петровских реформ. И то эти реформы коснулись только привилегированных классов, а в крестьянской среде традиционные формы костюма сохранялись до начала XX в. Но и светский костюм, едва возникнув, перенял основную и древнейшую функцию традиционной одежды – быть социальным знаком, приобщать его владельца к определённой (престижной) социальной группе, одновременно отделяя от остальных. Это один из главных механизмов моды – идентификация себя со значимыми другими.

Что же такое мода? И какова символическая значимость модного костюма?

В переводе с французского, мода – это мера, образ, способ распространяться на многие области деятельности. Под модой понимают непродолжительное господство определённых вкусов, пристрастий, предпочтений в какой-либо сфере жизни. В «Международной энциклопедии социальных наук» приводится семь социальных функций моды:

- может выступать как безобидная игра фантазии и каприза людей;
- даёт возможность избегать тирании обычаев;
- является формой санкционированного риска, связанного с нововведением;
- форма, позволяющая индивидууму отчётливо демонстрировать своё «я»;
- используется как замаскированное выражение сексуальных интересов;
- с её помощью производится постоянное отграничение «элиты» в обществе;
- служит средством внешней, поддельной информации людей, занимающих низкое положение в социальной иерархии, с более высокостатусной группой.

Мода – сложное и многообразное явление. Механизм действия моды в основе своей имеет создание, передачу и приём определённой информации, циркулирующей между людьми, т.е. межличностную коммуникацию. Сфера действия моды очень широка. Литература, архитектура, живопись, театр, музыка, кинематограф, оформление внешнего облика человека и его жилища,

философия, экономика и даже политика – любая область социальной жизни может быть подвержена вторжению моды. Но архитектурой, музыкой, живописью профессионально занимаются небольшие группы людей. Одежду носят все. Именно поэтому во внешнем облике человека мода проявляется наиболее выпукло и зримо и носит всеобщий характер. В оформлении внешнего облика человека (сюда входят длина волос и форма причёски, цвет, покрой, длина, рельеф материала одежды, форма обуви, украшения и аксессуары) одним из главных моментов является эстетическая оценка: «нравится – не нравится», «красиво – не красиво», «со вкусом – безвкусица». Именно такие суждения высказывают люди, оценивая внешность человека. Однако откуда берутся эти критерии, как они возникают и на чём основываются?

Во всём мире действуют десятки тысяч модельеров, которые ежегодно предлагают населению земного шара сотни тысяч вариантов одежды. Общественное признание получают лишь десятки из них, а глобальное распространение – один образец раз в 6-8 лет. Мода на мини юбки, как и всякая другая, имела столь широкое распространение прежде всего в силу широко развитой общественной потребности в туалете такого рода.

Всякому изменению в моде предшествует скрыто созреваемая и не вполне осознаваемая общественная потребность. Именно она и является той почвой, на которой произрастают и дают всходы семена модных тенденций, высеваемые щедрой рукой модельеров и промышленников. И всхожими оказываются те семена, которые попадают в подготовленную почву.

Мода не может быть навязана. Художники-модельеры имеют успех только тогда, когда они предугадывают в каком направлении хотят идти женщины и направляют развитие моды именно туда. Изменения моды носят в воздухе, которым мы дышим, мода становится действительно модой, если художник держит палец на пульсе времени.

Каждая мода, особенно ретроспективно, является зеркалом времени. А модельер является как бы посредником, медиумом. Но каждая мода нуждается в крестных родителях. Только после того как мода будет признана и принята определёнными кругами, она может стать модой. Кривая её растёт вверх по мере роста популярности, всё быстрее увеличивается число тех, кто получает от неё удовольствие. Когда всеобщее подражание достигает наивысшей точки,

другими словами, когда возникает угроза превращения модной одежды в униформу, и мода перестанет быть модой, тогда цикл резко обрывается или постепенно затухает. И это является одним из парадоксов каждой моды: её цель – всеобъемлющее господство – таит в себе её закат.

Модный цикл у разных предметов бывает разным. Иногда очень коротким – один сезон, но иногда модная новинка после признания многими переходит в категорию стандарта.

Для распространения моде нужны гласность и идеалы для подражания. Кроме подиума и модных журналов, мода должна быть представлена общественному мнению на бульварах больших городов, на парадах, торжественных приёмах, на людных курортах и в модных ресторанах небольшим кругом уверенных в себе людей. Это так называемые «виз-итс» – узкий круг людей, имеющих достаточно средств, времени и вкуса для активного участия в создании моды. Это те, кто находится в свете огней общества, кто имеет право голоса, кто привлекает взоры окружающих (знаменитости: актёры, режиссёры, художники, политические деятели).

Итак, мода – социальное явление. Модный костюм, в отличие от традиционного, выражает индивидуальность, но эта индивидуальность своим внешним обликом стремится подражать избранным, как бы приобщая себя к престижной социальной группе и отделяя от безликой серой массы. Таким образом, и модный костюм как древний тотемный символ, и традиционная одежда делят людей на «своих» и «чужих», осуществляя коммуникативную (социально- и этнодифференцирующую) функцию, являясь, прежде всего, «меткой» индивидуума в общественной иерархии. Безусловно, сохранилась и даже усилилась его эстетическая функция, но исчезла магическая в том, прежнем понимании. Современные женщины, нося в ушах серьги, на шее – бусы или кулоны, порой и не подозревают, что в древности люди, прокалывая ушные раковины, губы, ноздри и подвешивая в них украшения, делали это, в основном, для того, чтобы «злая сила» не проникла через отверстия в голову. И поясные и шейные украшения тоже служили оберегами. А модные меха, аксессуары из перьев в прошлом это тотемные символы, атрибуты священных животных, обладающие магической силой. Впрочем, современный костюм без этих дополнений, модных аксессуаров был бы не полным. Именно эти небольшие детали, если они со вкусом подобраны и «к лицу» их носительнице,

привносят в её наряд неповторимый шарм, делают её неотразимой. В игру вступает женская магия. И, наверное, можно считать, что современный светский костюм сохранил все те качества, все три основные функции, которыми он обладал на заре истории.

С.Ф. Мулламухаметова (Ижевск)

ЭТНИЧЕСКОЕ САМООПРЕДЕЛЕНИЕ В КОНТЕКСТЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО ПРОЦЕССА

Наступивший XXI в., несмотря на вестернизацию — процесс цивилизационного влияния западной культуры на культуры Востока - не может полностью уничтожить значимость культурной идентификации и фундаментальность процессов взаимодействия национальностей, этносов и культур. Одним из основных факторов успешного развития общества является эффективное функционирование его этнокультурной сферы и, в частности, внедрение в образовательный процесс средств и методов, помогающих студентам «открывать» себя, раскрывать свою личность.

В связи с этим в государственные образовательные стандарты по многим специальностям («Художественное проектирование костюма», «Дизайн одежды» и пр.) вводят дисциплины по изучению и проектированию национальных и традиционных костюмов и аксессуаров. И это открывает новые возможности в развитии творческого потенциала студента, а вхождение новых информационных технологий делает их более свободными в выборе источников информации.

Слово «традиция» происходит от лат. traditio («передача») и имеет, казалось бы, вполне очевидный смысл. Традиция — это элементы социального и культурного наследия, передающиеся от предков к потомкам и сохраняющиеся в этносах, в обществах, а также в социальных группах в течение длительного времени. Это определенные общественные установления, нормы поведения, ценности, идеи, а также ритуалы, обряды и обычаи. Главное наполнение традиции — это сам факт ее отбора как особенно ценного, того, что в силу этой ценности нельзя позволить себе утратить [6].

Так дано ли нам утратить такие традиционные формы бытования культур как, например, костюм? Конечно, нет. Рассмотрим традиционный костюм казанских татар.

Традиционная культура татар представляет собой удивительное сочетание в их быту степных и лесных элементов, что свидетельствует о сложной истории формирования татарского народа. Сложность этой формации в том, что древние предки татар первоначально расселяясь с территории, прилегающей к побережью Черного и Азовского морей на восток (Тамань, Кубань, восточный Прикаспий, центральную Азию, оттуда севернее на Алтай) и запад (на территории Римской империи, северную Италию, в степи Восточной и Центральной Европы (Паннония или Венгрия)), а также поднимаясь вдоль Дона через Волгу к центральной части Евразии, переправились через реку Идель (Каму) к селениям ас-сакалиба, народа не то славянского, не то балтийского происхождения (их поселения находились на правом берегу Камы (культура этого народа была обнаружена у аула Имен, отсюда ее название Именьковская культура)) [1] не только приносили свою культуру, но и перенимали существующую.

Тем самым, позднее окончательно оформившись, была получена самобытная культура, в которой до сих пор находятся отголоски Европейской, Азиатской, Алтайской трактовки. С течением времени, исполняющим роль общенационального, становится казанско-татарский костюм, в котором наиболее характерно синтезировались и устойчиво закрепились культурные традиции почти всех этносов, с которыми приходилось сталкиваться за многие тысячелетия «татарам».

Костюм - наиболее яркий «определитель» национальной принадлежности, воплощение понятия об идеальном образе представителя своей нации. Сливаясь с физическим обликом, он рассказывает об индивидуальных особенностях человека, его возрасте, социальном положении, характере, эстетических вкусах. В разные периоды истории в костюме сплетались моральные нормы и историческая память народа с естественным стремлением человека к новизне и совершенству.

В культуре каждого народа существуют одновременные слои, которые аккумулируют культурные ценности, накопленные прежними поколениями. Исследователи считают, что в любой этнической культуре можно выделить два генетически различных слоя:

1) ранний («нижний»), состоящий из тех компонентов культуры, которые унаследованы от прошлого;

2) исторически поздний («верхний») слой, включающий более или менее современные культурные явления. Компоненты этого слоя неустойчивы.

Основную этническую нагрузку выполняют устойчивые, традиционные компоненты культуры, составляющие ее каркас. Благодаря им, этническая общность в течение столетий остается «сама собой» [5].

Так как этническую основу татар Среднего Поволжья и Приуралья, как известно, составляют тюркоязычные племена (булгары и другие), которые были расселены на территории Средней Волги и Прикамья еще задолго до монгольского нашествия, они и явились главным этническим звеном развития раннефеодального государства - Великой Булгарии.

Традиционная одежда казанских татар, особенно их референтной группы (город, районы Заказанья), является той основой, на которой формировался общенациональный костюм татарского народа. В целом она была более консолидирована в единые формы, хотя и в ней имелись заметные локальные особенности. Эти особенности чаще проявлялись у периферийных групп (пермских, чепецких и др.). В их костюме довольно долгое время сохранялись древние, реликтовые формы, которые рано вышли из повседневного быта референтной группы, более подвижной в социальном и культурном отношении. На периферии дольше функционировали архаические типы одежды, древние формы головных уборов, женских украшений. [2,3,4]

По определению исследователя традиционной культуры Казанских татар Н.И.Воробьева «одним из первых по времени появления и продолжительности действия были влияние культур Передней, а позднее - Средней Азии, которые влились в край по большой водной дороге».

Казанские татары смогли в более чистой форме сохранить самобытность своего костюма (илл. 1), в отличие от нижегородских татар, у которых в XIX и начале XX вв. бытовал смешанный русско-мордовско-татарский костюм. То есть казанский костюм оказался каркасом, на который стали нанизываться элементы костюмов (исторических, этнических) народов через которые в историческом процессе «прошли» татары.

Все это создает качественно новые условия для внедрения в процесс обучения изучение традиционных культур, а для нашего региона - татар. Представляется, что сегодня возможно усилить акцент изучения традиционного костюма, как мощного фактора самоопределения. И в нем искать новые

источники вдохновения. Не в западной культуре, а в своей родной. Это поможет сформировать у студента инновационный тип мышления.

Ничего не сделаешь с тем, что национальные одежды стали экспонатами музеев. И всё-таки: «Старые хвалим года, но в новое время живем мы: то и другое должны мы одинаково чтить», внушал в начале I в. римский поэт Овидий. Почитание «старых годов» должно воплощаться хотя бы в любопытстве к ним и использовании хотя бы каких-то элементов прежней «моды». В том числе и в одеяниях. Это использование не должно осуществляться только копированием вышивки или ношением национальной рубахи с модными джинсами. Используя базовую форму и конструкцию национального костюма, сняв с них слой цвето-художественной выразительности, переработав и выполнив в современных текстильных материалах, можно получить новые интересные изделия, ничуть не уступающие коллекциям с подиума (илл. 2).

