ISSN 2312-6116

ДИЗАЙН – ИСКУССТВО – ПРОМЫШЛЕННОСТЬ

Международный сборник научных трудов. Выпуск 2

DESIGN – ART – INDUSTRY

The International collection of scientific papers. Issue 2

Челябинск
Издательский Дом Технэ
2014

УДК 62 + 7 + 378 + 001
Д 448

ISSN 2312-6116

ДИЗАЙН – ИСКУССТВО – ПРОМЫШЛЕННОСТЬ
Международный сборник научных трудов. Выпуск 2

DESIGN – ART – INDUSTRY (DAI)
The International collection of scientific papers. Issue 2

Д 448 Дизайн. Искусство. Промышленность: Международный сборник научных трудов. Выпуск 2 / отв. ред. к. ист.н. Н. М. Шабалина. – Челябинск, 2014. – 124 с.

Design. Art. Industry: International collection of scientific papers. Issue 2, executive editor Ph.D. N. M. Shabalina. Chelyabinsk, 2014, 124 p.

Dizajn. Iskusstvo. Promyshlennost': Mezhdunarodnyj sbornik nauchnyh trudov. Vypusk 2 / otv. red. k. ist.n. N. M. Shabalina. Cheljabinsk, 2014, 124 s.

Международное издание научных трудов «Дизайн. Искусство. Промышленность» представляет собой научно-исследовательский интеграционный проект, в котором публикуются статьи ученых, исследователей из различных стран мира. Тематическое издание посвящено результатам теоретических и прикладных исследований по общим вопросам развития художественной и технической культуры, профессионального образования. Представленные в издании статьи адресованы специалистам и широкому кругу читателей, студентам, аспирантам, интересующимся проблемами изучения архитектонических искусств, органично сочетающих в себе аспекты художественного творчества, науки, техники и промышленного производства.

The International publication of scientific papers "Design. Art. Industry (DAI)" is a research integration project. This publication includes articles of the scientists and researchers from different countries. This special edition is devoted to the results of theoretical and applied research on the general points of art culture and education development. The articles are addressed to professionals and non-specialist audiences, students, postgraduates who are interested in problems of studying architectonic art, which combines aspects of art, science, technology and industry.

УДК 62 + 7 + 378 + 001

ISSN 2312-6116

© Н.М. Шабалина, отв. редактор
© Авторы статей, 2014

DESIGN – ART – INDUSTRY (DAI) The International collection of scientific papers

Editorial Board
Shabalina Nataliya
Ph. D. National Research South-Ural State University Chelyabinsk, Russia (editor)
Malinowski Jerzy
Dr. Prof. Nicolaus Copernicus University in Torun, President of the Polish Institute of World Art Studies, Warszawa, Poland
Yanbukhtina Almira
Dr. Prof. State University of Economics and Service of Ufa, Bashkortostan
Zagrebin Sergei
Dr. Prof. Institute of Vocational Education of Chelyabinsk, Russia
Potapov Alexander
Dr. Prof. National Research South-Ural State University Chelyabinsk, Chelyabinsk, Russia
Dyakonov Alexander
Dr. Prof. National Research South-Ural State University Chelyabinsk, Chelyabinsk, Russia
Lozanova Sasha
Ph.D. Prof. Forestry University of Sofia, Bulgaria
Pashayeva Valide
Ph.D. Atatyurksky University of Erzurum, Turkey
Lobachevskaya Olga
Ph.D. Belarusian State University of Culture and Arts, Minsk, Belarus
Asadova Khadija
Ph D. in art history, National Museum of Art (Baku, Azerbaijan)

ДИЗАЙН – ИСКУССТВО – ПРОМЫШЛЕННОСТЬ
Международный сборник научных трудов

Редакционная коллегия
Шабалина Наталья Михайловна
(ответственный редактор) кандидат исторических наук, доцент, Южно-Уральский национальный исследовательский, государственный университет (Челябинск, Россия)
Малиновский Ежи
доктор искусствоведения, профессор, Университет имени Н. Коперника, Торунь, Польша, президент Польского института исследования мирового искусства (Варшава, Польша)
Янбухтина Альмира Гайнулловна
доктор искусствоведения, профессор, Уфимский государственный университет экономики и сервиса (Уфа, Башкортостан, Россия)
Загребин Сергей Сергеевич
доктор исторических наук, профессор, Челябинский институт развития профессионального образования (Челябинск, Россия)
Потапов Александр Николаевич
доктор технических наук, профессор, Южно-Уральский национальный исследовательский, государственный университет (Челябинск, Россия)
Дьяконов Александр Анатольевич
доктор технических наук, профессор, Южно-Уральский национальный исследовательский, государственный университет (Челябинск, Россия)
Лозанова Саша Симеонова
кандидат искусствоведения, профессор, Лесотехнический университет (София, Болгария)
Пашаева Валида Паша кызы
кандидат технических наук, профессор, Ататюркский университет (Эрзурум, Турция)
Лобачевская Ольга Александровна
кандидат искусствоведения, доцент, Беларуский государственный университет культуры и искусств (Минск, Беларусь)
Хадиджа Асадова Вели кызы
доктор философии по искусствоведению, Азербайджанский Национальный Музей искусств, Азербайджанская государственная академия художеств (Азербайджан, Баку)

The Partners of the International Scientific Publication Design Art Industry (DAI)

Партнеры Международного Научного Издания Дизайн Искусство Промышленность

Polish Institute of World Art Studies, Warszawa, Poland
Польский институт исследований мирового искусства, Варшава, Польша

Nicolaus Copernicus University in Torun, Poland
Университет имени Н. Коперника, Торунь, Польша

Forestry University of Sofia, Bulgaria
Лесотехнический университет, София, Болгария

Belarusian State University of Culture and Arts, Minsk, Belarus
Беларуский государственный университет культуры и искусств, Минск, Беларусь

Содержание

От редакции 7

Архитектурно-инженерное наследие В. Г. Шухова: от прошлого к будущему
К 160-летию выдающегося инженера, архитектора, ученого
Владимира Григорьевича Шухова

Желева-Мартинс Д. И., Ташева С. Б. (Болгария, София). Универсальные конструкции В.Г. Шухова в предметном индустриальном дизайне 9
Шабалина Н. М. (Россия, Челябинск). Архитектурно-инженерное наследие В. Г. Шухова в Челябинске 21
Меликова-Ализаде А., Мир-Бабаев М.-Ю. (Азербайджан, Баку). Владимир Шухов и бакинская нефть 26

Историко-теоретическая концепция и практика дизайна
(дизайн-образование в современном мире)

Максяшин А.С. (Россия, Екатеринбург). Концептуальные основы регионального художественного образования: какими они видятся? 34
Подмарева А.В. (Россия, Челябинск). Роль и место эстетической компетенции в дизайн-образовании 40
Здренка М. (Польша, Варшава). Польский искусство рекламы в национальном стиле 45

Этническая культура и ее интерпретация

Янбухтина А. Г. (Россия, Башкортостан, Уфа). Возрождение традиционного башкирского безворсового ковроткачества в постсоветское время 51
Курт Г. (Турция, Анкара). Традиции бисероплетения в структуре мастерских исправительных колоний Турции..... 58
Безик А.И. (Украина, Ужгород). Художественные особенности народной одежды Великоберезнянського района села Люта в Закарпатье первой половины XX века (стилистика и композиционные принципы) 66
Майгур Т.В. (Украина, Каменец-Подольский). Исторические аспекты развития металлообрабатывающих ремесел на Подолье в XVII–XIX веках 73

Эстетические ценности мировой художественной культуры
в современном осмыслении

Тютюгина Н.В. (Россия, Башкортостан, Уфа). Храм Святого Духа в селе Талашкино как вершина сотрудничества Н. К. Рериха и М. К. Тенишевой.....83
*Вилисова М.А. (Россия, Челябинск).*Этнофутуризм в контексте современной культуры 96
Пасичник Л.В. (Украина, Киев). Художественная направленность киевской ювелирной фабрики И. Маршака в контексте развития искусства модерна.....100
Луць С. В. (Украина, Львов). Специфика творческого становления Классического ювелирного Дома «Лобортас» (Украина)..... 107

Нарративные материалы, экспедиции и реконструкции

Пономаренко Е. В. (Россия, Самара). Использование металла в застройке городов-заводов Южного Урала в XVIII – начале XX века..... 115
Шашин Б. А. (Россия, Челябинск). Архитектура промышленных объектов. Реконструкция кровли механосборочного корпуса Челябинского тракторного завода.....120

Contents

Editorial Notes..... 7

The History of Science and Practice
V.G. ShukhovArchitectural and Engineering Heritage: from past to future
to the 160-th Anniversary of the Engineer, Architect, Scientist Vladimir G. Shukhov

Zheleva-Martins D. I., Tasheva S. B. (Bulgaria, Sofia). V.G. Shuhov`s Universal Structures in Product and Industrial Design 9
Shabalina N.M. (Russia, Chelyabinsk). V. G. Shukhov`s Architectural Engineering Heritage in Chelyabinsk.....21
*Melikova Alizade A.Z., Mir-Babaev M.-J. (Baku, Azerbaijan).*Vladimir Shukhov and the Baku oil 26

Historical and the Oretical Concept and Practice of Design
(design education in the modern world)

Maksyashin A.S. (Russia, Ekaterinburg). The Conceptual Framework for Regional Artistic Education: what is it like? 34
*Podmareva A.V. (Russia, Chelyabinsk).*The Place and Role of Aesthetic Competence in Design Education.....40
Zdrenka M. (Poland, Wrocław). The polish art of advertising in the national style.....45

Ethnic Culture and its Interpretation

Yanbukhtina A.G. (Russia, Bashkortostan, Ufa). Revival of Traditional Bashkir Napless Carpet Weaving in the Post-Soviet Time.....51
Kurt Gülten (Turkey, Ankara). Traditions in Turkey Beading (Based on Workshop Penal Colony).....58
Bezik A.I. (Ukraine, Uzhgorod). Artistic Features Village people's Clothing living in Lute in Transcarpathian Region, in the first half of the XX th century (Costume Style and its Compositional Principles)……66
Maygur T.V. (Ukraine, Kamenetz-Podolski). Historical Aspects of Metal Processing Crafts Developmentin Podillyain XVII-XIX centuries.....73

Aesthetic Values of World Culture in the Modern Understanding

Tyutyugina N.V. (Russia, Bashkortostan, Ufa). Temple of the Holy Spirit in Talashkino as the pinnacle of cooperation between N.K. Roerich and M.K. Tenisheva..... 83
Vilisova M.A. (Russia, Chelyabinsk). Этnofuturyzm in the Context of Modern Culture.....96
Pasichnik L.V. (Ukraine, Kiev). The Artistic Direction of the Josef Marshak Jewelry Factory in Kievin the Context of the Modern Style of Art Development 100
Luts S.V. (Ukraine, Львов Lviv). Specific character of artistic formati on of Classic jeweler House “Lobortas” (Ukraine, Kiev)……107

Narrative Materials, Reconstruction and Investigation

Ponomarenko E.V. (Russia, Samara). The use of Metal in Buildings of City-plants of Southern Urals in the XVIII- th – beginning of the XX-th century.....115
Shashin B. A. (Russia, Chelyabinsk). Industrial Objects Architecture. Roof Reconstruction of the Mechanic-erecting Building of the Chelyabinsk Tractor Plant 120

От редакции

В продолжающемся тематическом научном издании «Дизайн Искусство Промышленность» / «Design Art Industry (DAI)», отличающимся широкой проблематикой, приняли участие многие специалисты, ученые и исследователи из различных стран мира (Польши, Болгарии, Турции, Украины, Азербайджана, России и отдельных субъектов РФ, Башкортостана).