А если использовать сформированную систему формообразования традиционного костюма в современном проектировании одежды? Ведь есть сложившаяся структура, есть история развития формы и конструкции в зависимости от влияния не только этнических, но и исторических костюмов, причем и европейских стран. И это не прихоть, а настоятельная необходимость, и особенно, в системе художественно-графического и проектного образования. В идеале это - стремление к созданию единого учебно-методического информационного пространства в системе традиционной культуры для подготовки кадров высшей квалификации.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Баяр А. Булгары. Берсула и асы [Электрон. ресурс]. Режим доступа: <http://tatarica.yuldash.com/history/>
2. Сулова С. В., Мухамедова Р. Г. Традиционная женская одежда татар Среднего Поволжья /С. В. Сулова //Этнокультурное районирование татар Среднего Поволжья. - Казань, 1981.
3. Сулова С. В. Традиционная одежда приуральских татар /С. В. Сулова // Приуральские татары. - Казань, 1990.
4. Сулова С. В. Традиционная одежда пермских татар /С. В. Сулова // Пермские татары. – Казань, 1983.
5. Чернявская Ю. Традиция как необходимое условие существования истории и культуры народа [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Chern
6. Чернявская Ю. Формы преемственности культуры. Традиция как основная форма передачи межпоколенного опыта, формирования и сохранения национального характера народа [Электрон. ресурс]. Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Chern

ЦВЕТ В КОСТЮМЕ: КУЛЬТУРЫ И ЭПОХИ

Любой процесс отражения действительности кодируется определенной системой знаков. Знаки и символы связаны с ассоциативным восприятием реальных предметов, но не идентичны им. Обладая собственным смыслом, они передают изображение отличное от него самого, но человек реагирует на это так же, как на сам предмет. Сергей Эйзенштейн писал так: «...каждый зритель в соответствии со всей индивидуальностью, по-своему, из своего опыта, из недр своей фантазии, из ткани своих ассоциаций, из предпосылок своего характера, нрава и социальной принадлежности творит образ по этим, точно направляющим изображениям, предсказанным ему автором, неуклонно ведущим его к познанию и переживанию темы. Этот образ задуман и создан автором, но этот образ одновременно создан и собственным творческим актом зрителя» [4, с.158]. Одной из таких знаковых систем, отражающей действительность, является цветовая символика.

Цвет динамичен и оказывает действенное влияние на физиологию и психику человека. Ученые называют три пути цветового воздействия:

1. *Через кожу*, рецепторы которой передают на бессознательном уровне необходимую информацию и специфическую энергию цвета. Этот путь крайне небольшого количества людей – слепых, обладающих паранормальными способностями и т.д.
2. *Через зрение*, воспринимающее цвет уже на уровне подсознания и сознания
3. *Через социум*, поведение и взаимодействие членов которого часто зависит от особенностей их цветовосприятия. Цвет использовался для выражения общественной дифференциации, религиозных представлений, обозначения возрастных и половых различий, праздничности и траура и т.д. Цвет в традиционной культуре маркировал весь жизненный путь человека. Начиная с того, что младенца заворачивали в условно-белые пеленки, так как у белого цвета нулевая информативность, а о младенце пока нечего сказать. Потом количество используемых цветов нарастало. Красный цвет более использовался в женской одежде, так как связывался с родами, жизнью, энергией и до двенадцати лет его нельзя было использовать девочкам в одежде – плохая примета – похотливая баба будет. Пик многоцветья – предбрачный возраст, а потом цвета тихонько пойдут на убыль. После климакса женщина красное уже

не смеет надеть. Нарастает обилие белого и темного – седеет голова, темнеют одежды. Внешнее перестает быть главным – главное внутри: мудрость приходит с годами (но иногда годы приходят одни), как гласит арабская пословица. А затем – белое безмолвие и белый саван, как исчезновение всей жизненной информации о человеке.

Таким образом, костюм являлся способом установления коммуникации с помощью кодов. Эти символы характеризовали структуру костюма, его содержание, его сущность, благодаря чему мы можем распознавать эпоху через черты, идентичные чертам других видов искусства. Поскольку костюм не может пользоваться общепринятым языком ни музыки, ни живописи, ни архитектуры, ни пластики, хотя в определенной мере элементы их языка заимствованы костюмом, он был вынужден формировать свой язык, свою знаковую систему, которая могла быть понятна и служить средством передачи информации.

Это очень важная кодовая система, ведь живописная раскраска тела – это преддверие костюма. Такой «костюм» - проявление коллективного бессознательного. Цвета делились на «мужские» и «женские». К первым относились те, что оказывают стимулирующее воздействие – оранжевые, красные тона, ко вторым успокаивающие – сине-зеленые. Чистота цвета соответствовала чистоте символического значения, то есть элементарные цвета - элементарные эмоции, вторичные/смешанные – более сложные символы. В искусстве первобытных народов цвет тесно связывался с изображаемым объектом, с представлением о явлении, даже с отвлеченным понятием. Символическое употребление цветов являлось своеобразным языком, традиционным средством передачи идей и душевных состояний.

Трехчастная структура мира поддерживалась и передачей через цвет отношения к этим мирам: верхний (белый) - срединный (красный) - нижний (черный). Если в двоичной классификации каждый все ее элементы однозначны и имеют либо положительное, либо отрицательное значение, то в троичной классификации мира цвет в зависимости от ситуации может ассоциироваться либо с положительным, либо с отрицательным явлением. Так белый цвет ассоциируясь и с мужским семенем и с женским молоком, мог в зависимости от ситуации представлять мужчину или женщину. Такая многозначность символических значений цветов вовсе не признак расплывчатости

общественной мысли, а как раз попытка упорядочить противоречивые и сложные явления. Тем более, что в каждой культуре каждый цвет имел одно главное доминирующее значение. Механизм отождествлений приводил к тому, что цвета начинали символизировать определенные этические качества, прилагаясь к социальному поведению людей.

Многозначность цветовых символов предопределила возможность того, что в различных культурах доминирующий характер имели их разные аспекты. Например, черный цвет, отношение к которому в европейской культуре отрицательное, он ассоциируется со злом, ночью, мраком могилы, смертью. То в арабо-мусульманской культуре черный цвет положительное значение, так как это цвет чернил, которым писались слова аллаха. Хотя культуры объединяет связь черного цвета с любовью (возможно потому, что традиционно любовью занимаются по ночам, что это что-то покрытое тайной). В арабо-мусульманской культуре любовь обозначается идиоматическим выражением «чернота сердца», а возлюбленную именуют – «Чернота глаз» (влюбился так, что в глазах потемнело).

Особая потребность в цветовой системе возникла в эпоху средневековья. Во-первых, цвета герба передавали информацию о его обладателе. Во-вторых, куртуазная культура подразумевала наличие у рыцаря запретной любви к Прекрасной Даме, и невозможность обмениваться информацией привела к сложению «говорящего» костюма. Сицилло, герольд Альфонса V Арагонского, создал даже трактат, посвященный символике цветов и цветовых сочетаний. Ведя речь о геральдических цветах, автор особо выделил проблему использования цвета в костюме в зависимости от собственного значения цвета, от традиционных представлений о правильном сочетании цветов и соответствии каждого цвета определенным обстоятельствам. Согласно ему сочетание белого и желтого обозначало счастье и радость в любви, сочетание белого и алого – избранничество, белого и серого – надежда достичь намеченной цели, красного и голубого – стремление к познанию.

К концу средневековья, люди, которые до того воспринимались в первую очередь как часть рода, стали всеми средствами выражать собственную индивидуальность, свои личностные качества. В костюме это выразилось и в ношении на шее личных эмблем, и в отказе от гербовых цветов в костюме. В 1352 г. граф Амадей VI Савойский принял имя Зеленого графа и обязательства

перед Богом постоянно носить этот цвет после желанной победы на турнире. Наследовавший ему Амадей VII Савойский принял имя Красного графа, желая выразить радость от рождения долгожданного сына [2, с.80].

Цвет – это материальное состояние души, поэтому буря эмоций и творческий подъем, которые мы связываем с эпохой Возрождения, отразились в цветовой гамме этого периода. Чувственность, страсть бурлила в эпоху Возрождения, и потому яркие краски сверкали не только на праздничных костюмах, но и в будничных одеждах. Цвета не приглушались, а были сочны и ярки. Господствовали смелые контрасты - пурпурно-красный, темно-голубой, ярко-оранжевый - как отражение творческих порывов.

В барокко краски костюма потеряли ослепляющую яркость. Страстные порывы и их творческое выражение теперь не главное, главное – сила и, прежде всего, сила монарха. Страсти человеческие стали позой, театральной игрой. Яркие краски еще в почете, но не в контрастных сочетаниях, а в соединении с холодным золотом. Золото в интерьерах, золото на костюмах – это материализованное сияние, разливающееся от обожествленного монарха.

Золото в костюме запечатлело барочное величие, но рококо сменило его фривольным наслаждением. Нежная гамма объявила всем о чувственности без особого пыла. Светло-голубой и нежно-розовый вытеснили пурпурный и фиолетовый символизируя истощение творческой силы. Ярко-оранжевый цвет сменился бледно-желтым, сверкающая изумрудная зелень - матово-зеленым, выражая уже не надежду, а сомнение. Цвета в костюме сочетались по аналогии: светло-лиловый с серовато-голубым, серо-желтый со светло-розовым, блекло-зеленый. Именно они излюбленные цвета интерьера, искусства, моды. Эпоха наслаждения подарила костюму и множество оттенков телесного цвета: «цвет живота женщины после ночи любви», «цвет живота монашенки», «цвет бедра испуганной нимфы» (в русской интерпретации «цвет ляжки испуганной Машки») [3, сс. 152-153].

Цвет выражал и верноподданнические чувства. Приветствуя Марию-Антуанетту, одетую в платье каштанового оттенка, Людовик XVI спросил: «Мадам, вы в платье блошиного цвета?». На другой же день придворные дамы появились в платьях схожих по тону с платьем королевы: «цвет блошиных ног», «цвет блошиного живота», «цвет блохи в период родильной горячки». Когда же родился инфант в моду вошел цвет «саса dofín», что соответствует

русскому - «цвет детской неожиданности». Хотя, говоря о русской культуре, надо сказать, что здесь подобное не прижилось - подражание платью монарха в России могло быть сочтено вызовом, и чревато высочайшими санкциями.

Возникшая в 1917 г. советская тоталитарная система также обозначена в истории культуры цветом. Серым. Выражение «серая толпа» следует воспринимать буквально. Колористы считают, что в преобладании одежды нейтрального цвета выражалась своеобразная защита психики и стремление к выживанию. Считается, что этот цвет предпочитают те, кто боится быть скомпрометированным (милицейская форма). С распадом Советского Союза наступил период «этнического возрождения». Народы бывшего советского государства, чьи культурные особенности нивелировались в попытке создать «советского человека», обратились к своим этническим традициям. Параллельно этому на территории бывшего СССР в моду на несколько сезонов вошел коричневый цвет. Это закономерно, так как коричневый цвет во всех его оттенках предпочитают те, кто держится за семью, прочно стоит на земле, соблюдает традиции. Как отражение перестроечных событий можно выделить в цвете и субкультуру «новые русские», отличавшихся малиновыми пиджаками.

Конец XX в. вообще характеризуется прорывом в моду ярких цветов, особенно красного. Красный цвет означает волю, смелость, власть, общительность. Яркий цвет воспринимается как знак эмансипации. «Наденьте красный костюм – и вы окажетесь более чем голым, станете чистым объектом, лишенным внутренней жизни. Если женский костюм особенно тяготеет к ярким краскам, то это связано с объектным социальным статусом женщины» [1, с.37]. В этот период вес женщины в обществе увеличился – женщины-президенты, женщины-министры, кинозвезды, фотомодели. Яркие цвета помогают им быть на виду и не допустить никого в свою личную жизнь.

Еще один цвет обозначил произошедшую в обществе XXI в. перемену.

В европейской культуре XX в. черный цвет с одной стороны маркировал социальные верхи, считался официальным, с другой принадлежал агрессивным настроенным упрямам, протестующим анархистам. Черный символизировал две силы, обозначал два полюса социума. Но с началом нового века черный цвет ушел из официальных костюмов, его сменили маренго, темно-синий, темно-коричневый и т.д. Чистота цвета соответствует чистоте символического значения, а черный цвет символизирует конкретное высказывание, жесткое и

определенное. В современном мире от таких высказываний отказываются – не дай бог быть не политкорректным! Если в обществе стало не принято говорить слово «негр», то официальному лицу в нем невозможно надеть черный костюм!

Подводя итоги можно сказать, что в любой культуре живописные характеристики костюма гибко откликаются на изменения в обществе, и фиксируют их в своей знаковой системе.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Бодрийяр Ж. Система вещей. М.: Рудомино, 2001, с.37
2. Горбачева Л.М Костюм средневекового Запада. М.: Гитис, 2000, с. 80
3. Фукс Э. Иллюстрированная история нравов. Галантный век. М.: Республика, 1994, с.152-153
4. Эйзенштейн С.М. Избранные произведения: В 6 т. Т.2-М.: Искусство, 1964, с.1

И.А. Сазыкина (Ижевск)

НАЦИОНАЛЬНЫЙ КОСТЮМ: ПРИЕМЫ И МЕТОДЫ СТИЛИЗАЦИИ

За разъяснениями о национальном костюме обратимся к словарю Ожегова С.И. «Словарь русского языка» [5]. Национальный костюм – это характерный для данной нации предмет обихода, свойственный именно ей.

При поддержке государственной структуры в стране происходит расцвет малого бизнеса, возникновение малых семейных предприятий, салонов-магазинов, оптимизирующих развитие швейной индустрии, при этом возникает ряд проблем:

- создание собственного направления, стиля, позиционирующего художественные преимущества данного швейного предприятия.

- при вариативности проектных разработок и постоянном поиске творческого источника, обеспечивающего конкурентоспособность в сфере малого бизнеса.

Профессиональная подготовка дизайнеров мегаполиса не обеспечена специальным информационным ресурсом о коммуникативном потенциале регионального наследия.

В связи с этим возникает потребность в информационном ресурсе выпускников ИИиД, которые в дальнейшем могли бы организовать малый бизнес в швейной отрасли. В связи с этим университету нельзя быть в отрыве от насущных проблем государства.

В октябре 2011 г. был проведен Республиканский семинар для работников культуры районов Удмуртии, который показал низкий потенциал прикладников

и художников по костюму. Художники по костюму, прикладники возвращаются лишь в узкой специфике, боясь выйти за рамки которые кто-то, когда-то поставил в виде ограничителей. На мастер-классе было предложено плетение поясов на бердышке в сочетании с аппликацией на концах пояса. При этом мы увидели на лицах слушателей изумление. Складывалось такое впечатление, что многие специалисты из глубинки понятия не имеют что такое стилизация и что можно поделить стилизованный костюм на следующие темы:

1. Для народных коллективов,
2. Для фольклорных коллективов,
3. Для эстрадных коллективов.

Задачи нужно решать для каждого случая индивидуально. В чем сходство и в чем различия об этом нужно говорить со студентами, писать научные статьи и уже серьезно подходить к структурно - информационному анализу наследия многонациональной Удмуртии, открывать новые пути выявления художественной образности, на новом витке осмысливать культурное и природно-историческое наследие [2]. Многие художники в настоящее время облюбовали тему: «Пермский звериный стиль» - следуя согласно цитате «Кратчайший путь к успеху это обращение к истинным национальным истокам».

Задача искусствоведа открывать малоизученные темы, например – костюм городских жителей Удмуртии, тема пэчворка, кружевоплетение на коклюшках, войлочные изделия в нашей Республике и т.д.

Возрождение льняного производства в Удмуртии. Создание эксклюзивных изделий из льна. Опыт финских специалистов.

При создании костюма в эскизной плоскости мы стилизуем и фигуру и костюм. Это средство композиции в основном связано с декоративным искусством. Стилизация – это обобщение и упрощение изображаемых фигур по рисунку и цвету, приведение фигур в удобную для орнамента форму. Делается это для того чтобы отбросить случайности, упростить детали, выявить декоративную закономерность [3].

Начиная с XIX в., самые уникальные костюмные комплексы попадают в частные коллекции, в музеи, а также хранятся и передаются по наследству во многих семьях. Сегодня большой популярностью пользуются показы частных собраний, в которых во всем многообразии представлены комплекты народной

одежды разных регионов России, в том числе самобытные костюмы народов Приуралья. При внимательном рассмотрении костюмов лишней раз убеждаешься, что женщины всегда стремились к индивидуальности и не создавали два одинаковых наряда.

Восхищаясь народным костюмом, дизайнер одежды должен помнить золотое правило – нельзя минуя стилизацию «выносить» этот самый народный костюм на театральные подмостки, так как сцена диктует свои правила игры.

«Стилизация» в практике проектирования костюма употребляется в двух значениях: 1. Стилизация – намеренная и явная имитация того или иного стиля. Костюм, сознательно стилизованный под исторический или этнический, создавался для сцены; 2. Стилизация – совокупность художественных приемов, с помощью которых на основе первоисточника создаются новые оригинальные произведения [4].

В первом случае связано это было с нововведением в конце XVIII в. историзма в европейском театре, так как костюмы не соответствовали событиям в пьесе. Периодичность обращения к истории – естественная потребность человеческой памяти. Русские балеты Дягилева, работа над костюмами Льва Бакста ввели в моду восточный национальный костюм с соответствующей пластикой и декором.

Во втором случае стилизация зародилась еще раньше, чем описанное выше. В качестве примера можно рассмотреть бронзовые зооморфные украшения Прикамского костюма (середина первого тысячелетия до н.э. – начало второго тыс.н.э.).

Священные животные (медведь, лось и другие) были настолько мастерски стилизованны, что произведения определяются не по узнаванию используемых элементов первоисточника, а по умению от него отойти.

Первый из приемов – обобщение черт первоисточника, т.е. Лев Бакст уделял внимание стилизованному костюму, а не восточным этническим мотивам, как часто пишут историки. С такой же задачей сталкиваются дизайнеры Удмуртии при работе с национальным костюмом.

Второй прием – утрирование характерных черт. Этот прием часто используется в маскарадных костюмах, карикатурах, мультипликации. Искажение естественной формы (деформации) – наиболее характерный прием для стилизации в моде, многих графиков поп-арта, орнаментального искусства

XX в. Экспериментируя с формой, изменяя пластику линий, цветовую гамму. Стилизация позволяет показать исключительность художественной манеры автора.

Стилизация помогает художнику добиться выразительной характеристики воображаемого персонажа. Костюм - это составная сценического образа актера, певца, танцора. Костюм помогает перевоплощению актера, является прекрасным средством художественного воздействия на зрителя.

Безусловно, над созданием сценического образа работает не только дизайнер по костюму, но и режиссер, а также исполнитель танца, песни и т.п. Работа режиссера неотделима от работы художника, он ставит конкретные задачи постановки, художник ищет выразительные средства для достижения цели. Хорошим примером может послужить тандем руководителя ансамбля «Русская песня» Надежды Бабкиной и художника по костюму Вячеслава Зайцева над созданием фольклорных костюмов по- древнерусским мотивам.

Хотелось бы подытожить все сказанное и сделать вывод, который адресуется нашим будущим специалистами по костюму, института искусства и дизайна:

При работе с национальным костюмом нужно учитывать ряд особенностей:

1. Костюм на театральных подмостках должен быть выразительным, эмоциональным нести в себе положительную энергетику;
2. Костюм должен быть комфортным, удобным, не стеснять движения артиста;
3. Художник, мастер по костюму не должны забывать о стилизации, т.к. мода уходит и приходит, а стиль остается.
4. Профессионально подбирать ткани, материалы, прокладочные материалы для достижения наилучшего результата. Рисунок № 8.
5. При работе со сценическим костюмом уметь слушать и слышать режиссера, артиста, чтобы добиться успеха в этой области.
6. Быть в курсе по сценическому искусству, изучать научные статьи, касающиеся интересующей темы.
7. Тщательно собирать аналоги и прототипы, начать собирать свой собственный музей по народному костюму.

8. При выполнении сценических костюмов изучать репертуар творческого коллектива, подружиться с ним и быть первым помощником при выборе костюмов.

9. Вести авторский надзор, от утверждения эскиза до выпуска изделий.

10. Нести ответственность за ту информацию, которую мы транслируем в мир (в виде костюма по национальным мотивам, изделиям декоративно-прикладного характера, аксессуарам) (рис. 8).

Мы говорим Удмуртия – многонациональна, но при этом анализируем и всерьез изучаем только удмуртский костюм, точнее *деревенский* костюм прошлого.

Если говорить о стилизации, то она лучше всего раскрывается в таких методах как:

- метод аналогии;
- метод инверсии;
- метод модульного проектирования.

Метод аналогии – это метод поставленной задачи, при котором используются аналогичные решения, взятые из национальной одежды т.д. этот метод применяют на стадии образного мышления объектов проектирования.

Метод инверсии – это метод, дающий новые парадоксальные решения.

Метод модульного проектирования - Модуль — единица меры. «Сейчас все выглядит настолько «кутюр», настолько дорого, что пора начать думать по-новому, найти что-то новое», — так утверждает знаменитый японский дизайнер одежды И. Мияке [1]. Это новое может состоять в моделировании одежды из модулей. Одежда разного ассортимента обычно собирается, как из кирпичей — из уже готовых элементов.

В качестве иллюстраций представлены работы студентов специализации дизайн костюма ИИиД (илл.1).

ЛИТЕРАТУРА:

1. Бердник Т.О., Неклюдова Т.П. Дизайн костюма. – Ростов н/Д: Феникс, 2000.
2. Ермилова В.В., Ермилова Д.Ю. Моделирование и художественное оформление одежды. – М.: Академия, 2000.
3. Ермолаева Л.П. Основы дизайнерского искусства. – М.: Гном и Д, 2001.
4. Михайлов С., Кулеева Л. Основы дизайна. – Казань: Новое Знание, 1999.
5. Ожегов С.И. Словарь русского языка. – М.: Бином, 2005.

ТРАДИЦИОННОЕ ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО В ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОМ И ХУДОЖЕСТВЕННОМ НАСЛЕДИИ НАРОДОВ ЕВРАЗИИ

В условиях развивающихся глобализационных процессов происходит возрождение евразийских воззрений. Теория евразийства разрабатывалась, начиная с Н.Я. Данилевского, через классическое евразийство Н.С. Трубецкого, П.Н. Савицкого, Г.В. Флоровского к работам Л.Н. Гумилёва, В.В. Кожина, А.С. Панарина, Н.Н. Моисеева второй половины XX в. В евразийстве XXI века есть место странам СНГ, Центральной Азии, Кавказа, Восточной Европы и даже шире, включая страны собственно европейские и собственно азиатские.

Современные учёные считают, что евразийство следует рассматривать как мощную и синтетическую научно-философскую форму, у истоков которой стояли М.В. Ломоносов с его верой в Русь Азиатскую и А.С. Пушкин с трактовкой Руси Великой как собора славянских, тюрко-монгольских, угрофинских и палеоазиатских народов Севера. А.В. Иванов считает научными аргументами в пользу теории о существовании единого евразийского культурного пространства нерасторжимость общей истории, многочисленные факты мифологических, религиозных, языковых и бытовых культурных заимствований, а также психологическую комплементарность и общность базовых ценностных установок евразийских народов (почитание Земли, семьи, братских отношений между людьми, нестяжательство, нацеленность на сотрудничество, а не на соперничество и т.д.) [6, с. 19].

Упрек современному евразийству в том, что оно не является системой представлений и ценностей, укорененной в толще народной жизни и отечественном культурном наследии, не может быть признан существенным, ибо базисом жизни любого этноса выступает его народная культура. «Народ, растративший своё культурное наследие, не в состоянии сохранить ни среду обитания, ни свою политическую независимость, ни свою самобытность», — считал А.С. Панарин [13, с. 175]. Исследователи отмечают, что сегодня базовые ценности евразийства стихийно разделяются огромным количеством жителей Сибири и Центральной Азии: русскими, монголами, казахами, алтайцами, тувинцами, др. Под этим стихийным признанием имеется основа, образуемая народной культурой каждого из этих этносов и общими для всех народов Земли этическими и эстетическими принципами. В евразийской культуре важнейшее

место занимает традиционное прикладное искусство. Оно соединяет в себе духовное и материальное, общечеловеческое и региональное (локальное), прошлое и будущее. Этот вид искусства являет собой возникший в эпоху первобытности вид человеческой деятельности, для которого сущностными характеристиками являются традиционность, синкретизм, коллективность, преемственность, человечность, жизнерадостность. В процессе его развития закладывались основы науки, предпринимательства, искусства, педагогики.