Главная цель международного издания заключается в предоставлении возможности обмена результатами исследований, опытом и идеями между представителями различных отраслей общегуманитарных, социальных и технических наук. Содержанием сборника научных трудов явились статьи по актуальным проблемам исследования архитектонического и технического творчества, основным направлениям, оформившимся в следующие разделы издания: ***«****История науки и практики об искусстве и производстве предмета», «Этническая культура и ее интерпретация», «Историко-теоретическая концепция и практика дизайна», «Эстетические ценности мировой художественной культуры в современном осмыслении», «Нарративные материалы, экспедиции и реконструкции».*

Второй выпуск открывает раздел, посвященный юбилейной дате – 160-летию выдающегося российского ученого, инженера и архитектора Владимира Григорьевича Шухова, отмеченной мировой общественностью в 2013 году. Деятельность В. Г. Шухова оказала и продолжает оказывать значительное влияние на развитие как инженерной, так и художественной теории и практики. Комплексные образовательные, теоретико-исторические и практические аспекты, затрагиваемые авторами статей, отражают основные социокультурные процессы, происходящие в мире и развитие собственно науки. В современной системе образования, науки и практики различные дисциплины и отрасли результативно взаимодействуют друг с другом. Надеемся, что плодотворно начатая интеграционная исследовательская работа будет иметь продолжение в создании совместных комплексных научных проектов исследователей из различных стран мира.

Editorial Notes

Professionals, scientists and researchers from around the world (Poland, Bulgaria, Turkey, Ukraine, Azerbaijan, Russia and some Russian regions of Bashkortostan) are the participants in the thematic international collection of scientific articles «Design–Art–Industry», which is notable for a wide range of topics.

The main purpose of the publication is to provide the opportunity to change the results of research, experience and ideas between members in different spheres of humanities, social sciences and engineering.This scientific publication contains articles on contemporary issues of subject creativitystudy. The articles form the following sections in the collection: «The history of science and the practice of art and subject production», «Ethnic culture and its interpretation», «Historical and theoretical concept and practice of design», «Aesthetic values of world culture and folklore in the modern understanding», «Narrative materials, reconstruction and investigation».

The beginning of the second issue is devoted to Vladimir Shukhov's 160 anniversary, who was the outstanding Russian scientist, engineer and architect. His works have incredibly affected and are still affecting the development of both engineering and artistic theory and practice. The authors of articles affect the theoretical, historical and practical aspects which reflect the main socio-cultural processes in the world, and the development of science itself. In the modern process of education, science and practice of various disciplines and sectors interacteffectively with each other. We hope that the favourable integration and research work will be continued in the next issues of the publication.

История науки и практики

Архитектурно-инженерное наследие В. Г. Шухова: от прошлого к будущему. К 160-летию инженера, архитектора, ученого Владимира Григорьевича Шухова

The History of science and practice

V.G. Shukhov Architectural and engineering heritage: from past to future to the 160-th anniversary of the engineer, architect, scientist Vladimir G. Shukhov

УДК 7.07+624+745/749

УНИВЕРСАЛНЫЕ КОНСТРУКЦИИ В. Г. ШУХОВА В ПРЕДМЕТНОМ ИНДУСТРИАЛНОМ ДИЗАЙНЕ

©Д. И. Желева-Мартинс, ©С. Б. Ташева

V.G. Shuhov`s Universal Structures in Product and Industrial Design

D. I. Zheleva-Martins, S. B. Tasheva

Инженеру В. Г. Шухову первому в мире пришла идея использования совместной статической работы системы из стержней и ее применения в строительстве. Он является изобретателем таких видов конструкции из стержней как: сетчатые оболочки перекрытий; сетчатые оболочки перекрытий в виде стальной мембраны (вдвойне изогнутая решетка из прямых стержней); сетчатые гиперболоидно-параболоидные сетки из прямых стержней. Шуховские сетчатые конструкции получили широкое распространение в архитектуре XX и XXI века и сегодня они стали мощным средством современного архитектурного формообразования. Авторы статьи на конкретных примерах показывают, как сетчатые оболочки, гиперболоидные сетки, стальные мембраны, оболочки двоякой кривизны Шухова интерпретируются в современном индустриальном предметном дизайне. Одновременно авторы доказывают, что конструкции в течение одного века видоизменяются сообразно технологическому развитию дизайна, как по отношению процесса проектирования, так и по отношению применяемых материалов, средств и методов производства дизайнерских объектов.

Ключевые слова: *конструкции Шухова; сетчатые оболочки; стальная мембрана; гиперболоидно-параболоидные сетки; конструкции из стержней; универсальные конструкции; предметный индустриальный дизайн.*

Engineer Shuhov is the first one who ever have the idea of using the compatible static work of a system of bars as building structures. He is an inventor of the following structure types: Gridshells; Gridshells as steel membranes (double curved meshes by straight bars); Hyperbolic-paraboloid gridshells of straight bars. Gridshell structures are widespread in the architecture and design development in XX and XXI century. Nowadays they are powerful tool in the process of architectural form-formation. In architectural design all of the invented by Shuhov structures are applied. In the study we shall show how gridshells, hyperbolic gridshels, steel membranes and doubly ruled structure surfaces of Shuhov are interpreted in contemporary material and industrial design. We shall also present these structures accordingly to the design evolution in technology, both in the aspects of design methodology and of materials and tools of industrial implementation. Most of all, the study will discuss the question why structures, including the ones invented by Shuhov, are universal as principles. In conclusion we shall show the contributions of the genius Russian engineer Vladimir Grigorievich Shuhov, highlighting in parallel the actual directions of contemporary development of form-formation in architecture and design.

Key words: *Shuhov's structures, gridshell, steel membrane, hyperbolic-paraboloid steel shell of straight bars, straight joints structures, universal structures, product industrial design.*

© **Виана Добрина Иванова Желева-Мартинс**, доктор архитектуры, доцент (Лесотехнический университет, София, Болгария), e-mail: bina_viana@yahoo.com

© **Стела Борисова Ташева**, доктор архитектуры, доцент (Болгарская академия наук, Научно-исследовательский институт искусств, София, Болгария), e-mail: stelabt@gmail.com

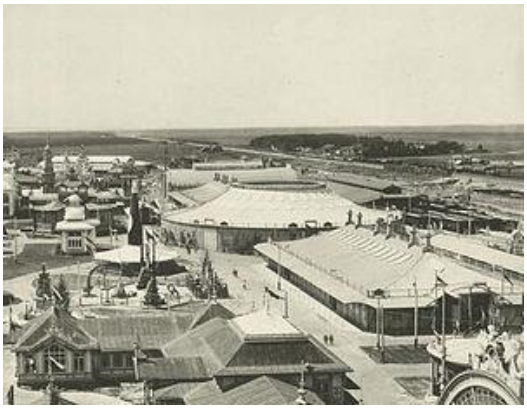
«Говорят, идея использования сетчатых конструкций у Шухова родилась благодаря казусу, аналогичному тому, который позволил Ньютону открыть закон всемирного тяготения. В роли яблока послужило обычное цветочное кашпо, сплетенное из прутьев. Его прочность оказалась достаточной, чтобы выдержать вес взрослого человека, вставшего на него одной ногой. Это и стало причиной экспериментов с конструкциями, аналогичными по своему устройству тому самому «плетеному горшку» [1].

Начнем с наиболее важного вклада Владимира Григорьевича Шухова для развития конструкции и формообразования в архитектуре и дизайне, а именно, с тем знаменательным фактом, что в конце XIX века талантливый русский инженер разработал основы теории оболочек.

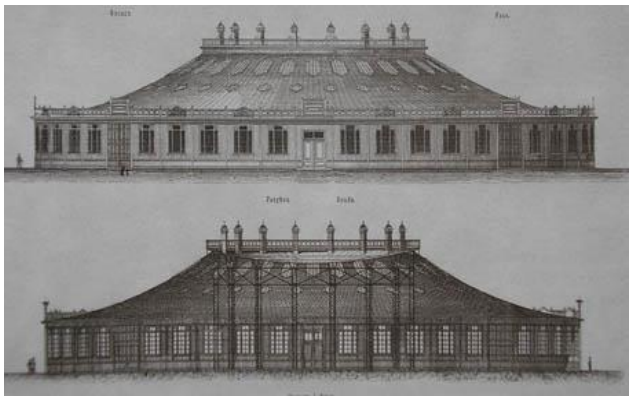
1. *Перекрытие-оболочка* это строительная конструкция перекрытий зданий и сооружений. В архитектурной практике используются выпуклые, висячие, сетчатые и мембранные оболочки из железобетона, металлов, древесины, полимерных, тканых и композиционных материалов. Специально разработанная Шуховым теория оболочек используется именно для расчёта таких конструкций. Инженеру Шухову первому пришла идея использования совместной статической работы системы из стержней и ее применения в строительстве для покрытия больших пространств. Так родилась конструкция сетчатой оболочки. Сетчатые оболочки перекрытий были запатентованы гениальным российским инженером В. Г. Шуховым.

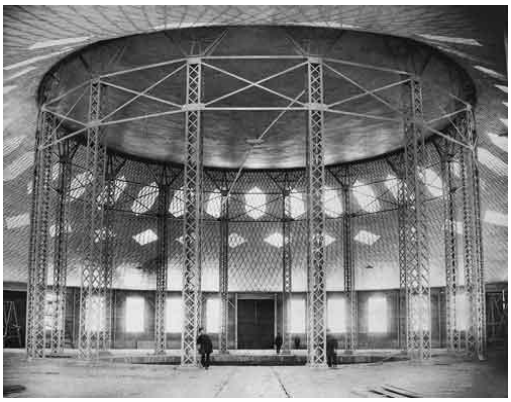
2. *Сетчатая оболочка* это несущая конструкция, состоящейся из перекрещивающихся в двух направлениях стержней. Конструкция работает как одно целое, причем все стержни несут приблизительно одинаковую нагрузку, что позволяет изготавливать их одного сечения: «Сетчатые оболочки представляют собой новый тип металлических конструкций, основанный на применении однотипных стержневых и узловых элементов. Сетчатые оболочки, как правило, имеют центрический план и образуются высечкой из сферы квадратной, треугольной или шестиугольной формы в плане (оболочки положительной гауссовой кривизны) или высечкой из поверхности гиперболоида вращения квадратной или ромбической формы (оболочки отрицательной гауссовой кривизны» [2].