От предыдущих тысячелетий эволюции традиционного прикладного искусства дошли до современности лишь отрывочные свидетельства его развития. На огромном континенте Евразии русские осваивали речные долины, финно-угорские народы и украинцы — водораздельные пространства, тюрки и монголы — степную полосу, а палеоазиаты — тундру [4, с. 382-383]. Ле Корбюзье писал: «... народное искусство, как какая-то неизменная теплая масса, охватывает всю землю, покрывая её одинаковыми цветами, объединяя или смешивая расы, климатические и географические особенности» [9, с. 9]. Географические условия проживания определяли хозяйственный строй этноса и виды ручного художественного труда. Малые народы побережья Ледовитого океана и Сибири занимались охотой, оленеводством и развивали способы художественной обработки меха, кожи, кости морских животных, владели такими технологиями вышивки, как аппликация и шитьё бисером. Здесь выработались уникальные виды ремесла, например, обработка рыбьей кожи. Русские обитатели европейской части России резали и расписывали дерево, ткали полотно, вышивали его, лепили из глины домашнюю утварь и игрушки, вязали носки. Малые народы России (мари, мордва, удмурты, чуваша) сохранили такие виды народного искусства, как резьба по дереву, гончарство, плетение, вышивка, узорное ткачество, шитьё бисером и монетами, ювелирное искусство (чеканка, инкрустация). Жители Урала выделялись художественной обработкой дерева, камня и металла. В XI-XIII вв. народное ювелирное дело на территории нынешней Белоруссии развивалось с учетом лучших традиций искусства Византии, Западной Европы, Востока.

История русского художественного ремесла свидетельствует о культурных контактах со средиземноморской цивилизацией, античным и скифским миром, мусульманским Востоком, странами Дальнего Востока. Издревле изделия русских ремесленников дорого ценились за её рубежами.

Теофил из Падерборна настолько был восхищён изделиями русских златокузнецов (тончайшими эмальями на золоте и чернью на серебре), что, создавая в XI веке техническую энциклопедию, в списке стран, известных своим художественным ремеслом, поставил Русь на второе место после Греции, но перед Италией, Аравией, Германией и др. странами. Адам Бременский называл Киев украшением Востока и соперником Константинополя. Мусульманские авторы (ибн-Хордадбех) среди ремесленных предметов вывоза из Славонии называли оружие, в частности, мечи [22, с. 444]. В середине XIV в. Шейх-ал-Эддин указал, что в индийском городе Дели были в большой моде «льняные одежды из Руси» (21, с. 226). Описывая Самарканд, Р.Г. де Клавихо, посол Генриха III Кастильского, сообщал: «...город изобилует разными товарами, которые привозятся в него из других стран: из Руси и Татарии приходят кожи и полотна, из Китая — шелковые ткани...» [8, с. 329].

История евразийских народов содержит примеры не только мирных контактов. В пору монголо-татарского ига русское художественное ремесло в лице своих представителей, волею завоевателей перенесённых в чужие пределы, распространилось во многих направлениях. Б.А. Рыбаков пишет: «Культура Киевской Руси, будучи раздавлена на своей родной почве, влилась в монгольских ставках в культуру Золотой Орды», указывая, что археологические материалы демонстрируют наличие типичных русских вещей XIII в. в самых различных концах татарских кочевий [20, с. 532, 527]. В. де Рубрук описывал положение русских при дворе татар, где они занимались разного рода ремеслами. Плано Карпини упоминает в 1245 г. «русского мастера Косму», изготовившего «изумительно вырезанный из слоновой кости» и украшенный золотой чеканкой «трон Императора» [14, с. 57, 56].

Обитатели Евразии были знакомы с изделиями народных мастеров различных стран. Б.А. Рыбаков характеризовал землю полян достаточно богатой и обладавшей самостоятельной культурой, в VIII в. ознакомившейся с сильнейшей средневековой культурой арабско-иранского Востока [20, с. 519]. Л. Нидерле отмечал, что между иноземными, привозными тканями, упоминаемыми в древних источниках и находимыми в могилах, первое место занимает шелк, который был распространен по всему славянству. От VIII в. сохранились свидетельства обмена балканскими славянами пленных за шелковые одежды [12, с. 144]. Хакасы Енисея в обмен на пушнину получали

такие диковинки, как произведения танских ювелиров, а в Китае обнаружены агатовый ритон и среднеазиатские серебряные сосуды с тюркскими надписями [5, с. 55, 56]. Клавихо при описании Тебриза указал, что очень большие здания и мечети в нем украшены «лазурью и золотом Греческой работы и множеством прекрасных стекол» [8, с. 169]. Появление китайского бело-голубого глазурованного фарфора заложило основу развитию производства подобных изделий в Иране, особенно в таких регионах, как Керман, Исфахан, Тебриз и на побережье Персидского залива [24, с. 273]. В XVII в. Россия и Европа заимствовали идею изготовления фарфора и создали собственные фарфоровые производства, первоначально взяв за образец формы, композиции, цветовые решения китайского фарфора. Проводниками восточных сюжетов были иранские и византийские шелковые ткани, в огромном количестве вывозимые на Русь и далее в Западную Европу. В работах В.П. Даркевича содержится образное определение многоцветных китайских шелков как «подвижных распространителей» декоративных композиций от Тихого до Атлантического океана [5, с. 57]. Значение древних торговых путей трудно переоценить: сегодня Госсекретарь США Х. Клинтон призывает народы Центральной Азии возродить Великий шелковый путь [16]. Отдельную сферу составляет история лакового искусства, зародившегося в Китае и распространившегося затем по странам Юго-Восточной Азии, в Индии, Иране, России и Европе. Производство папье-маше и лаковая роспись по нему процветали в начале XV в. в Самарканде. Уральская расписная утварь, в том числе сундуки, подносы и кумганы, вывозилась в европейскую Россию, на Кавказ, в Среднюю Азию, Иран, Западный Китай и в страны Европы.

Традиционное прикладное искусство народов Евразии связано теснейшими узами: временными и пространственными. Не только Древний Мир, Средневековье дают нам примеры культурного взаимодействия в пределах Евразии. Оно заметно в готическом искусстве, в художественных стилях барокко, рококо, ампира, особенно модерна. Представители художественных направлений романтизма и историзма считали Восток «резервом» культурной эволюции Европы [23, с. 13]. В.С. Воронов в своё время отмечал: «В новых художественных проявлениях оживают старые языческие семена; они, быть может, и не похожи на свои древние первообразы, но они прекрасны и оригинальны в своих новых формах» [3, с. 124].

Данный вид искусства народов Евразии, зачастую далеко отстоящих друг от друга, обладает множеством общих черт и мотивов, возникших в сходных условиях или унаследованных из общего источника. А.С. Канцедикас подчеркивал: «Сама природа народного искусства, в котором сквозь многообразные национальные обличья проступает связь с антеевой землей каждого и всех народов, позволяет сквозь покров наружно экзотического почувствовать и увидеть единые корни материальной и духовной культуры» [7, с. 33]. Особо значимым является вывод, сделанный Т.М. Разиной: «Анализируя произведения ремесленников древних времен и сопоставляя их с работами современных мастеров, сравнивая предметы, выполненные искусными руками представителей разных культур и народов, мы обнаруживаем общие черты. Единство эстетического и функционального, предельная выразительность материала, эмоциональная неповторимость исполнения, незамаскированность способа изготовления предмета и фактуры материала раскрываются в огромном богатстве форм, красок, орнаментов, ритмов, созданных народами всего мира» [18, с. 45].

Многие формы, отработанные человеком в процессе создания орудий труда, бытовых вещей, жилища, мебели, средств передвижения, длились во времени и пространстве. Ярким примером может служить неолитический ковш-утица, найденный в районе Горбуновского торфяника на Южном Урале и хранящийся в Нижнетагильском городском краеведческом музее. Он выполнен из дерева на рубеже III-II тысячелетий до н.э. и близок своей формой тем ковшам-птицам, что делались русскими крестьянами в XVIII-XIX вв., хотя их разделяют не только время, но и процесс развития человечества.

История традиционного прикладного искусства включает в себя факты то угасания, то усиления интереса к произведениям народных мастеров. К примеру, во второй половине XIX в. (после организации и проведения всемирных художественно-промышленных выставок) необычайно активизировалась увлеченность произведениями русского художественного ремесла. Богородская игрушка «Кузнецы» (мужик и медведь, бьющие по наковальне) так понравилась за границей, что в Нюрнберге этих кузнецов стали делать из дерева специальными машинами, а в Америке прессовать из жести, раскрашивать и сбывать в большом количестве. Благодаря моде на русские изделия, иностранные торговцы, особенно немецкие, прибегали к подделке в

самых разных отраслях ручного художественного труда. А.Л. Погосская зафиксировала: «Потребность на щепной русский товар, и в особенности на ложки и чашки, точеные яйца и игрушки, так велика, что в Гамбурге открылась фабрика лакированной русской посуды, которая имитирует этот товар настолько хорошо, что везде за границей он сходит за русский, а в Америке образовалась подобная же фабрика; она приготавливает эти чашки из прессованной массы и раскрашивает их русскими узорами» [15, с. 6-7]. В Лондоне на Риджент-стрит со второй половины 1880-х гг. работал большой магазин «русских вышивок», где не было ни одной нитки русской.

Традиционное прикладное искусство естественно возникает благодаря насущным материальным и духовным потребностям людей, развиваясь во множественности вариантных повторов. Оно есть детство творческого сознания человечества. В нём сливаются вместе единство и множественность, общее и частное, мировое и локальное. Синкретизм традиционного искусства претворён в современной науке, образовании, культуре в целом в то, что именуется междисциплинарностью, интегративностью и проч. аналогичными терминами. Традиционность его следует рассматривать с позиций определения традиции в качестве процесса, сохраняющего как «мировоззренческие универсалии» (В.С. Стёпин), так и живо откликающегося на запросы текущей жизни социума. Сохранение традиционного прикладного искусства как социокода евразийских народов способствует их утверждению и развитию, открывает перед ними новые перспективы, служит основой единого поля мировой культуры.

Для человека важными являются такие черты этого искусства как «праздничное выражение души народа» [17, с. 106], «человечность вещей» [11, с. 15]. Они влияли как на профессиональное, так и на самодеятельное искусство. Э.Д. Кузнецов, анализируя связь живописи Нико Пиросманашвили с народным искусством, отметил, что она отвечала «тому естественному, что неистребимо в человеке: радости узнавания, восторгу перед мастерством, любви к природе, уважению к древней традиции, душевности, жажде гармонии и красоты» [10, с. 99]. Пользование и изготовление предметов традиционного прикладного искусства способствует обеспечению душевного и физического здоровья народа, воссозданию в нём уверенности в своих силах и надежд на будущее (усиленное внимание в последние десятилетия к применению в арт-терапии занятий народными ремеслами как средства развития мелкой моторики

пальцев рук). И.П. Работнова добавляет: «Доминанта его содержания — сконцентрированное выражение радости бытия, причем утверждение не только эстетического, но и этического идеала» [17, с. 29].

Традиционное прикладное искусство играет важнейшую роль в самоидентификации человека, формировании национального самосознания. Традиции, созданные народом на протяжении веков и тысячелетий, имеют значение не только ничем не заменимой неисчерпаемой кладовой, но и символа, знака культуры. Современный мир тяготеет к воссозданию многих черт далёкого прошлого. Социологи говорят об «инициационном голоде» современного социума. Исследователи исследуют возрастание мифологизации современной культуры. У разных народов и государств отмечен бурный интерес к традиционному искусству своего, соседних и отдаленных народов, столь характерный для современного мирового культурного текста.

Природосообразность деятельности народных мастеров может служить основой современной экологии в самом широком смысле этого слова. «Одухотворение природы, — пишет Г.К. Вагнер, — вера в ее неизменную благодетельность, эпическая героика, лирическая задушевность, пословичная мудрость, вера в победу Правды над Кривдой, мечта о лучшей доле, ненависть к угнетателям — все это и также многое другое и составляет «этос», истинную «сущность» «норм» народного мировоззрения и творчества» [1, с. 37].