Первые в мире сетчатые оболочки перекрытий построены Шуховым для павильонов Всероссийской промышленной и художественной выставки в Нижнем Новгороде, проходившей в 1896 году.



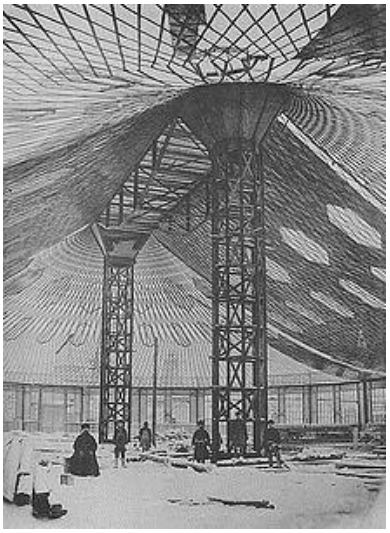
Ил.1. Ротонда и прямоугольный павильон с висячими перекрытиями-оболочками В. Г. Шухова. Нижний Новгород, 1896.





Ил. 2–3. Павильон-ротонда В. Г. Шухова; Конструкция – комбинация тонкостенной оболочки мембраны и висячей сетки в покрытии круглого в плане павильона Инженерно-строительного отдела XVI Всероссийской художественно-промышленной выставки в Нижнем Новгороде. Фото А.О. Карелина 1895 года.

3. Ротонда Шухова является и первым в мире перекрытием в виде *стальной мембраны:* крыша этого павильона представляла собой вдвойне изогнутую решетку, сформированную полностью из прямых железных прутьев.



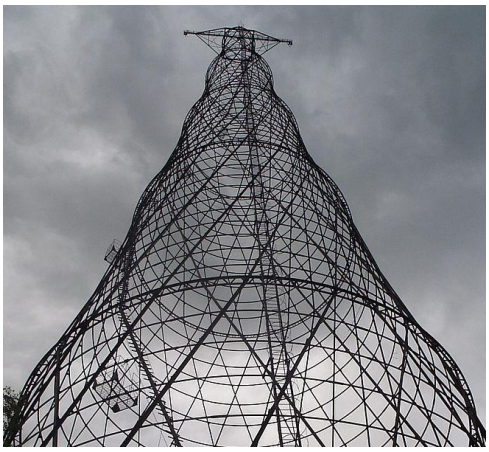


Ил. 4. Строительство овального павильона, фотография А. О. Карелина, 1895.
Ил.5. Строительство первых в мире сетчатых оболочек-перекрытий двоякой кривизны: конструкции В. Г. Шухова на Выксунском металлургическом заводе, 1897.

4. На Выксунском металлургическом заводе, в городе Выкса (Нижегородская область), находится еще один уникальный памятник промышленной архитектуры построеный великим русским инженером Шуховым в конце XIX века. Это цех с первыми в мире парусообразными стальными сетчатыми оболочками покрытия двоякой кривизны. Формы двоякой кривизны были построены вновь с решеткой из прямых прутев.

5. Шухов изобрёл еще и способ устройства *сетчатых гиперболоидных конструкций,* он ввёл в архитектуру форму однополосного гиперболоида. Гиперболоидные конструкции – это сооружения в форме однополостного гиперболоида или гиперболического параболоида. Такие конструкции, несмотря на свою кривизну, строятся из прямых балок. Первая в мире гиперболоидная конструкция была применена инженером В. Г. Шуховым в водонапорной башне, на Всероссийской выставке в Нижнем Новгороде в 1896 году.





Ил. 6. Первая в мире гиперболоидная башня В. Г. Шухова на Всероссийской выставке в Нижнем Новгороде, фотография А. О. Карелина, 1896. Ил. 7. Шуховская башня на Оке.

Это был однополостный гиперболоид вращения высотой 32 м, образован 80 прямыми стальными профилями, концы которых крепятся к кольцевым основаниям. Сетчатая стальная оболочка из ромбовидно пересекающихся профилей упрочнена 8 параллельными стальными кольцами, расположенными между основаниями. Шуховская башня на Оке это единственная в мире гиперболоидная многосекционная опора линии электропередачи, выполненная в виде несущей сетчатой оболочки.

Радиобашня на Шаболовке в Москве стала самой высокой из шуховских башен (160 м). Она имеет оригинальную изящную сетчатую конструкцию, благодаря чему достигается минимальная ветровая нагрузка, представляющая главную опасность для высоких сооружений. По форме секции башни — это однополостный гиперболоид вращения, сделанный из прямых балок, упирающихся концами в кольцевые основания. Ажурная стальная конструкция сочетает в себе прочность и легкость.





Ил.8- 9. В. Г. Шухов. Радиобашня на Шаболовке в Москве, 1919-1922 гг.

Принцип устройства гиперболоидных башен В. Г. Шухов использовал в сотнях разнообразных по функции сооружений: водонапорных башнях, опорах линий

электропередач, маяках, мачтах военных кораблей и т. д. По вопросу применения конструкции перекрытия оболочки в мировом строительстве и архитектуре, исследователи пишут, что до середины XX века они использовались редко, ввиду сложности расчёта, повышенных требований к качеству материалов и соблюдению технологий монтажа. Поиски в области нового формообразования со стороны архитекторов часто опережали развитие технологии строительства. Начиная со второй половины XX века, перекрытия-оболочки получили полное признание, и нашли широкое распространение в архитектуре, в основном, благодаря развитию математики, в том числе современной геометрии; внедрению компьютеров в практику расчёта конструкций; компьютерного проектирования и, наконец, благодаря появлению новых строительных материалов и технологий. Сегодня сетчатые конструкции стали мощным средством архитектурного формообразования. В архитектуре используются все виды Шуховских конструкций: сетчатые перекрытия-оболочки, мембраны, гиперболоидные сетки, гиперболидно-параболоидные сетки и, кроме того, многие сложные по своей конфигурации сетчатые конструкции. Несущие сетчатые конструкции обычно выполняются из металлов, композиционных материалов, древесины. Перекрытия-оболочки использовали и продолжают использовать в своем творчестве знаменитые инженеры и архитекторы: Антонио Гауди, Пьер Луиджи Нерви, Эро Сааринен, Оскар Нимейер, Кэндзо Тангэ, Бакминстер Фуллер, Норман Фостер, Фрэнк Оу Гери, Николас Гримшоу, Сантьяго Калатрава, Хьюго Херинг, Ричард Роджерс, Фрай Отто и другие.

Конструкции на основе перекрития-оболочки являются очень подходящими для выражения современного стиля эпохи, характеризуются своим высокотехнологическим языком, который проявляется кроме как в архитектуре во всех видах искусства, в том числе и дизайне.

6. Существует вариация легенды об источнике вдохновления инженера Владимира Григорьевича Шухова, где о рождении идеи гиперболоидной башни он сам говорил: *«Однажды прихожу раньше обычного в свой кабинет и вижу: моя ивовая корзинка для бумаг перевернута вверх дном, а на ней стоит довольно тяжелый горшок с фикусом. И ясно встала передо мной будущая конструкция башни»* [4]. Впечатляет очень интересная констатация: инженер открыл качества конструкции сетчатой оболочки, на примере сплетенной из прутьев корзинки, – объекта, из мира предметного дизайна.

Считая, что в принципе все конструкции являются универсальными, мы попробуем показать как сетчатые оболочки, гиперболоидные сетки, стальные мембраны, оболочки двоякой кривизны Шухова, интерпретируются в современном индустриальном предметном дизайне.

Начнем с применения в дизайне конструкции сетчатой оболочки. В начале 1950 года дизайнеры Иймзы, Чарлз и Рэй исследовали связи и сварки арматурного железа в качестве основы для мебели и разработали различные объекты, в том числе металлические стулья [5, с.103]. Интересно отметить, что их вдохновляли именно формы корзины, а также сетевые лодки-контейнеры и вязаная одежда.

Стулья изготовлены на основе конструкции сетчатой оболочки из металических проводов, по заказу мебельной компании Германа Миллера (Herman Miller). Введенные в производстве в 1951 году стулья Иймс немедленно становятся хитом. Стулья из проводов (wire-chairs) очень легкие, экономичные и элегантные и были очень популярными на рынке с 1951 по 1967 год. Кроме того, они выдержали испытание временем и остаются востребованными и сегодня, как полвека назад.



Ил. 10. Стулья из проводов (wire-chairs), дизайнеры Иймзы Чарз и Рей, компания Герман Миллер (Herman Miller).

Надо отметить, что в 1950-х годах, когда большинство стульев были сделаны из жесткой древесины, линия мебели со сварной проволоки была полностью инновационной. В 1952 году дизайнерская фирма Кнол (Knoll) выпустила первую серию стульев Бертоа (Bertoia) и до сих пор их производит. Знаменитый *Алмазный стул* (Diamond Chair), разработанный именно дизайнером Гарри Бертоа.



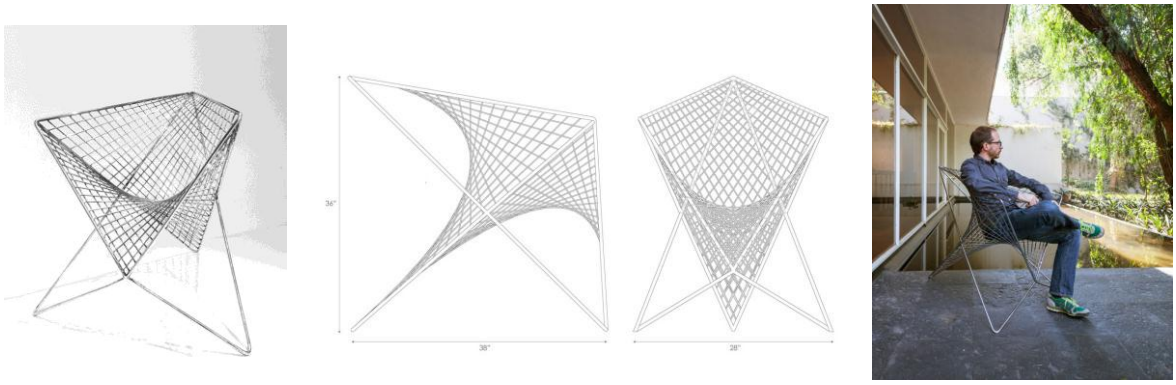


Ил.11. Стулья Г. Бертоа, 1950-е гг.

Применяемая конструкция состоит из изогнутых стержней, составляющие единую сеть, – это сетчатая оболочка сложной кривизны. Стулья дизайнера Бертоа имеют флуидную, скульптурную форму. Они сделаны из сварных стержней с полированным или матовым хромированием; стержни склеены рилсаном (очень прочный клей); подушки крепятся к стулу замком-защелкой. По словам самого Бертоа: *«Если вы посмотрите на эти стулья, они в основном из воздуха, как скульптура. Пространство проходит прямо через них»* [7].

Рассмотрим применение в дизайне гиперболоидных конструкций, сетчатых оболочек двоякой кривизны. Во время Международной ярмарки современной мебели в 2013 году (ICFF- International Contemporary Furniture Fair 2013), дизайнер Карло Айелло (Лос-Анджелес) представил стул *Парабола*, скульптурный пористый стул из металла, представляющий собой сетчатую оболочку двоякой кривизны (гиперболический

параболоид), где все компоненты являются прямыми и очень просты в изготовлении. Для достижения идеального комфорта, кривизна тщательно калибрована, так чтобы держать тело в лучшем положении. Как ожидалось, студия получила Международную премию современной мебели.



Ил. 12. Стул *Парабола*, дизайнер Карло Айелло, 2013 г.

Другой современный пример применения конструкции сетчатой оболочки двоякой кривизны в дизайне дает нам мастер хай-тека – Норман Фостер. Это придуманный им для Molteni&C *Кофейный столик Teso*. Здесь сетчатая оболочка различается тем, что формована не из стержней, а из одного перфорированного стального диска. Столик интересен своей инновационной технологией производства: *«Чтобы сформировать основание, перфорированный стальной диск вытягивают до тех пор, пока он не превратится в исключительно прочную сетку. Процесс полностью роботизирован, а человеку остается только любоваться меняющейся в зависимости от угла обзора графикой сквозь стеклянную столешницу»* [9].



Ил. 13. Кофейный столик Teco (Teso) впервые представлен на Миланской выставке мебели 2013 г., дизайн - Н. Фостер, компания Molteni&C.

Стойки стола, барного основания и кофейного столика дизайнера Полья Леройя (Paul Leroy) представляют другой интересный пример применения сетчатой гиперболоидной конструкции в современном дизайне мебели.



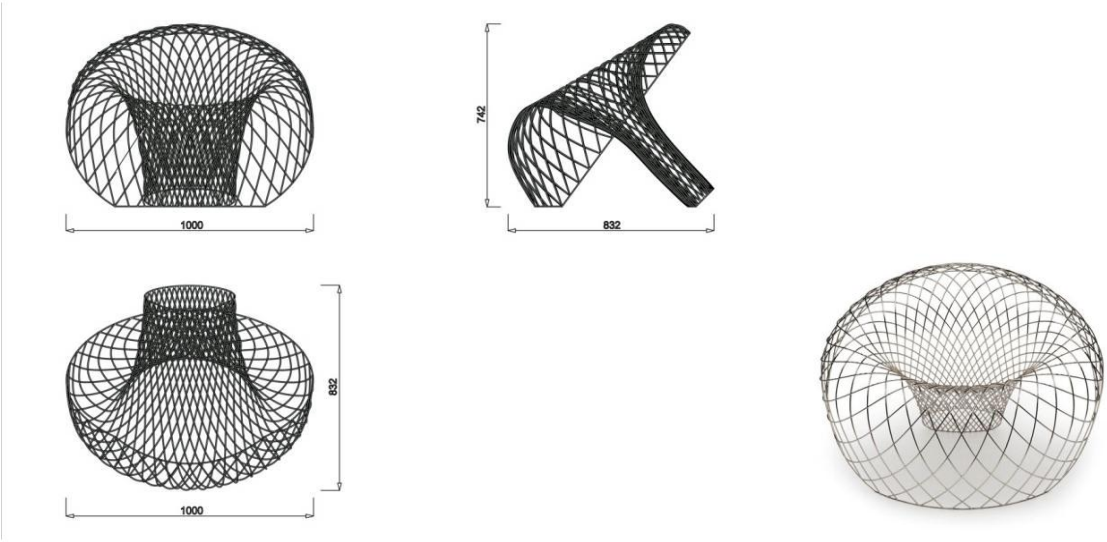
Ил. 14. Гиперболоидная стойка и два варианта стола Айояма (Aoyama), автор датско- французский архитектор и дизайнер Пол Лерой (Paul Leroy), 2008.

Еще один пример аналогичного формообразования, основанного на конструкции гиперболоида, представляет табурет-корзина итальянского дизайнера Энрико Брессан (Enrico Bressan). Соучредитель дизайн-компании Artecnica, архитектор по профессии, он создал прочный, легкий табурет/корзину из алюминия, для внутреннего и наружного использования, вдохновляясь волокнистым скелетом кактуса. Стул «Кактус» нежный, но способный поддерживать большой вес [12].



Ил.15. Табурет-корзина «Кактус» итальянского дизайнера Энрико Брессан.

Далее представим применение в дизайне конструкции стальной мембраны – вдвойне изогнутой решетки, сформированной из металлических прутьев. Дизайнер мебели Броди Найл (Brodie Neill) демонстрировал свой стул *Reverb wire chair* в Салоне мебели Милано в 2012 году. Этот великолепный скульптурный стул был создан в 2010 году, в лондонской студио Superdesign и произведен компанией Marzorati Ronchetti. Геометрия стула осуществляется прутьями (из полированной нержавеющей стали), которые изгибаются и повторяются до формирования сложной гиперболоидной сетки с ромбовидными отверстиями различной размерности. Принцип работы конструкции мембраны такой, что стержни работают на растяжении. В данном случае действует комбинированная система– стержни работают как на растяжение, так и на сжатие.



Ил. 16. Стул дизайнера Броди Найл (Reverb Wire Chair, by Brodie Neill, Marzorati Ronchetti).

Конечно, можно продолжать с примерами интерпретации конструктивных типов сетчатых оболочек в области современного мебельного и предметного дизайна, но и мы считаем, что примеры, которые рассмотрели вполне достаточными, чтобы убедится в универсальности применения конструкции Шухова. Надо отметить, что эти конструкции в течение одного века видоизменяются сообразно технологическому развитию дизайна, как по отношению процесса проектирования, так и по отношению применяемых материалов, средств и методов производства дизайнерских объектов.

Сегодня мы являемся свидетелями бурного развития науки, в том числе математики, физики, бионики, синергетики, топологии, фрактальной геометрии; развития компютерных технологий, програмирования, применение компютерной симуляции и анимации конструкций; внедрения методологии параметрического и адаптивного дизайна; разработки и внедрения в производстве новых материалов. Все это неминуемо открывает горизонты для инженерной науки, для открытия новых конструкций и революционизирует формообразование в архитектуре и дизайне. Однако имя Владимира Григорьевича Шухова, его теория оболочек и конструкций, которые он открыл, остаются актуальными до сих пор. Например, Норман Фостер признает влияние Владимира Шухова на свое творчество [14,15] сетчатые оболочки Шухова вдохновили также другого знаменитого инженера Фрай Отто. Интерпретация конструкции Шухова продолжается и в строительстве, и в архитектуре, и в дизайне именно потому, что они являются универсальными. Они так логичны и органично связаны с естественными условиями нашей планеты, подобно конструкции и форме дерева, они экономичны и ажурны, подобно конструкции паутины, они рациональны и оптимальны как тканые птичьи гнезда, как плод естественного инстинкта. Заслуга гениального русского инженера В. Г. Шухова в том, что он сумел открыть для человеческой деятельности и воплотить универсальные конструкции, которые созданны природой.

Список литературы

1. Новиков, А. Онтология сетчатых оболочек. – http://www.forma.spb.ru/magazine/articles/t_001/main.shtml (дата обращения 7.01.13).

2. Файбишенко, В. К. Типы сетчатых оболочек и их конструктивные решения // Металлические конструкции: Учебное пособие для вузов. М.: Стройиздат, 1984. – http://www.bibliotekar.ru/spravochnik-108-metallokonstrukcii/39.htm (дата обращения 7.01.13).

3. Шухова, Елена. Труды и дни инженера В.Г.Шухова // Журнал "Наше Наследие" - История, Культура, Искусство. – http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/7009.php (дата обращения 7.01.13).

4. Володин, М. От соломы до сетчатых оболочек и гиперболоидных башен: Русские корни архитектурного хай-тека. – http://www.chaskor.ru/article/ot_solomy_do_setchatyh_obolochek_i_giperboloidnyh_bashen_25156 (дата обращения 7.01.13).

5. Ангелова, Д. Основные тенденции в формообразовании стульев и кресел в период с XX по начало XXI века //Дизайн. Искусство. Промышленность: Международный сборник научных трудов. Выпуск I. / отв. ред. к. ист.н. Н. М. Шабалина. – Челябинск, 2012. – 184 с.

6. Eames Wire Chairs – http://www.hermanmiller.com/products/seating/multi-use-guest-chairs/eames-wire-chairs.html (дата обращения 7.01.13).

7. *Innovative Furniture by Harry Bertoia.* – http://www.harrybertoia.org/furniture.html (дата обращения 7.01.13).

8. *Parabola Chair by Carlo Aiello Design Studio.* Posted by Jaime Derringer on 05.13.13 in Home Furnishings – http://design-milk.com/parabola-chair-by-carlo-aiello-design-studio/ (дата обращения 7.01.13).

9. "*Беркель, Хадид, Колхас, Нувель и другие архитекторы в Милане*». - http://www.forma.spb.ru/archiblog/2013/05/10/architectori-milan/ (дата обращения 7.01.13).

10. *Teso Table for Molteni & C.* - http://www.fosterandpartners.com/news/three-new-products-launch-at-milan-furniture-fair/ (дата обращения 7.01.13)

11. *Aoyama Tables designed by Paul Leroy in 2008.* - http://www.gubi.dk/en/designers/paul-leroy/ (дата обращения 7.01.13).

12. *Accessories: Kaktus Designed by Enrico Bressan.* - http://www.artecnicainc.com/Products#Accessories/Kaktus (дата обращения 7.01.13).

13. *Milan 2012: Reverb Wire Chair / Brodie Neil.* - http://www.recity.com.br/project-309-brodie-neill-milan-2012-reverb-wire-chair (дата обращения 7.01.13).

14. Фостер, Норман. *Конструкции Шухова радикальны сегодня ...* – http://www.youtube.com/watch?v=Vi464P7OUVs (дата обращения 7.01.13).

15. Rainer Graefe. *Norman Foster – Vladimir Shukhov – Architecture.* – http://awbis.ru/video/tags/yocbBPPUEA4 (дата обращения 7.01.13).