Утрата современным человеком чувства интуиции, творческой жилки заставляет вспомнить слова В.М. Василенко о том, что в традиционном прикладном искусстве воплощены прекрасные качества людей: присущая им одаренность, поэтичность, удивительное чувство фантазии, глубина чувств и мысли [2, с. 45]. Оно всегда отвечает требованиям современности. В.С. Воронов писал: «Искусство, рожденное народным коллективом, — всегда гениально, всегда сохраняет в себе огромную плодотворную и неумирающую энергию воздействия на индивидуальность и всегда является ей примером величия и силы подлинного художественного творчества» [3, с. 35].

Многие философы, психологи, искусствоведы утверждали важное значение для развития человечества ритма, являвшегося связующим звеном между материальным и духовным, помогавшего человеку в труде, развивавшего способность человека воспринимать и отображать мир. Ритм в произведениях традиционного прикладного искусства, формирующего

предметно-пространственную среду обитания человека, определяет не только его эстетическое чувство, но влияет на формирование человеческого мышления, на психофизиологию человеческого организма. Художественный ручной труд — преобразование в предмет дерева, камня, кости, глины, шкуры животного, растения — порождает собственные ритмы. В ходе такого творчества человек обнаруживал особые свойства природных материалов, что являлось способом познания окружающего мира, способствовало приобретению человеком опыта преобразования таких даров природы в полезную вещь. Производство орудий труда формировало интеллект человека и пробуждало в нем волю к познанию.

В начале изучения традиционного прикладного искусства исследователи выделили такую особенность его, как «та великая мудрость живого искусства, которое никогда не оставляет вне своего внимания ни одной крупинки из ранее собранных богатств, не разбрасывает их на ветер в «детской резвости», но бережно и внимательно собирает их и делает соучастствующими элементами своих дальнейших обновляющихся художественных исканий и достижений. Возможности и необходимость познания и осознания этого искусства как «точной, строгой и прекрасной речи, в которой нет лишних слов, пустых оборотов, ненужных длиннот» [3, с. 38], исчерпаны далеко не полностью. Уровень научного постижения необъятного материала народного искусства сегодня не удовлетворителен. Актуальным является вопрос о широком и качественном его изучении, о способности понять и оценить духовное содержание этого искусства, столь важного для будущего человечества.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Вагнер Г.К. Трудности истинные и мнимые. — Декоративное искусство СССР, 1973, № 7.
2. Василенко В.М. О развитии народного искусства // Творческие проблемы современных народных художественных промыслов / Сост. и научн. ред. И.Я. Богуславская. — Л.: Художник РСФСР, 1981. — 374 с., илл.
3. Воронов В.С. О крестьянском искусстве. Избр. труды / Автор вступ. статьи и биограф. очерка Т.М. Разина. — М.: Советский художник, 1972. — 350 с., илл.
4. Гумилёв Л.Н. От Руси к России. — М.: ООО «Издательство АСТ», 2002. — 392, [8] с. — (Историческая библиотека)
5. Даркевич В.П. Аргонавты средневековья. — М.: Наука, 1976. — 200 с.
6. Иванов А.В. Евразийство — идеологическая конструкция или цельное национально-государственное мировоззрение? // Евразийство: теоретический потенциал и практические приложения: материалы Пятой Всероссийской научно-практической конференции (с международным участием) (г. Барнаул, 28-29 июня 2010 г.) / под ред. В.Я. Баркалова, А.В. Иванова. — Барнаул: изд-во АГАУ, 2010. — 431 с.
7. Канцедикас А.С. Свое и общее. — Декоративное искусство СССР, 1982, № 12.

8. *Клавихо, Рюи Гонзалес де*. Дневник путешествия ко двору Тимура в Самарканд в 1403-1406 гг. Подлинный текст с переводом и примечаниями, сост. под ред. *И.И. Срезневского*. — СПб.: тип. Импер. Академии наук, 1881. [4], VII, 457 с.
9. *Ле Корбюзье*. Путешествие на Восток. Пер. с франц. кандидата технических наук *М.В. Предтеченского*. — М.; Стройиздат, 1991. — 120 с. с ил.
10. *Кузнецов Э.Д.* Пиросмани. 2-е изд., испр. и доп. — Л.: Искусство, 1984. — 208 с., 27 л. ил., порт. — (Серия «Жизнь в искусстве»)
11. *Некрасова М.А.* Вступительная статья к: *Салтыков А.Б.* Избранные труды. — М.: Сов. художник, 1962. — 727 с. с илл.
12. *Нидерле Л.* Быт и культура древних славян. Ковенское общество преподавателей русской школы. Авторизованное издание с введением и дополнениями автора и предисловием акад.
13. *Н.П. Кондакова*. Приготовил к печати *С.Н. Кондаков*. — Прага, изд-во «Пламя», 1924. — 285 с.
14. *Панарин А.С.* Стиль «ретро» в идеологии и политике. (Критические очерки французского неоконсерватизма). — М.: Мысль, 1989. — 220, [2] с.
15. *Плано Карпини Иоаннь де*. История монгалов. *Вильгельм де Рубрук*. Путешествие в восточные страны / Перев. *А.И. Малеина*. С приложением 8 рисунков и указателей. — СПб., издание А.С. Суворина, 1910. — 224 с.
16. *Погосская А.Л.* Попытка организации производства и сбыта кустарных изделий народно-художественного творчества (по поводу учреждения Общества помощи ручному труду). — СПб.: Гос. тип., 1901. — 12 с.
17. Посол США в Киргизии: Хиллари Клинтон призывает возродить Великий шелковый путь / <http://regnum.ru/news/polit/1434305.html>
18. *Работнова И.П.* Многозначность содержания // Декоративное искусство СССР, 1973, № 11.
19. *Разина Т.М.* О профессионализме народного искусства. — М.: Советский художник, 1985. — 192 с., илл.
20. Русские художественные промыслы. Крат. ист. сведения / Сост. *Н.А. Гуляева*. Росс. междун. академия туризма. Ф-т довузов. образования. — М.: изд. РМАТ, 1999. — 51 с.
21. *Рыбаков Б.А.* Ремесло древней Руси. — М.: изд-во АН СССР, 1948. — 782 с. с илл.; 9 л. илл.
22. *Святловский В.В.* Примитивно-торговое государство как форма быта. — СПб.: типогр. «Герольд», 1914. — 352 с.
23. Сказания мусульманских писателей о славянах и русских (с половины VII века до конца X века по Р.Х.). Собрал, перевел и объяснил *А.Я. Гаркави*. — Санкт-Петербург: типография Императорской Академии наук, 1870. — VIII, 308 с.
24. *Турчин В.С.* Эпоха романтизма в России. К истории русского искусства первой трети XIX столетия. Очерки. — М., Искусство, 1981. — 550 с.
25. *Хабиб Аллах Айат Аллахи*. История иранского искусства. — СПб.: Петербургское востоковедение, 2007. — 352 с. [Iranica].

В.П. Степанов, Н.С. Степанова, Е.О. Плеханова (Ижевск)

СРЕДНЕВЕКОВЫЕ УДМУРТСКИЕ МОТИВЫ В СОВРЕМЕННЫХ ЮВЕЛИРНЫХ УКРАШЕНИЯХ (НА ПРИМЕРЕ ЭТНО-ЮВЕЛИРНОЙ МАСТЕРСКОЙ «ИБЫР-ВЕСЬ»)

Знание исторического наследия обогащает духовный мир современного человека, формирует художественный вкус, рождает стремление сохранять и умножать культурные ценности для новых поколений. Обращение к культурному наследию предков, национальным ценностям и традициям,

исследование их истоков и эволюции, обращение к мифологическим образом вновь востребовано. Древний символизм не умирает, а стремится возродиться с приобретением новых современных форм выражения. Мастерская этнических украшений «Ибыр-весь», сохраняя традиции и умения предков, привносит в них современное видение, модные тенденции.

Руководитель мастерской – Василий Петрович Степанов. Ювелирное дело он глубоко и всесторонне изучил в старинном училище КУХОМ (Красносельское училище художественной обработки металлов), но понимая, что классика ювелирного дела это - большей частью монтировка, ремонт, правовые трудности из-за работы с драгметаллами, не захотел этим заниматься. Ему хотелось совместить полученные навыки и умения с огромным интересом к родной культуре, ее изучением и ощущением, что именно она может стать для него источником творческой и даже реконструкторской деятельности.

Толчком к пониманию собственного пути развития для Василия Петровича стал объявленный в 2004 г. конкурс социально-экономического развития Удмуртской республики. У него родилась новая идея - используя технику перегородчатой эмали реконструировать древние образы и символы, характерные для удмуртской культуры. С помощью художника Ирины Валентиновны Кондратьевой появились новые украшения с символами и знаками удмуртского народа, с заимствованиями из Пермского звериного стиля. Все это многообразие художники выставили и представили на суд ученых, экспертов института стратегии развития региона Удмуртской республики. Результат был, может быть неожиданный, но очень желанный – мастера оказались в числе победителей. Так творческая лаборатория этно-ювелирных изделий получила первое, и самое главное признание - у себя в республике. Эта победа стала ответственностью, Великим Началом для череды их дальнейших работ.

Мастера не только воссоздают аутентичные произведения, но и интерпретируют древние мотивы на современный лад. Каждое изделие мастера наделено видением самого художника. Одно из направлений мастерской это - создание современных украшений в этническом стиле. Традиция является основой, на которой возможны поиски новых форм, ведь они должны быть красивы, интересны, и нести в себе знаково-символический магический смысл. Трактовка смыслового содержания этнических украшений мастерской «Ибыр-

весь» основана на данных этнографии о религиозных воззрениях древних удмуртов.

Украшения выполнены в технике горячей перегородчатой эмали. Подобная техника имеет свои сложности и достаточно трудоемка, и часто мастерам приходится решать возникающие вопросы методом проб и ошибок. Работы, выполненные в этой технике крепки, прочны, долговечны и остаются на века. Эмаль добавляет изделию цвета, превращая его в красивый цветок. Блеск, и игра эмали, ее переливы при изменении угла зрения оживляют создаваемое ювелирное произведение, придают ему динамику. Мастера «Ибыр-весь» владеют всей цветовой палитрой, но чтобы передать ощущение именно удмуртского характера используются цвета народного костюма – черный, белый, красный. Эти цвета придают украшению особое символическое значение, в отличие от более декоративного решения с помощью остальных цветов.

Металлом для основы была выбрана медь, что во многом определило художественные достоинства изделия. Блеск металла, просвечивая через тонкий слой прозрачной эмали, придает особую силу и яркость цвету. Еще драгоценнее смотрится яркость эмалей рядом с поблескивающим металлом орнаментом. Медь издавна известна своими лечебными свойствами, и не случайно, что обереги изготавливаются именно из этого металла. Медь, золото, серебро в финно-угорской мифологии олицетворяют добро и свет.

Какие же удмуртские средневековые мотивы появляются в современных украшениях? По мотивам средневековых шумящих подвесок мастерская выпустила несколько видов украшений.

Во-первых, это коньковые подвески (илл.4). Изображения коней здесь обобщены, плоскостны, условны, лишены мелких деталей, подробностей, однако можно увидеть изгиб конских шей, уши, глаза, условное изображение гривы в виде черточек - сама форма украшения задает очертания конских голов и морд. Так же как и в изделиях древних мастеров в изображении используются солярные знаки.

Во-вторых, мастера используют мотив летящей птицы (илл.2). Здесь тоже все предельно условно. Оперенье передается рядами витого шнура, необычно выглядят птичьи лапки, которые подвешиваются на колечках к основе. При

движении они издают легкий звон, что отпугивает злых духов и оберегает от них хозяина украшения.

Многочисленны варианты и подвесок с геометрическим и растительным орнаментами. При этом орнаментальные мотивы художники располагают на любой основе – круглой, овальной, квадратной, прямоугольной, а все оставшееся пространство организуется в подчинении главному. Элементы орнамента просты и незатейливы. Изобретательно комбинируемые, они представляют невероятное разнообразие композиционных решений (илл. 1, 3).