References

1. Novikov A. Ontologija setchatyh obolochek. Available at: http://www.forma.spb.ru/magazine/articles/t_001/main.shtml (accessed 7 July 2013).

2. Fajbishenko V. K. Tipy setchatyh obolochek i ih konstruktivnye reshenija. Available at: http://www.bibliotekar.ru/spravochnik-108-metallokonstrukcii/39.htm (accessed 1 July 2013).

3. Shuhova Elena. Trudy i dni inzhenera V.G.Shuhova. Available at: http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/7009.php (accessed 7 July 2013).

4. Volodin M. Ot solomy do setchatyh obolochek i giperboloidnyh bashen: Russkie korni arhitekturnogo haj-teka. Available at: http://www.chaskor.ru/article/ot_solomy_do_setchatyh_obolochek_i_giperboloidnyh_bashen_25156 (accessed 7 July 2013).

5. Angelova D. Osnovnye tendencii v formoobrazovanii stul'ev i kresel v period s XX po nachalo XXI veka [Major Trends in the Form-Building of Chairs and Armchairs since XX – the beginning of XXI century]. Dizajn. Iskusstvo. Promyshlennost': Mezhdunarodnyj sbornik nauchnyh trudov. Vypusk I. otvetstvennyj redaktor k.ist.n. N.M. Shabalina [Design. Art. Industry.The International collection of scientific papers. Issue I. Executive Editor Ph.D. N.M. Shabalina], Chelyabinsk, 2012, vol. 1, p. 184.

6. Eames Wire Chairs. Available at: http://www.hermanmiller.com/products/seating/multi-use-guest-chairs/ (accessed 7 July 2013).

7. *Innovative Furniture by Harry Bertoia.* Available at: http://www.harrybertoia.org/furniture.html (accessed 7 July 2013).

8. *Parabola Chair by Carlo Aiello Design Studio.* Posted by Jaime Derringer on 05.13.13 in Home Furnishings. Available at: http://design-milk.com/parabola-chair-by-carlo-aiello-design-studio/ (accessed 7 July 2013).

9. "Berkel', Hadid, Kolhas, Nuvel' i drugie arhitektory v Milane». Available at: http://www.forma.spb.ru/archiblog/2013/05/10/architectori-milan/ (accessed 7 July 2013).

10. *Teso Table for Molteni & C.* Available at: http://www.fosterandpartners.com/news/three-new-products-launch-at-milan-furniture-fair/ (accessed 7 July 2013).

11. *Aoyama Tables designed by Paul Leroy in 2008.* Available at: http://www.gubi.dk/en/designers/paul-leroy/ (accessed 7 July 2013).

12. *Accessories: Kaktus Designed by Enrico Bressan*. Available at: http://www.artecnicainc.com/Products#Accessories/Kaktus (accessed 7 July 2013).

13. *Milan 2012: Reverb Wire Chair / Brodie Neil.* Available at: http://www.recity.com.br/project-309-brodie-neill-milan-2012-reverb-wire-chair (accessed 7 July 2013).

14. Foster Norman. *Konstrukcii Shuhova radikal'ny segodnja* ... Available at: http://www.youtube.com/watch?v=Vi464P7OUVs (accessed 7 July 2013).

15. Rainer Graefe. *Norman Foster – Vladimir Shukhov – Architecture*. Available at: http://awbis.ru/video/tags/yocbBPPUEA4 (accessed 7 July 2013).

УДК 725.1:62+624.01 + 624.07

АРХИТЕКТУРНО-ИНЖЕНЕРНОЕ НАСЛЕДИЕ В. Г. ШУХОВА В ЧЕЛЯБИНСКЕ

©**Н. М. Шабалина**

V. G. Shukhov`s Architectural Engineering Heritage in Chelyabinsk

N. M. Shabalina

Автор предлагает в рамках открытого общероссийского проекта изучения и документирования наследия академика Владимира Григорьевича Шухова включить в реестр сохраняемых шуховских объектов типовой проект механосборочного и кузнечного цехов Челябинского тракторного завода (1928). Параллельно в статье рассматривается роль и значение светового образа в промышленной архитектуре 1920-1930-х годов и проблема света в реализуемом аспекте социокультурного и художественно-технического решения.

Ключевые слова: *индустриальное наследие; В.Г. Шухов и Челябинск; архитектурно-инженерные сооружения; световой образ в промышленной архитектуре.*

The author proposes a framework of open nationwide project exploring and documenting heritage of academician Vladimir Grigoryevich Shukhov included in the registry of objects stored Shukhov model project and blacksmith shops mechanoerecting Chelyabinsk Tractor Plant (1928). In parallel, the article discusses the role and significance of the light image in the industrial architecture of the 1920-1930-ies and the problem of the world is becoming a reality and the socio-cultural aspect of the artistic and technical solutions.

Key words: *industrial heritage; V.G. Shukhov and Chelyabinsk; architectural and engineering structures; image of light industrial architecture.*

2013 год на Урале был отмечен двумя знаменательными датами: 80-летие со дня основания Челябинского Тракторного завода (1933) и 160-летие всемирно известного русского ученого, инженера, архитектора, изобретателя, член-корреспондента и почётного члена Академии наук СССР В. Г. Шухова (1853–1939). Обе даты связывают факт участия выдающегося инженера и ученого в проектировании и возведении двух основных корпусов Челябинского тракторного завода – механосборочного и кузнечного.

В мировой истории искусства, науки и техники обозначены личности, аккумулирующие своим творчеством научно-технические достижения общества, реализующие далеко идущие вперед проекты. Таким колосом русской инженерной мысли и архитектуры явилась легендарная личность Владимира Григорьевича Шухова. Его знаменитые инженерно-архитектурные гиперболоидные сетчатые оболочки в наше время продолжают вдохновлять архитекторов всего мира на создание инновационных проектов. В современной архитектуре как промышленной, так и гражданской, находят активное применение стальные сетчатые, мембранные перекрытия-оболочки, гиперболоидно-параболоидные конструкции, изобретенные В. Г. Шуховым и успешно адаптированные в строительстве периода начала XX столетия. В дальнейшей архитектурно-строительной

© **Наталья Михайловна Шабалина**, кандидат исторических наук, доцент, национальный исследовательский Южно-Уральский государственный университет (Челябинск, Россия); e-mail: nat.shabalina@mail.ru

деятельности известные конструкции совершенствовались в соответствии с новейшими материалами и технологиями.

В рамках открытого общероссийского проекта изучения и документирования наследия академика Владимира Григорьевича Шухова, (проекта, инициированного московским Фондом Шуховская башня [1]) представляем архитектурно-инженерные объекты: механосборочный и кузнечный цеха (1928–1933) Челябинского тракторного завода – Тракторостроя [4, с. 27]. В 1970-80-х годах ученым К. А. Шишовым были обследованы инженерные сооружения, предназначенные для металлургического производства, спроектированные и построенные В. Г. Шуховым на Урале. В опубликованном им списке обозначены заводы, построенные в городах: Выкса, Кыштым, Сим, Лысьва, Серов, Златоуст, Кыштым, Свердловск, Белорецк, Карабаш, Пермь, Магнитогорск, Новокузнецк, Сатка – и среди них, Челябинский тракторный завод [3, с. 55–56].

Важно отметить одно историческое свидетельство. В 1933 году один из номеров известного и широко распространенного, издававшегося на пяти языках мира журнала «СССР на стройке» (периодическое издание выходило с 1930 по 1941 год, и в 1949 году) был полностью посвящен актуальной теме открытия Челябинского тракторного завода. На страницах журнала размещено несколько десятков фотографий, отражающих не только специфику производства, но и самобытность стиля русского конструктивизма, отчетливо проявившегося в советской архитектуре (ил.1). Фотодокументы для нас важны, поскольку сохраняющиеся сегодня объекты были видоизменены с проведением реконструкцией заводских цехов в 1970-х годах.

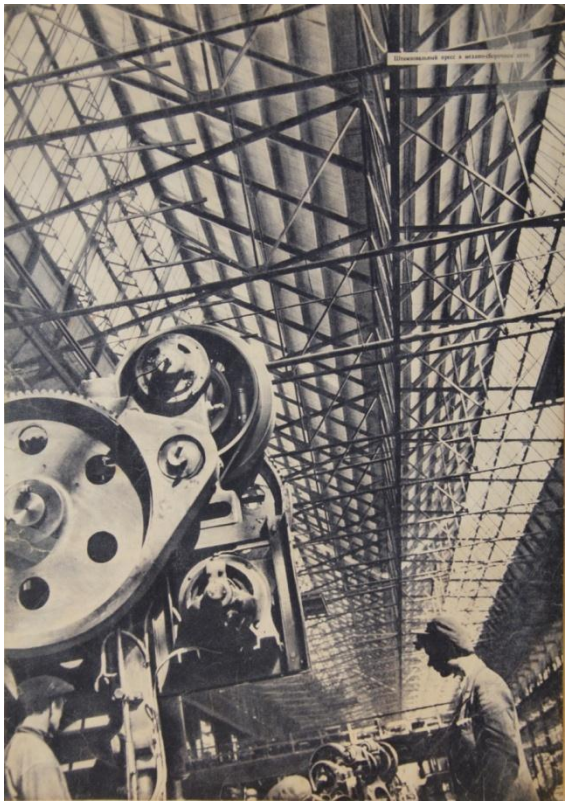


Ил. 1. Панорамный вид на корпуса Челябинского тракторного завода, фото 1933 года [2].

В начале индустрильного века отечественные инженеры и конструкторы работали над проблемой значительного увеличения пролетов стальных конструкций, что в свою очередь должно было обеспечивать, так называемую, «гибкость планировки» заводских цехов, повышающие эксплуатационные качества производства. Предложенное Шуховым решение оказалась новаторским и универсальным. С помощью определенных тектонических структур каркаса, оболочки, монолита, решетчатой системы, техническая идея В. Г. Шухова вырастала до уровня художественной. Выявляя выразительность тектонических металлоконструкций, инженер создал динамичный образ промышленной архитектуры. *«Грандиозные цехи завода полны света и воздуха. С двух метров от земли и до самого верха – окна. Из стекла сделаны и крыши. Равномерный мягкий свет падает на вереницы станков, освещает безукоризненную чистоту полов, по которым бесшумно катятся электрокары. Цехи окружены кольцом зеленых насаждений»* [2] – с таким торжественным пафосом характеризовали новостройку индустриального века, в которой проявились высокие эксплуатационные качества.