Таким образом, опираясь на узнаваемые финно-угорские мотивы (коня, птицы, быка, древа жизни, солнца, вспаханного поля, прорастающих ростков), мастерская выработала свой собственный, характерный почерк. Обширность мифологической тематики предоставляет деятельности ювелиров необозримое поле возможностей, дает богатейшую пищу их фантазии. Украшения мастерской «Ибыр-весь» привлекают внимание звучностью, яркостью, а также глубиной, вложенных в них мыслей и чувств. Они радуют глаз и излучают тепло. Украшения используются как в повседневной жизни, так и в сценических образах фольклорно-этнографическими ансамблями.

Изделия мастерской пользуются спросом и широко известны и не только в финно-угорском мире. Мастерская участвовала в республиканских и всероссийских выставках в Саранске, Казани, Санкт-Петербурге, Перми, Ханты-Мансийске. Работы мастерской «Ибыр-весь» убедительно доказывают, что обращение к прошлому, к традиции, в сочетании с прекрасным вкусом и чувством современности дает прекрасный результат. Всему миру истинных любителей ювелирных украшений хорошо известна фирма Авраама Офира (Иерусалим), чье искусство зиждется на очень прочных древних традициях и хочется пожелать мастерской «Ибыр-весь» такого же мирового признания.

С.Ф.Турова (Ижевск)

НАБИВНЫЕ ТКАНИ ВЯТСКО – КАМСКОГО РЕГИОНА В КОНТЕКСТЕ МИРОВЫХ ТРАДИЦИЙ СИНИХ ТКАНЕЙ

Синий цвет – цвет индиго – издревле считался королем красителей. В старину им красили больше трех четвертей всех тканей. В христианстве данный цвет ассоциируется с Пресвятой Девой Марией, которая была облачена в одеяние данного цвета при Рождении Иисуса Христа. В католичестве

различные элементы одеяния священников цвета индиго. Тантризм гласит, что цвет индиго несет в себе гармонию и мудрость взаимодействия с окружающим миром. А Каббала выявляет в этом цвете первоначало или основу основ.

Название красителя «индиго» происходит от латинского «Indikus», что означает «индийский». Получают его из растения Индигофера красильная. Индиго – это органический пигмент, почти ни в чем не растворимый. Для крашения ткани сначала получают «куб» - раствор соли бесцветной, которая называется лейко-индиго. При крашении ткань вбирает ее, а при сушке на воздухе она окисляется до индиго. В Индии он был известен более 4000 лет назад, а оттуда по торговым путям попал в Европу, где лишь спустя долгие годы завоевал признание. В Европу индиго завезли арабские купцы, но против него дружно восстали европейские красильщики. Они красили ткани в синий цвет соком растения вайды, часто встречавшегося по берегам рек, и заморский краситель был им не нужен. В германских городах индиго при поддержке церкви объявили «новоизобретенной мошеннической едкой и разрушительной краской, называемой также дьявольской краской». Кое-где красильщики вынуждены были ежегодно давать обет не применять индиго под угрозой смертной казни. Но, несмотря на препятствия, король красителей со временем занял подобающее ему место. А в конце XIX в. вокруг индиго вновь разгорелись страсти. Немецкий химик Адольф Байер после упорных пятнадцатилетних исследований установил строение индиго и в 1882 г. получил его искусственным путем. Поначалу синтетический индиго был дорогим, но уже в первые годы нашего столетия искусственный краситель стал почти в три раза дешевле натурального. Потерпевшие крах торговцы природным индиго пытались, было, опять с помощью церкви обрушиться теперь уже на синтетический краситель. Но проклятьями прогресса науки не остановишь. А индиго производится в больших количествах и по сей день. Особенно высоким спросом он пользуется в последнее десятилетие как лучший краситель для джинсовых тканей.

У многих народов своя история и традиции связанные с окрашиванием индиго. В Индонезии на острове Ява вплоть до недавнего времени отношение к красящему процессу как к священнодействию (илл.1). Неслучайно, перед каждым крашением совершались особые ритуальные обряды, а в чан с красящим составом торжественно опускались жертвоприношения в виде

пепла с домашнего очага, несколько капель дождевой воды, кусочков куриного мяса и т.д. (для того, чтобы умиловать злых духов, которые могли бы в противном случае помешать благополучному завершению этой очень важной и ответственной части работы). Крашение в индиго на центральной Яве осуществляют профессиональные красильщики, которых называют «тукан медел». К своим обязанностям мастера относятся с большим достоинством и аккуратностью. Именно эти красильщики некогда строго исполняли вышеописанные ритуалы, предшествующие крашению только тех тканей, которые подлежали окраске в синий цвет, поскольку индиго являлся изначальным цветом тех первых сакральных батиков, которые до сих пор глубоко чтут на Яве. По традиции красящий раствор «тукан медел» составляли за день до крашения ткани. «В него входили следующие компоненты: индиго (около 4.5 л), вода (от 22 до 27 л), около 40 гр. паточного сахара и такое же количество извести. Сахар необходим в составе, чтобы получить блестящий «белый индиго». Любопытно, что синий цвет приобретается тканью не в самом красильном чане, а когда полотно вынимают и вывешивают на воздухе. Изначальный зеленый цвет на глазах превращается в синий. Для достижения глубоких синих тонов материю опускают в чан от 8 до 10 раз в день, с последующей сушкой в течение пяти или шести суток.

В Индии говорят: «Нося одежду синего цвета, ты соприкасаешься с небом». А с самим раствором красителя соприкасаются только мужчины. Ткани с узелковым окрашиванием называют «бандхани», узор состоит из множества мелких кружков. Лучшие «бандхани» создавали в Раджастане и Гуджарате. Благодаря несложной технологии окрашивания материал получался относительно дешевым и широко использовался для пошива верхней одежды в бедных семьях.

Синие ткани в Японии многочисленны и разнообразны по технологии декорирования (илл.4). Это древнейшие ткани, окрашенные в технике «сибори», и синие ткани Кавати, которые были выставлены в Эрмитаже «Обществом по сохранению изделий из хлопчатобумажной крашенной индиго ткани Кавати». Ткани Кавати это однотонные полотна. Ткани в полоску. Ткани с белым графическим рисунком, выполненным по трафарету или свободно от руки рисовой пастой. Строгая цветовая лаконичность, только на первый взгляд

кажущаяся простота и обыденность этих тканей подчеркивают гармонию темной синева и белого орнамента (илл.3).

В Китае синие ткани окрашивали в провинции Чжецзян. А народность Мяо славилась синими тканями с изящным белым рисунком, полученным процарапыванием по вощенной поверхности. Эта технология называлась «лажань» (илл.2).

В Западной Африке существуют древние традиции по окрашиванию тканей в цвет индиго узелковой и стеганой техникой. Примеры можно встретить в Гамбии, Сенегале, Мали, Камеруне, Конго, Гвинее и др. По берегам реки Сенегал получали светлый узор на темно синем фоне техникой «тритик», сначала ткань вышивают, затем окрашивают и нити вышивки удаляют. В Гамбии ткань закладывали складками и окрашивали. Получался полосатый эффект. В Нигерии ткани после окрашивания называют «адирэ». Техника простегивания ткани перед крашением известна как «адире алабэрэ».

В России синие ткани, а к ним, безусловно, относятся сарафаны из холста, окрашенного в синий цвет и называемые кубовый, кубовица (арханг.), кубовик (новг.), китаешник, китайник, крашенинный, синий крашениник, сандальник (арханг., волог., вятск.), красик (петерб.), синяк (рязанск., вятск.), дубас (вятск., пермс., енисейск., Тобольск.), составляют огромный пласт народного искусства, который может быть рассмотрен в контексте мировых традиций синих тканей. Кубовая набойка – получила свое название от «куба» - раствора красителя индиго и от технологии нанесения рисунка на ткань – «набойки». Ткань покрывали раствором шубного клея. Затем на нее с помощью печатных досок – «манер» наносили узор. Узор печатается «вапой», резервирующим раствором, состоящим из белой глины, извести и небольшого количества медного купороса или окиси хрома. «Вапу» наносили на «манеры» и при помощи деревянного молотка «токмака» набивали на расстеленный на столе холст. Сушили и опускали в краситель. В Вятском регионе использовали синий краситель из Вайды красильной и дубовой коры. В Пензенской губернии в середине XVIII в. была построена фабрика, производившая синюю краску. Краска ремесленниками приобреталась на ярмарках, как Нижегородской, так и Алексеевской в городе Котельнич. В красителе холст выдерживали от 1 до 3 суток и сушили на пару. Затем «отквашивали» полотно в купоросном растворе и в слабом растворе кислоты, и прополаскивали в проточной воде. После сушки

ткань натирали воском и обрабатывали специальным «лощилом», Только после этого набойка считалась готовой. Набойка в основном шла на сарафаны, рубахи, мужские штаны, а позднее на декоративные ткани для интерьера: скатерти, накомодники, салфетки, занавески. Ткань недолговечна, но деревянные доски, манеры, тщательно хранили и передавали из поколения в поколение. По ним можно судить об особенностях орнаментации крестьянских тканей XIX-нач.XX вв. в Вятско – Камском регионе.

Нами рассмотрены набоечные доски и образцы синих тканей из собрания Кировского областного краеведческого музея, Кировского областного художественного музея им. В.М. и А.М. Васнецовых и музея Истории и культуры среднего Прикамья города Сарапул. Полученные образцы орнамента можно разделить по нескольким группам.

Первая группа включает ткани с вертикальным или горизонтальным расположением орнамента. Они могут состоять из полос образованных линиями, точками или растительными мотивами. Как правило, эти узоры заполняли ткани мужского костюма.

Вторая группа состоит из тканей с прямоугольной раппортной сеткой орнамента. В основе своей это геометрические орнаменты. Они легкие, состоящие из мелких геометрических мотивов (чаще квадратов сгруппированных по 4 или 9 штук) и мелких точек между ними. Эти орнаменты заполняли плоскость фона на скатертях, накомодниках, салфетках. Их дополняли более декоративным орнаментом каймы.

Третья группа объединяет ткани с диагональным расположением мотивов. Чаще всего мотивы размещаются по обеим сторонам волнообразной линии и дополняются точечным ритмом кругов, завитков или полукружий. Четвертая группа самая многочисленная. В нее входят ткани с ромбической сеткой орнамента. Растительные мотивы располагаются в вершинах ромба и дополняются легкими ритмами светлых точек. Ткани этой группы отличаются наибольшим разнообразием растительных мотивов и дополнений к ним. Наиболее распространенные орнаменты с мотивами двух, трех, четырех и шестилистника дополненных точками, сгруппированными в листья, цветы, оживки фона. Формы многолистников очень похожи и отличаются лишь количеством листьев, поэтому трудно определить какое растение послужило основой рисунка. Но маленькие размеры и незатейливые силуэты отсылают к

полевым цветам, что заполняют луга средней полосы России. В этой же группе встречаются мотивы с более ярко выраженными формами. В одних прочитываются заостренные контуры соцветия василька, в других мелкие закругленные формы цветов медуницы или пушистые формы кошачьих лапок. Отчетливо прочитываются формы веточки рябины и трилистника либо малины, либо земляники. Форма листьев кислицы, напоминающая сердечко и соцветие ромашки так же угадываются в мотивах орнамента.

Мастера, создававшие доски для кубовой набойки, не занимались копированием иноземных тканей. Они черпали вдохновение в простых и изящных формах окружающей их природы, таких понятных и родных. Глядя на ткани, остается ощущение гармонии и соразмерности рисунка к плоскости сарафана, соразмерности белого пятна орнамента к синему пятну фона. В набойках Вятского региона отсутствует изображение птиц и животных, которые встречаются в набойках северного региона (Вологодская, Каргопольская, Коми).

Кубовую набойку Вятско – Камского региона объединяет строгая цветовая лаконичность, только на первый взгляд кажущаяся простота и гармония. Опираясь на эти характеристики, мы можем рассматривать эти ткани в контексте мировых традиций синих тканей. Конечно, каждому народу присущи свои орнаменты и свои технологические приемы декорирования, находящиеся в прямой зависимости друг от друга. Но все синие ткани в первую очередь оставляют ощущение гармонии и соразмерности. В каждой из них заключена тайная философия вещи через игру темной синевы фона и пластику белого рисунка. Эти ткани передают восхищение и благоговение перед силами природы. Чувство уважения и благодарности всему существу. Неизмеримое внутреннее благородство и красоту народного мастера, ремесленника, умеющего увидеть прекрасное в обыденном.

ЛИТЕРАТУРА:

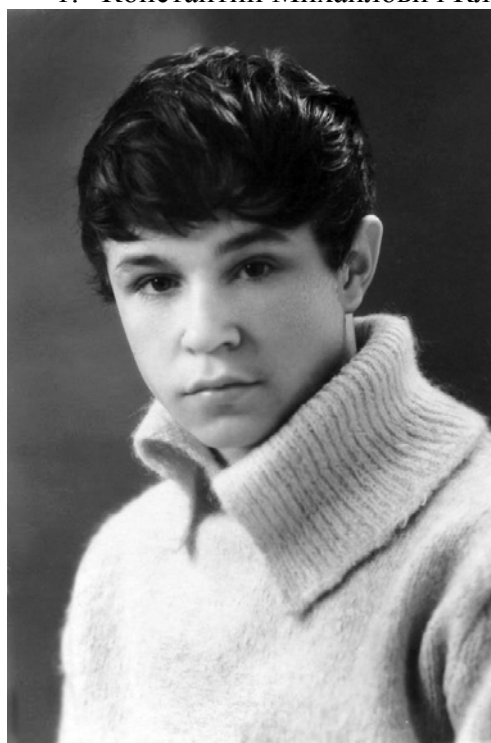
1. Алпатова И.А. Набойка. - В кн.: Русское декоративное искусство т.3.М.,1965.
2. Богуславская И.Я. Русское народное искусство. Л., 1968.
3. Виноградова С.В. Современное прикладное искусство Китая. М., 1959.
4. Гусева Н.Р. Современное декоративно – прикладное искусство Индии. М., 1958.
5. Дашкевич В.Т. Искусство современной Японии. Л., 1965.
6. Дженис Ганнер. Японский батик (техника сибори). М., 2010.
7. Кубовая набойка в России 19-20 в.в. в собрании Государственного Русского музея. Каталог. С-Петербург, 1995.
8. Лигенко Н.П. Крестьянская промышленность Удмуртии в период капитализма. Ижевск, 1991.

9. Народная набойка в собраниях Государственного музея Этнографии народов СССР. Л., 1980.
10. Плотникова М.В. Набивные ткани. – В кн.: Русское народное искусство в собрании Государственного Русского музея. Л., 1984.
11. Русская народная набойка из собрания Кировского художественного музея им.А.М. Горького. Каталог. Киров,1989.
12. Савельева Л.И. Из истории народного искусства Удмуртии (наблочные доски). – В кн.: Искусство Удмуртии (выпуск 1). Ижевск, 1975.
13. Трушкова И.Ю. Полотняный фольклор. – В кн.: Энциклопедия земли Вятской, т.10, Киров, 2000.
14. Чукина Н.П. О технике изготовления центрально – яванских батиков – тулис. – В сб.: Научные сообщения Государственного музея искусства народов Востока. Выпуск 12. М., 1979.

Иллюстрации к статье Т.И. Останиной «Искусствовед К.М.Климов: основные этапы жизни и деятельности» (из фондов Национального музея Удмуртской республики им. Кузубая Герда)



1. Константин Михайлович Климов (28.10.1946 – 08. 12. 2008 гг.)



2. К.М. Климов студент I курса Зеленогорского музыкально-художественного педагогического училища. Зеленогорск, ТАССР, 1961 г.

3. К.М.Климов с этнографом Удмуртского республиканского краеведческого музея С.Х. Лебедевой отбирают предметы этнографии для пересъемки. Ижевск, 1987 г.



4. Профессор К.М. Климов в Ярдените (место крещения православных паломников) в период проведения семинара «Культура и религия». Израиль, 2001 г.



5. Профессор К.М. Климов знакомится с памятниками «Старого города» в период проведения семинара «Культура и религия». Израиль, Иерусалим, 2001 г.

Илл. к ст. Е.К. Братчиковой, И.К. Хоубен «Как веймарец Гете открыл современную иконопись»



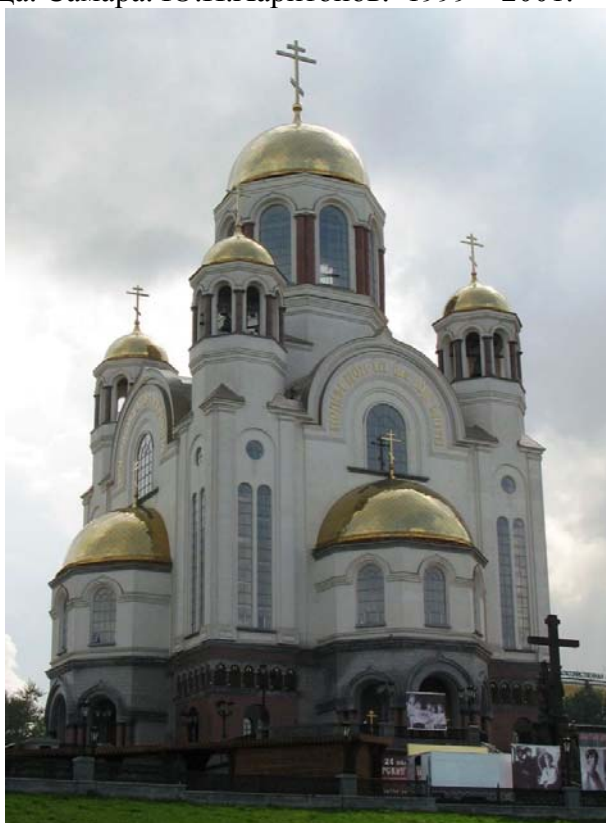
1. Собор Владимирских святых. Палехские письма. Наталья Лукина. Палех. 2005г.
2. Сергей Радонежский. Холуйские письма. Александр Серебряков. Холуй. 2008 г.



3. Богоматерь Беседная. Мстерские письма. Артель «Художник». Мстера. Нач.2000-х гг.



1. Храм свт. Тихона патриарха Московского. Кострома. А.П.Чернов, Л.С.Васильев. 1993 – 2002. 2. Храм св. Георгия Победоносца. Самара. Ю.И.Харитонов. 1999 – 2001.



3. Храм Благовещения Пресвятой Богородицы. Санкт-Петербург. В.Е.Залевская. 2000 – 2003.
4. Храм Всех Святых в земле Российской просиявших. Екатеринбург. А.Г.Мазаев. 1992 – 2003.

Илл. к статье И.А. Косаревой «О неизвестных образах удмуртских женщин в работе мастера академической живописи В.П. Верещагина»



1. В.П. Верещагин. Мордовки

Илл. к статье М.В. Курочкина «Первый практический опыт возведения СОЦГОРОДов 1930 -1950гг. в СССР (на примере СОЦГОРОДа города Ижевска)»



1. ЦГА УР ф. р-1309, оп.1, ед.хр.78. Фотоальбом приложений к генеральному проекту города Ижевска за 1935 год. Том 1. (публикуется впервые)

Иллюстрации к статье В.Б. Кошаева
«Метаморфема и пластические открытия в конфессиональном искусстве»



1. Яма



2.Будда Амигабха
179

Илл. к ст. Н.А. Николаевой «Традиции европейских художественных стилей в архитектуре Сарпула»



1. Сарпул, здание Окружного суда, 1874-1927, 2. Сарпул, дом купца Хвостова, ул. Раскольникова, конец XIX века



3. Сарпул, дом купца П. Корешова, 1907, 4. Сарпул, дом купца Ф. Пешехонова, 1892



5. Сарпул, дача П. Башенина, арх. Трубников, 1902, 6. Сарпул, электростанция, 1909



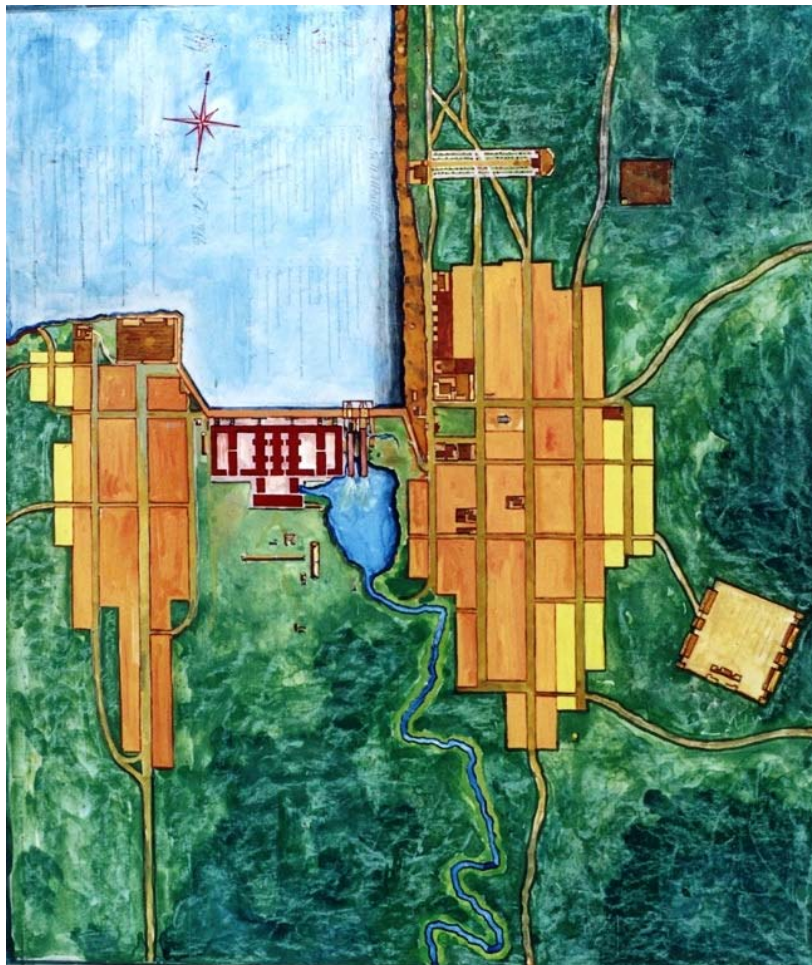
7. Сарапул, дом купца П. Смагина, арх. И. Чарушин, 1912
8. Сарапул, дом врача Ф. Стрельцова, 1910-е

Иллюстрации к статье Н.В. Поповой «Историко-архитектурные особенности церкви Покрова Пресвятой Богородицы с. Юськи Завьяловского района Удмуртской республики»
(по материалам Государственного архива Кировской области (г. Киров))



1. Покровская церковь с. Юськи. Фото Н.В. Поповой. Август 2011 г.

Иллюстрации к статье Е.Ф. Шумилова «Ижевск как цивилизационный центр»



1. Первый генеральный план «города Ижа». Зодчий С.Е. Дудин. 1808 г.
2. Шедевр русского классицизма – главный корпус Ижевского оружейного завода. 1808 – 1843 гг. Зодчий С.Е. Дудин (1779 – 1825 гг.) Проектная акварель с.е. Дудина. 1810 г.

Иллюстрации к статье Е.В. Егоровой «Русское оригами: трансформации мерности пространства в русской текстильной кукле»



1



2



4



3



5

1,2. Куклы-неразлучники.

3. Куклы-кувадки. Последовательность изготовления.

4. Узелковые куклы из носового платка «Сонница-бесоница».

5. Сведённые куклы-неразлучники. Последовательность изготовления.

Г.Л. Дайн, М.Б. Дайн. Русская тряпичная кукла. М: Культура и традиции, 2007.

с.14, 35, 52, 34, 55



1. Диадема. К.Чекардова, 2. Пояс (фрагмент). Е.Наговицина



3. Настольный комплект «Кони». К. Аверина
4. Часы «Ход времени». Л. Серебренникова



5. «Деисус». М. Волкова, 6. Ларец. Е. Коробейникова



7. Панно «Птицы» (фрагмент). В. Иванова



8. Арт-объект «Собачка». Е. Новосёлова



9, 10. Серия панно «Краски джаза». Е. Левина



11. Статуэтка «Удмуртская красавица». С. Ложкин

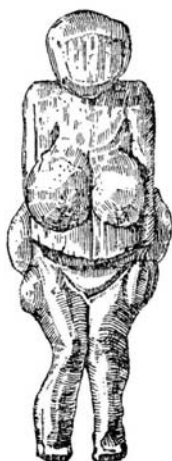


12. Панно «Древо жизни татарского народа». Л. Шарипова

Иллюстрации к статье Е.И. Ковычевой
 «Семантика и художественно-образное решение женских керамических фигурок Евразии»



1. Керамическая женская фигурка с. Мазунино. XIX-1 пол. XX в.