[1] Фонд Шуховская Башня, сайт: www.shukhov.ru

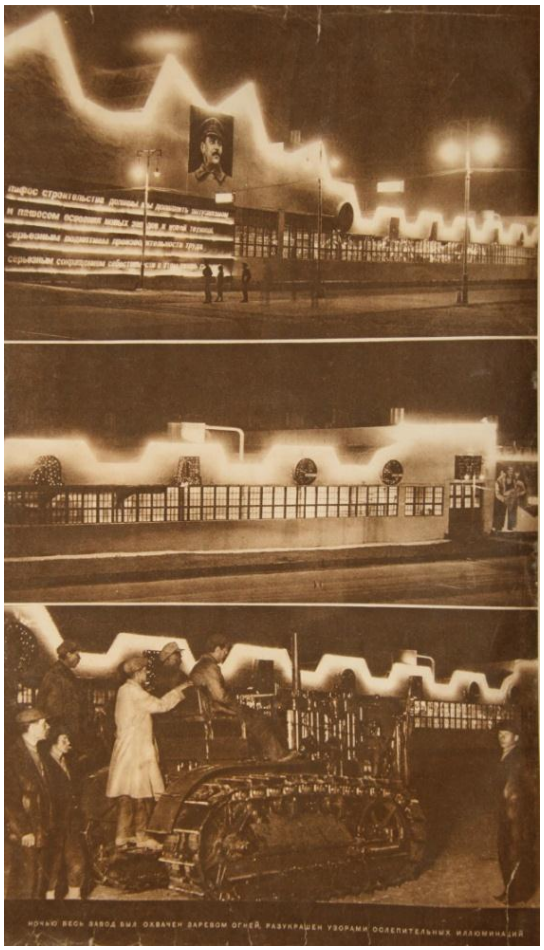
Современники Тракторостроя осознавали грандиозные масштабы и величие объекта: *«Площадь цехов, одетых в железобетон и стекло занимает 183 га, площадь одного механосборочного цеха составляет 8,5 га. Длина этого цеха – 540 метров... Кузнечный цех площадью 2,6 га, объем – 330 тыс. кубометров ... Челябинский тракторный завод – образец специализированного завода с массовым поточным производством»* [2].

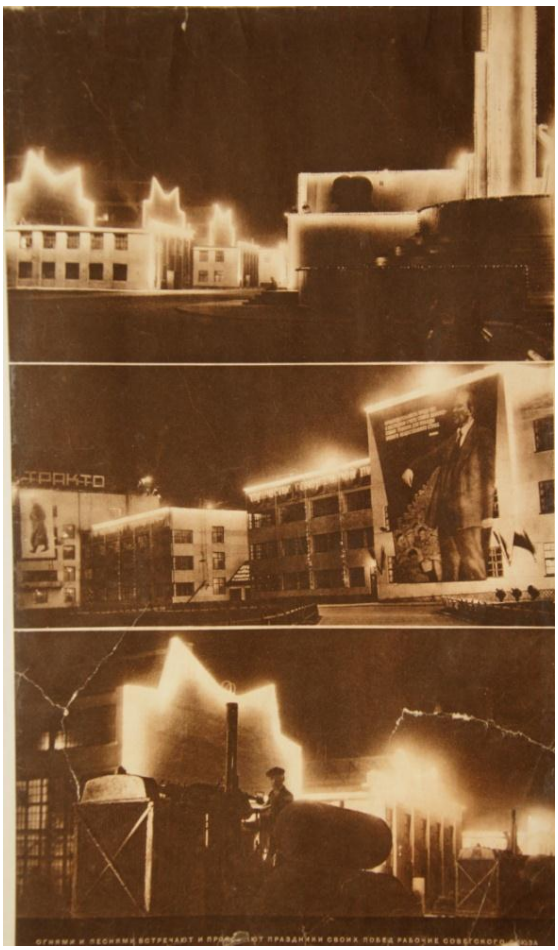




Ил. 2-3. Механосборочный цех Челябинского тракторного завода, фото 1933 года [2].

Советские конструктивисты, развивая системный подход в архитектурном проектировании промышленных комплексов (А. В. Кузнецов. В. А. Веснин, А. С. Фисенко и др.), большое внимание уделяли свето-цветовой организации объектов и пространства. В документальных фотографиях 1933 года запечатлен оригинальный световой ансамбль промышленной архитектуры – челябинского тракторостроя (ил. 2-3). Свет выявляет и подчеркивает конструктивистские изломы динамичной архитектуры, усиливая ее образно-эмоциональное восприятие, делая ее пластичной и привлекательной. Образ масштабного промышленного объекта словно сконцентрировался в стремительно уходящей в перспективу световой («огненной») силуэтной линии заводских корпусов. И свет воспринимается своеобразным символом новой индустриальной научно-технической мысли. Проблема света в архитектуре как важного композиционного фактора и формообразующего средства одновременно, – успешно решалась в архитектуре начала века. Теоретическое же осмысление проблемы обозначится намного позднее [1, с. 153].





Ил. 4-5. «Ночью весь завод был охвачен за ревом огней, разукрашен узорами ослепительных иллюминаций», фото из журнала «На стройке СССР» № 8 (август) 1933 года [2].

Естественный свет легко проникал через систему стеклянных фонарей и сплошного остекления во внутреннее пространство цехов. Стекло и большепролетные конструкции, развитие светотехники в совокупности давали импульс к проектной разработке световой архитектурной композиции и созданию выразительной пространственной среды. Сегодня, располагая историческими фотодокументами, можно с помощью параметрического моделирования создать светореконструкцию гигантского советского промышленного комплеса и эффективно использовать информационную модель в обучающих программах по архитектурно-инженерному искусству.

Имя В. Г. Шухова не единственное в команде архитекторов, инженеров-проектировщиков челябинского тракторостроя (Ф. С. Фисенко, А. К. Буров и др.), но ключевое. Российским инженером заложены основы в разработке и проектировании поточного, конвейрного изготовления промышленных конструкций. Уральцам вдвойне приятно осознавать причастность великого инженера В. Г. Шухова к стройке века – Челябинского тракторостроя, спроектированного в рамках исторической концепции ленинского плана ГОЭЛРО периода индустриализации социалистического общества. Сообществу ученых еще предстоит изучить архивные материалы данного проекта, произвести профессиональные обмеры, фотофиксацию ныне сохраняющегося инженерно-архитектурного объекта начала XX века.

Список литературы

1. Азизян, И. Искусство освещения (заметки о появлении нового вида декоративного искусства) // Советское декоративное искусство`76 / сост. Н.С. Степанян, В.Р. Аронов. Москва, 1978. – С. 152–162.

2. На стройке СССР / USSR in Construction / Ежемесячный иллюстрированный журнал / ответственный редактор Г. Л. Пятаков. Москва, № 8 (номер посвящен открытию Челябинского тракторного завода), 1933. – 28 с.

3. Шишов, К. А. Промышленные сооружения В. Г. Шухова на Урале // Металлические конструкции академика В. Г. Шухова / сб. статей. Академия Наук СССР / отв. ред. В.П. Мишин. – М.: Наука, 1990. – С. 54–73.

4. Шухов, В. Г. Избранные труды: Строительная механика / под ред. академика А. Ю. Ишлинского. – М.: Наука, 1977. – Том 1. – 192 с.

References

1. Azizyan, I. Iskusstvo osveshhenija (zametki o pojavlenii novogo vida dekorativnogo iskusstva) [Art Lighting (note the appearance of a new type of decorative art)]. *Sovetskoe dekorativnoe iskusstvo`76* [Soviet Decorative Arts `76], comp. N.S. Stepanian, V.R. Aronov. Moscow, 1978, pp. 152–162.

2. *Na strojke SSSR* [USSR in Construction]. Ezhemesjachnyj illjustrirovannyj zhurnal [Monthly Illustrated Magazine]. Executive Editor G. L. Pyatakov. Moscow, № 8 (devoted to the opening of the Chelyabinsk Tractor Plant), 1933, 28 p.

3. Shishov, K. A. Promyshlennye sooruzhenija V. G. Shuhova na Urale [Industrial Buildings V.G. Shukhov the Urals]. *Metallicheskie konstrukcii akademika V. G. Shuhova,/ sbornik statej, Akademija Nauk SSSR.* [Metal construction academician VGShukhov / collection of articles. Academy of Sciences of the USSR, otv. red. V.P. Mishin. Moscow: Nauka , 1990, pp. 54–73.

4. Shukhov, V.G. *Izbrannye trudy: Stroitel'naja mehanika* / pod red. akademika A. Ju. Ishlinskogo. [Selected Works: Structural Mechanics, ed. Academician A. Ishlinsky].Moscow: Nauka, 1977, vol.1, 192 p.

УДК 624.07:622.276

ВЛАДИМИР ШУХОВ И БАКИНСКАЯ НЕФТЬ

© **Амина Меликова-Ализаде**, © **Мир-Юсиф Мир-Бабаев**

Vladimir Shukhov and the Baku oil

Amina Zakir gizi Melikova, **Mir-Jusif Mir-Babaev**

В. Г. Шухов, первый архитектор, который использовал сетчатые оболочки перекрытия при строительстве зданий и башен. Позднее архитекторы Бакмистер Фуллер и Норман Фостер в своих проектах опирались на разработки российского инженера. Но немногие знают, что инженер и ученый получил истинную известность благодаря бакинской нефти. В. Г. Шухов стал автором изобретения крекинг-процесса и первой линии газопровода Сураханы – Баку. Авторы статьи рассматривают историю разработки В. Г. Шуховым важнейших технических задач, касающихся хранения, транспорта, перегонки и сжигания нефти.

Ключевые слова: *нефтяное дело; Баку; инженер В. Г. Шухов; крекинг-процесс.*

V.G. Shukhov, is the first architect who has used netlike iron coverings while constructing buildings and towers. Prominent hi-tech architects Backminister Fuller and Norman Foster once for all incorporated netlike iron coverings into the modern construction practices later. But there are a few number of persons knowing that Shukhov earned true fame due to Baku oil. Shukhov was the author of the first pipeline in Surakhany, Baku.

Key words: *oil business; Baku; engineer Shukhov; kre¬king-pro¬cess.*

Имя Владимира Григорьевича Шухова (1853–1939) неразрывно связано с бакинским нефтяным делом, в котором, почти нет ни одной области, где бы он не оставил свой яркий след. Забегая вперед, отметим, что этот период жизни Шухова был одним из самых длительных и плодотворных, а «шуховское» изобретение крекинг-процесса составило эпоху в деле перегонки нефти [2; 4], так как, оно способствовало получению бензина – ценнейшего горючего для авто- и авиамоторов.

В 1876 году Шухов окончил училище с отличием по специальности инженер-механик. Молодой специалист был на год командирован в США с целью практического усовершенствования инженерных знаний. Возвратившись из Америки, он начинает работать инженером, затем начальником чертежного бюро Варшавской железной дороги. В 1880-х годах В. Г. Шухов переезжает в Москву, где устраивается на работу в техническую строительную контору (позже «Стальмост») известного заводчика Александра Бари на должность главного инженера. Далее, по состоянию своего здоровья он отправляется на юг, в Баку, где в этот период усиленно развивалось нефтяное дело [6].

©**Амина Закир гызы Меликова-Ализаде**, заведующая отделом применений инноваций в музейном деле, Азербайджанский Национальный Музей искусств (Баку, Азербайджан); e-mail: amina.melikova@gmail.com

© **Мир-Юсиф Мир-Бабаев**, доктор химических наук, профессор Азербайджанского технического университета; e-mail: arf_@mail.ru

Шухов присмотрелся к нефтяному делу и приступил к решению ряда важнейших технических задач, касающихся хранения, транспорта, перегонки и сжигания нефти. Задачу транспортировки нефти на суше В. Г. Шухов решает следующим образом: он предлагает перекачивать ее по трубопроводу, подобно воде. И, уже в 1878 году, он, двадцатипятилетний специалист, под руководством А.В. Бари, проектирует и строит первый в России нефтепровод Балаханы – Черный город, длиной 8,5 верст (9 км), диаметром 3 дюйма (7,62 см) и пропускной способностью 80 тыс. пудов для фирмы братьев Нобель (нефть перекачивалась с балаханских нефтепромыслов на нефтеперегонные заводы в Черном городе в Баку).

Следует отметить, что, изучив процесс перекачивания нефти по построенному им же нефтепроводу и на основании своих опытов, инженер В. Г. Шухов выводит эмпирическую формулу для расчета движения нефти по трубам. Позже «формулу Шухова» будут использовать инженеры всего мира.

Для перекачивания нефтяных остатков В. Г. Шухов изобретает специальный метод, основанный на предварительном подогреве их, используя теплоту мятого пара в прямодействующих паровых насосах Вартингтона. Сущность метода заключается в том, что вследствие подогрева вязкость нефтяных остатков значительно падает, и они перекачиваются подобно воде. На основании многочисленных опытов, которые Шухов провел на построенном им же в Баку первом мазутопроводе, он составляет свою следующую формулу для расчета вновь проектируемых мазутопроводов, став первым изобретателем способа перекачки нефтепродуктов с подогревом, тем самым значительно опередив американских специалистов.

В 1879 году вступил в эксплуатацию второй нефтепровод Балаханы – Черный город протяженностью 12 км и диаметром 3 дюйма. А к 1884 году балаханские промыслы имели уже 5 нефтепроводов с пропускной способностью свыше 200 тыс. пудов нефти в сутки; все эти нефтепроводы были построены под руководством и контролем талантливых инженеров Александра Бари и Владимира Шухова.

Следующую, не менее важную проблему сжигания нефти и нефтяных остатков в топках В. Г. Шухов решил, построив первую паровую форсунку для сжигания нефти. В изобретенной им форсунке (патент № 1880; 1876 год) он задолго до изобретения «сопла Лаваля» применил те же механические идеи: превращение нефти в мельчайшую пыль, используя для этого живую силу стремительно вытекающего из узкого отверстия пара. Форсунка Шухова была одной из лучших в мире, которая и по сей день используется в промышленности, и благодаря которой стало возможным применение мазута в качестве топлива для паровозов, речных и морских пароходов. Характерно, что нобелевская фирма первая приспособила ее для практического использования, опередив американский «Standard Oil» на целых три года в применении нефтяной форсунки.

Шухов, первый в России (после братьев Нобель), стал строить нефтеналивные суда (шхуны для перевозки по Каспийскому морю и железные клепаные баржи для перевозки по Волге), тем самым, решив проблему транспортировки нефти и нефтепродуктов (ил. 1). Так, именно по его чертежам на саратовском судостроительном заводе начали строить огромные клепаные железные баржи до 150 м длиной; для того времени это было чудом техники, так как, инженеры-технологи еще не имели понятия о точной разбивке шаблонов. Шухов показал, как по его чертежам можно собирать громадные клепаные железные конструкции. Так, в 1893 году по проекту В. Г. Шухова была построена баржа для перевозки нефти и нефтепродуктов длиной 172 м и грузоподъемностью в 12 тысяч тонн.

В качестве топлива в дизельных двигателях использовали соляр, производимый на нефтеперерабатывающих заводах фирмы «бр. Нобель». И как результат, более совершенный нефтеналивной флот позволил нобелевской фирме многократно расширить экспорт российских (бакинских) нефтепродуктов, доставляя их не только в Европу (Польша, Германия, Австрия и др.), но и в Азию (Индия, Китай, Афганистан и др.).

Необходимо отметить, что изначально на Абшероне нефть хранили в деревянных чанах емкостью до 200 фунтов, находящихся рядом с нефтяной вышкой, позже ее стали хранить в подземных земляных амбарах-кладовых емкостью до 70 тыс. фунтов. При сильном фонтанировании скважин подземные амбары наполнялись в течение 2-х часов, при этом огромное количество нефти просачивалось в землю и испарялось. Учитывая неэкономичность такого хранения – большие потери, фирма «бр. Нобель» начинает создавать в России резервуарную службу в тесном сотрудничестве со строительной конторой А. В. Бари, в которой (как нам уже известно) В. Г. Шухов работал главным инженером. Вопрос о хранении нефти и нефтепродуктов был блестяще разрешен Шуховым путем больших клепаных железных резервуаров (по всей России было построено более 20 тысяч металлических резервуаров; конструкция их сохранилась и до наших дней). И результат не заставил себя долго ждать: хорошо организованные системы хранения и транспортировки нефти и нефтепродуктов позволили нобелевской фирме лидировать в нефтяном деле Баку и всей России.



Ил.1. Теплоход «Эмануиль Нобель» на 20 фунтовом рейде Каспийского моря. Перекачка нефтяного продукта в рейдовые баржи.

Как известно, фирма «бр. Нобель» непрерывно улучшала технологию производства нефтепродуктов на принадлежащих ей заводах; так, в 1883 году на одном из своих керосиновых заводов в Баку фирма установила кубовую батарею (известную под названием «нобелевская батарея») для непрерывной перегонки нефти, сконструированную В. Г. Шуховым и И. И. Елиным: то есть, была создана новая классическая кубовая батарея. В эти дни по поводу новой батареи фирма писала, что она добилась установки на своем заводе «…не известную дотоле ни в Америке, ни в Европе систему непрерывной перегонки нефти в последовательно сообщающихся кубах» [7, с. 32].

В 1888 году В. Г. Шухов разрабатывает дефлегматор, позволяющий получать целевые нефтепродукты заданного качества. Через два года он получит на это изобретение патент № 9783. В Баку эти дефлегматоры будут установлены на заводах фирм «бр. Нобель» и «Эльрих». На всех перегонных заводах, кроме бензинового, использовался принцип противотока, отгон масляных дистиллятов из мазута вели с перегретым водяным паром. Благодаря шуховским дефлегматорам на всех нобелевских

заводах стали строить и использовать градирни для охлаждения технологической воды в жаркий летний период [3].

В этом же году, В. Г. Шухов и Ф. А. Инчик получают патент на свою оригинальную систему непрерывной перегонки нефти: по указу императора Александра III в 1888 году выдана «Привилегия инженеру-механику Владимиру Шухову и дворянину Феликсу Инчику на аппарат для непрерывной дробной перегонки нефти и тому подобных веществ» [7]. Следует особо подчеркнуть, что современный крекинг-процесс своим аппаратурным оформлением и широким применением обязан именно инженеру Шухову, который 24 января 1890 года совместно с неизменным помощником тех лет Сергеем Петровичем Гавриловым официально оформил совершенно новый метод непрерывного крекинг-процесса под давлением.

В тот период керосин являлся главным продуктом при перегонке сырой нефти: к примеру, из 3 т бакинских нефтей получали 1 т керосина, а 2 т составляли нефтяные мазуты. Шуховский метод и предназначался для извлечения добавочного керосина из нефтяных остатков, так как, под действием высокой температуры и давления более сложные молекулы тяжелых (высококипящих) фракций, входящих в нефтяной мазут, расщеплялись на более простые молекулы, входящие в керосин и бензин.

До В. Г. Шухова и С. П. Гаврилова при крекинге применяли металлические кубы с непосредственным огневым обогревом: впервые в мире они предложили для этого процесса систему труб, подвергаемых действию горячих газов, причем трубы могли быть как прямыми, так и спирально изогнутыми. Патент (привилегию) № 12926 на свое изобретение В. Г. Шухов и С. П. Гаврилов получили в 1891 году, в котором было отмечено, что «при недостаточности естественной циркуляции для удаления остатков кокса в трубах, а равно и для лучшей передачи тепла вводится искусственная циркуляция».

Таким образом, В. Г. Шухов стал первым изобретателем крекинг-процесса, опередившим более чем на 20 лет США, где только в 1913 году появился аналогичный патент инженера Вильяма Бартона, почти не отличавшийся от шуховского патента (в 1913 году Вильям Бартон разработал термический крекинг-процесс, на основе которого стало возможным превращение высокомолекулярных углеводородов в низкомолекулярные). Профессор Д. И. Менделеев одним из первых по достоинству оценил шуховское изобретение 1891 года. Однако по тогдашним экономическим и техническим условиям нужды в больших количествах бензина не было, следовательно, и не было нужды и в крекинг-процессе. В то время бензин был ненужным и даже вредным побочным продуктом, неизбежным при перегонке нефти, так как, еще не было автомобильного транспорта, а об авиации только мечтали лучшие умы человечества.

Гениальное изобретение В. Г. Шухова, на четверть века опередившее свое время, было предано забвению. Здесь уместно привести мнение главного химика фирмы «бр. Нобель», профессора М. М. Тихвинского, который тогда уже понял огромную ценность крекинг-процесса, но не видел его практического применения, так как он (этот процесс) «...требует сложной аппаратуры и деликатного надзора, что сейчас невыполнимо» [7].

Здесь хотелось бы особо подчеркнуть следующее: в американской нефтяной литературе иногда пишется, что крекинг-процесс был изобретен их соотечественником Бартоном. Но, как справедливо отметил еще в 1968–69-х годах известный специалист по нефтяной истории С. М. Лисичкин – это есть не что иное как попытка оказать услугу сильнейшей американской нефтяной монополии в закреплении за ней прав на промышленное использование этого процесса без финансовых затрат на приобретение этого права [1, с. 23]. Поэтому не случайно, когда в 1924 году между двумя крупнейшими нефтяными фирмами США («Standard Oil» и «Sinclair»-«Синклер») возникло судебное дело о праве на использование крекинг-процесса, тогда при этом неизбежно возник вопрос о приоритете. Для этого, одна из этих фирм прислала комиссию специалистов в СССР к нашему знаменитому соотечественнику В. Г. Шухову, который доказал, что

Бартону не принадлежит приоритет открытия крекинг-процесса. Это доказательство полностью удовлетворило Верховный суд США, который подтвердил, что крекинг-процесс Бартона есть не что иное, как метод Владимира Шухова и Сергея Гаврилова. Такова подлинная история создания уникального процесса термического крекинга нефти.