3. Глиняная статуэтка.
 Трипольская культура. Неолит.
 Рыбаков Б.А. Язычество древних
 славян. М., 2002. с. 173.

2. Фигурка из бивня мамонта.
 Палеолит. Стоянка Гагарино.
 Абрамова З.А. Изображения человека
 в палеолитическом искусстве Евразии.
 М.-Л., 1966. с. 32.

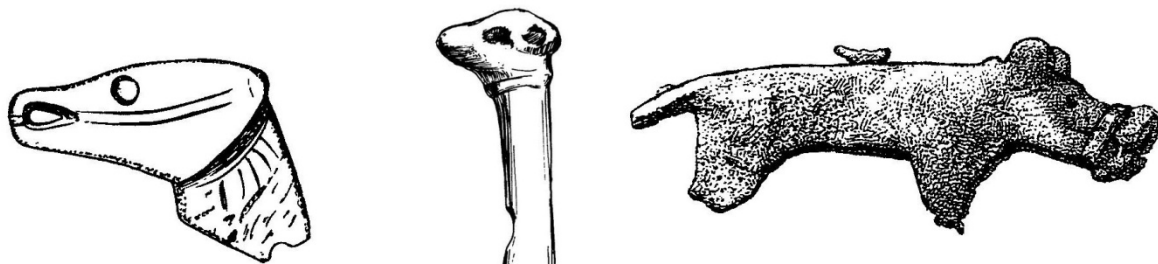


5. Мезрина А.А.
 Дымковская игрушка. Нач. XX в.
 Богуславская И.А. Дымковская игрушка
 Л. 1988. с.69.



4. Птицевидный идол.
 VIII - IX вв. Прикамье. Оборин В.А. Чагин Г.Н.
 Искусство Прикамья. Пермь, 1988. с.59.

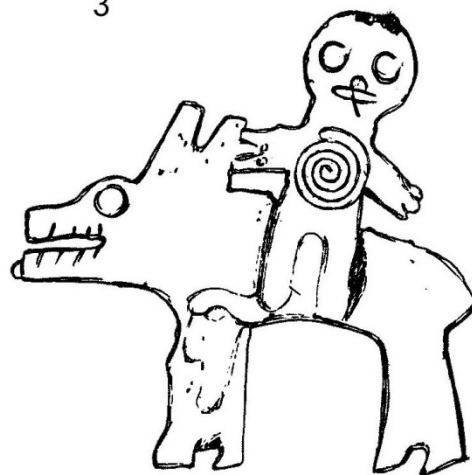
Иллюстрации к статье Л.И. Липиной «К медвежьей теме в косторезном искусстве ананьинского населения Камско-Вятского междуречья»



1

2

3



4

5



6



7

Изделия с изображением «взнузданного» медведя:

- 1 – Сланцевая пластина. Могильник Усть-Керенга (по Чернецову В.Н. и др.);
- 2 – Костяной псалий. Поселение Чёрная Гора (по Рябковой Т.В.);
- 3,5 – Медно-бронзовые изделия. Гляденовское костыще (по Спицыну А.А.);
- 4 – Бронзовое изделие. Вятское городище, г. Чердынь (по Оборину В.А., Чагину Г.Н.);
- 6,7 – Костяные изделия.г. Городище Иднакар (по Ивановой М.Г и Куликову К.И.)

Илл. к ст. С.Ф. Мулламухаметовой «Этническое самоопределение в контексте ...»



1. Казанские татары (1885 г.)

2. Неделя мусульманской моды в Казани (2011 г.)

Илл. к статье И.А. Сазыкиной «Национальный костюм: приемы и методы стилизации»



1. Учебная работа студентов ИИиД

Илл. к статье В.П. Степанова «Древние мотивы в современных ювелирных украшениях»



1. Подвеска с солярным знаком, 2. Подвеска «птичка» по мотивам пермского звериного стиля



3. Подвеска со знаком пашни, 4. Подвеска с символом двуглавых коней, пермский звериный стиль, 1 – 4. горячая перегородчатая эмаль, мастерская «Ибыр-весь»

Иллюстрации к статье С.Ф. Туровой

«Набивные ткани Вятско-Камского региона в контексте мировых традиций синих тканей»



1. Индонезия, хлопок, роспись в технике батик, нач. 20в.



2. Китай, кафтан, крашение индиго в технике лажань, кон.19в.



3. Япония, ткань Кавати, индиго крашение по трафарету, кон.19в.

4. Экспозиция выставки «История индиго тканей Японии»

СПИСОК ПРИНЯТЫХ СОКРАЩЕНИЙ

АСГЭ – Археологический сборник государственного Эрмитажа
ГАКО - Государственный архив Кировской области
ИА РАН – Институт археологии Российской Академии наук
ИИиД – Институт искусств и дизайна
МАЭ – Музей археологии и этнографии
МИА – Материалы и исследования по археологии
НМУР – Национальный музей Удмуртской Республики им. Кузубая Герда
РГИА - Российский государственный исторический архив
СА – Советская археология
СПбГАИЖСА им И.Е.Репина – Санкт-Петербургский государственный академический
Институт живописи и архитектуры им И.Е.Репина
ЦГА УР - Центральный государственный архив Удмуртской республики

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Братчикова Елена Кимовна – кандидат искусствоведения, Издательский дом «Парад», Санкт-Петербург

Брекоткина Ирина Павловна – ФГБОУ ВПО «Удмуртский государственный университет», ИСК, Ижевск

Владимиркина Наталья Владимировна – кандидат искусствоведения, ФГБОУ ВПО «Удмуртский государственный университет», ИИиД, Ижевск

Егорова Елена Владиславовна - ФГБОУ ВПО «Удмуртский государственный университет», ИИиД, Ижевск

Емшанова Наталия Александровна - ФГБОУ ВПО «Удмуртский государственный университет», ИИиД, Ижевск

Ковычева Елена Ивановна - кандидат искусствоведения, ФГБОУ ВПО «Удмуртский государственный университет», ИИиД, Ижевск

Косарева Ирина Алексеевна - кандидат исторических наук, ФГБОУ ВПО «Удмуртский государственный университет», ИИиД, Ижевск

Кошаев Владимир Борисович – доктор искусствоведения, профессор МГУ им М.В.Ломоносова, Москва

Курочкин Михаил Валентинович - ФГБОУ ВПО «Удмуртский государственный университет», ИИиД, Ижевск

Липина Лариса Ивановна - кандидат исторических наук, ФГБОУ ВПО «Удмуртский государственный университет», ИФ, Ижевск

Молчанова Людмила Анатольевна - кандидат исторических наук, ФГБОУ ВПО «Удмуртский государственный университет», ИИИД, Ижевск

Николаева Надежда Анатольевна - кандидат искусствоведения, ФГБОУ ВПО «Удмуртский государственный университет», ИИИД, Ижевск

Нугманова Гульчачак Гилемханова – Научно-исследовательский институт теории и истории архитектуры и градостроительства РААСН, Москва

Орлов Игорь Иванович - кандидат искусствоведения, ФГБОУ ВПО «Липецкий государственный технический университет», чл.-кор. Российской Петровской Академии наук и искусств

Останина Таисия Ивановна - НМУР им. Кузубая Герда

Плеханова Елена Олеговна кандидат исторических наук, ФГБОУ ВПО «Удмуртский государственный университет», ИИИД, Ижевск

Попова Наталья Викторовна кандидат исторических наук, ФГБОУ ВПО «Удмуртский государственный университет», ИИИД, Ижевск

Сазыкина Ирина Анатольевна - ФГБОУ ВПО «Удмуртский государственный университет», ИИИД, Ижевск

Санникова Татьяна Олеговна – филиал ФГБОУ ВПО «Удмуртский государственный университет», Воткинск

Спирина Марина Юрьевна - НОУ «Межрегиональный институт экономики и права», Санкт-Петербург

Степанов Василий Петрович – руководитель этно-ювелирной мастерской «Ибыр-весь», Ижевск

Турова Светлана Федоровна - ФГБОУ ВПО «Удмуртский государственный университет», ИИИД, Ижевск

Шумилов Евгений Федорович - доктор исторических наук, кандидат искусствоведения, член Союза художников РФ и Союза архитекторов РФ, ФГБОУ ВПО «Удмуртский государственный университет», Ижевск

Шутова Надежда Ивановна - доктор исторических наук, Удмуртский ИИЯЛ УрО РАН, Ижевск

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Останина Т.И.</i> Искусствовед К.М.Климов: основные этапы жизни и деятельности.....	9
<i>Шутова Н.И.</i> Слово об исследователе Константине Михайловиче Климове...12	
<i>Братчикова Е.К., Хоубен И.К.</i> Как веймарец Гете открыл современную иконопись.....16	
<i>Брекоткина И. П.</i> Англо-венецианские художественные связи в конце XVI – первой половине XVII века.....24	
<i>Владимиркина Н.В.</i> Тенденция стилевого развития современной храмовой архитектуры России.....32	
<i>Косарева И.А.</i> О неизвестных образах удмуртских женщин в работе мастера академической живописи В.П.Верещагина.....39	
<i>Кошаев В.Б.</i> Метаморфема и пластические открытия в конфессиональном искусстве.....44	
<i>Курочкин М.В.</i> Первый практический опыт возведения соцгородов в 1930 -1950 гг. в СССР (на примере соцгорода г. Ижевска).....55	
<i>Николаева Н.А.</i> Традиции европейских художественных стилей в архитектуре Сарапула.....65	
<i>Нугманова Г.Г.</i> Архитектура Казани как отражение культурно-исторического единства Евразии.....81	
<i>Орлов И.И.</i> <i>Casa parial</i> – каталонский «патриархальный дом».....90	
<i>Попова Н.В.</i> Историко-архитектурные особенности церкви Покрова Пресвятой Богородицы с.Юськи Завьяловского района Удмуртской Республики (по материалам Государственного архива Кировской области (г.Киров).....95	
<i>Санникова Т.О.</i> Традиции русской деревянной архитектуры на территории Удмуртии.....98	
<i>Шумилов Е.Ф.</i> Ижевск как цивилизационный центр.....102	
<i>Егорова Е.В.</i> Русское оригами: изменение мерности пространства в русской текстильной кукле.....110	
<i>Емианова Н.А.</i> Художественная эмаль в творчестве художников Удмуртии.....116	
<i>Ковычева Е.И.</i> Семантика и художественно-образное своеобразие женских керамических фигурок Евразии.....120	
<i>Литина Л.И.</i> Медвежья тема в косторезном искусстве древних жителей Прикамья.....130	
<i>Молчанова Л.А.</i> Символическая значимость костюма: традиция и мода135	
<i>Мулламухаметова С.Ф.</i> Этническое самоопределение в контексте образовательного процесса.....141	
<i>Плеханова Е.О.</i> Цвет в костюме: культуры и эпохи.....145	
<i>Сазыкина И.А.</i> Национальный костюм: приемы и методы стилизации.....150	

<i>Спирина М.Ю.</i> Традиционное прикладное искусство в историко-культурном и художественном наследии народов Евразии.....	155
<i>Степанов В.П., Плеханова Е.О.</i> Средневековые удмуртские мотивы в современных ювелирных украшениях (на примере этно-ювелирной мастерской «Ибыр-весь»)	163
<i>Турова С.Ф.</i> Набивные ткани Вятско – Камского региона в контексте мировых традиций синих тканей	166

Научное издание

Составитель
Плеханова Елена Олеговна

Искусство Евразии вчера, сегодня

Сборник материалов всероссийской научно-практической конференции,
посвященной памяти доктора искусствоведения, профессора К.М.Климова

Выпуск 3

Напечатано в авторской редакции
Компьютерная вёрстка Е.О. Плеханова, Е.В. Егорова

Подписано в печать 20.03.12. Формат 70 x 100¹/₁₆.
Усл. печ. л. 22,9. Печать офсетная.
Тираж 100 экз. Заказ №

Издательство «Удмуртский университет»
426034, г. Ижевск, ул. Университетская, 1, корп. 4.