Небезынтересный факт: ученый лично встречался с инженерами «Sinclair» 10 сентября 1923 года, а 23 сентября он записал в своем дневнике: «С американцами в Сокольниках. На свежем воздухе выясняли вопрос о патенте Шухова и Бартона. Мое заявление о том, что работаю для нашей нефтяной промышленности, а не для американской» [6, с. 330]. А в октябрьском номере журнала «Нефтяное и сланцевое хозяйство» В. Г. Шухов представил сравнение своих патентов на аппарат по разложению нефти при высоких температурах с новейшими публикациями американцев – Бартона, Кларка, Доббса и Исома. В заключение статьи ученый написал, что «русская нефтяная промышленность может спокойно строить аппараты для крекинга, без упреков со стороны американцев в даровом позаимствовании» [5, с. 483]. Также уместно отметить, что за год до открытия американца В. Бартона, бакинскому инженеру-химику С. К. Квитко был выдан патент № 21963 (1912) на изобретение «Получение бензина высокотемпературным расщеплением мазута под давлением и без него».

Небезынтересный факт (или совпадение): одновременно с изобретением Шухова был построен и первый в мире автомобиль с бензиновым мотором, то есть, родился основной и постоянный потребитель бензина. Практическое значение автомобиль получит лишь в 1885–86-х годах, когда немецкими инженерами Г. Даймлером и К Бенцом в Германии был построен первый автомобиль, снабженный двигателем внутреннего сгорания. В США производство автомобилей началось в 1905 году, а в России – только в 1910 году. Миллионы автомобилей появятся лишь четверть века спустя, и уже тогда бензин будет основным и необходимым продуктом нефтепереработки.

В советский период изобретение Шухова будет использовано на практике: в 1929–1931-х годах в Баку построили завод для крекинг-процесса по системе, известной под названием «советского крекинга» (ил. 2). На этом заводе, оборудованном по проекту Владимира Шухова, Матвея Капелюшникова и Фатуллабека Рустамбекова, впервые в СССР, будет осуществлен риформинг-процесс.



Ил. 2. Нефтяные вышки в Баку

Полученный на заводе авиабензин будет иметь октановое число 90-95 и низкую температуру застывания. Через год, в 1932 году в Баку на крекинг-заводе системы Шухова-Капелюшникова-Рустамбекова, впервые в СССР будет осуществлен высокотемпературный крекинг-процесс (510° С и выше), в результате чего будут получены высокоароматизированные бензины (до 52 %) для моторов, работающих в ускоренных режимах.

Особое внимание Шухов уделял проблеме перекачки воды и нефти. Как известно, для регулирования работы американских насосов Вартингтона использовался простой прибор, называемый компенсатором и который исполнял роль маховика в машине. При этом отсутствовали правила для рационального расчета этих насосов. В. Г. Шухов, в своей работе «Насосы прямого действия» (1897), представляет подробное исследование вопроса об определении оптимального соотношения между размерами паровой части насосов-компаундов и показывает расчет таких насосов при работе без компенсатора и с компенсатором. Предложенная Шуховым теория расчета оказалась настолько практичной, что вошла в справочные учебные пособия страны. Характерно, что такие насосы, изготовленные по конструкции Шухова, оказались удобными и для перекачки мазута, а также, тяжелых, очень вязких нефтей с подогревом. Для откачки жидкостей из глубоких скважин Шухов создал, так называемые, «шнуровые» насосы, основанные на увлечении жидкости быстро бегущей лентой. Эти насосы выпускались серийно, но, несмотря на то, что в 1880-х годах глубина бакинских нефтяных скважин была сравнительно незначительна и соответствовала работе данных насосов, они распространения не получили. В тот период, на бакинских нефтепромыслах, в основном, применялось тартание желонкой (длинное узкое ведро с клапаном на дне).

Следует особо подчеркнуть предложенные и построенные Шуховым оригинальные конструкции подогревателей перегонных кубов, мешалок и водоочистителей. К примеру, изобретенные им водотрубные котлы (известные как «котлы Шухова»): они просты и оригинальны по конструкции, очень удобны для перевозки вследствие простоты сборки, чистки и ремонта; снабжены пароперегревателем его же системы. Шуховские котлы получили широкое распространение не только в России, но и за рубежом: уже известный нам американский изобретатель Бартон построил в 20-х годах XX века около 800 крекингаппаратов, которые повторяли идею паровых котлов Шухова, но уже не для воды, а для нефти.





Ил. 3. Марка, выпущенная в 110-летний юбилей со дня рождения В.Г. Шухова, 1963 год.
Ил. 4. Золотая медаль имени Владимира Шухова

В заключение хотелось бы еще раз отметить, что из всех выдающихся идей, изобретений и сооружений Владимира Шухова (а их у него было не только в нефтяном деле) наибольшее значение имеет изобретенный им крекинг-процесс нефти, который произвел революцию в нефтяном мире; недаром этот процесс предложено было назвать «процессом Шухова» (в 1923 году – Советом нефтяной промышленности и в 1964 году – Академией Наук СССР).

Научно-техническая деятельность этого гениального изобретателя, «бакинского Альфреда Нобеля» получила заслуженное признание: в 1929 году Шухов В. Г. избирается почетным членом Академии Наук СССР и награждается Ленинской премией; а в 1932 году ему было присвоено звание Героя Труда (ил. 3).

Небезынтересный факт: 1 октября 2009 года, в Москве президент LUKoil бакинец Вагит Алекперов был награжден золотой медалью имени Владимира Шухова за выдающиеся заслуги в развитии российского нефтяного и газового дела (ил. 4).

Список литературы

1. Лисичкин, С. М. Выдающиеся деятели отечественной нефтяной науки и техники. М., 1967. – 284 с.
2. Меликова, А. Тема нефти в азербайджанском изобразительном искусстве // Дизайн. Искусство. Промышленность [Design. Art. Industry]: Международный сборник научных трудов. Выпуск I / отв. ред. к. ист.н. Н. М. Шабалина. – Челябинск, 2012. – С. 149–159.
3. Мир-Бабаев М.Ф. Краткая история азербайджанской нефти. – Баку, Азернешр, 2007. 288 с.
4. Шухов, В.Г. Избранные труды. Нефтепереработка. Теплотехника. – М., 1982. – 104 с.
5. Шухов, В. Г. Заметка о патентах по перегонке и разложению нефти при повышенном давлении // Нефтяное и сланцевое хозяйство, 1923, № 10. – С. 481–483.
6. Шухова, Е. М. Владимир Григорьевич Шухов. Первый инженер России. – М., 2003. – 330 с.
7. 30 лет деятельности Товарищества нефтяного производства Братьев Нобель 1879–1909. – СПб., 1910. – 328 с.

References

1. Lisichkin, S. M. *Vydajushhiesja dejateli otechestvennoj neftjanoj nauki i tehniki*. [Prominent domestic petroleum science and technology]. Moscow, 1967, p. 284.
2. *Melikova, A. Tema nefti v azerbajdzhanskom izobrazitel'nom iskusstve* [Oil Industry Theme in Azerbaijan Fine Art]. *Dizajn. Iskusstvo. Promyshlennost': Mezhdunarodnyj sbornik nauchnyh trudov. Vypusk I. otvetstvennyj redaktor k.ist.n. N.M. Shabalina* [Design. Art. Industry.The International collection of scientific papers. Issue I. Executive Editor Ph.D. N.M. Shabalina], Chelyabinsk, 2012, Issue. 1, p. 149–159.
3. Mir-Babaev, M. F. *Kratkaja istorija azerbajdzhanskoj nefti*. [Brief History of Azerbaijani oil]. Baku, Azerneshr, 2007, 288 p.
4. Shukhov, V. G. Izbrannye trudy. *Neftepererabotka. Teplotehnika.* [Selected Works. Refining. Heating engineer]. Moscow, Nauka, 1982. 104 p.
5. Shuhov, V. G. Zametka o patentah po peregonke i razlozheniju nefti pri povyshennom davlenii. *Neftjanoe i slancevoe hozjajstvo* [Oil shale and agriculture], 1923, no 10, pp. 481–483.
6. Shuhova, E. M. *Vladimir Grigor'evich Shuhov. Pervyj inzhener Rossii*. [Vladimir Grigor'evich Shuhov. Pervyj inzhener Rossii]. Moscow, 2003, 330 p.
7. *30 let dejatel'nosti Tovarishhestva neftjanogo proizvodstva Brat'ev Nobel' 1879–1909.* [30 years of oil production activities of the Partnership Nobel Brothers 1879-1909]. St. Petersburg., 1910, 328 p.

Историко-теоретическая концепция и практика дизайна

Historical and the Oretical Concept and Practice of Design

УДК 377.014:7]:001.1

КОНЦЕПТУАЛЬНЫЕ ОСНОВЫ РЕГИОНАЛЬНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ: КАКИМ ОНО ВИДИТСЯ?

©А. С. Максяшин

The Conceptual Framework for Regional Artistic Education: what is it like?

A. S. Maksyashin

Проблема, раскрываемая автором статьи, непосредственно связана с региональным художественным образованием и обеспечением важной задачи по сохранению и передаче лучших национально-региональных традиций. Основное внимание автор обращает на концепцию регионального художественного образования, которая подразумевает формирование мировоззрения, патриотизма, эстетического вкуса и других качеств личности, базирующихся как на мировые, так и на художественно-культурные ценности отдельно взятого региона России. Решению задач по сохранению лучших традиций в художественно-образовательной деятельности может способствовать системный подход, позволяющий придать этому направлению новое качество на основе принципа культуросообразности. Такой подход подразумевает переоценки, как существующих регламентирующих образовательных положений, так и глубокого осознания методологических основ качества социально-профессиональной подготовки специалистов.

Ключевые слова: *художественное образование, региональный компонент, историко-генетические и художественно-культурные процессы, социокультурные и историко-педагогические ценности.*

The problem is disclosed by the author of the article, is directly linked with the regional artistic education and the provision of the important task of preservation and transfer of best national-regional traditions. The main attention is the author draws on the concept of the regional arts education, which implies the formation of the world, patriotism, aesthetic taste, and other qualities of the person, based on global and artistic and cultural values of a given region of Russia. The decision of problems on preservation of the best traditions in artistic and educational activities can contribute to the system approach, which allows to give the direction of the new quality on the basis of the principle of principles of conformity to culture. This approach implies the revaluation as of the existing regulatory educational provisions, and a deep understanding of the methodological bases of the quality of socio-professional training of specialists.

Key words: *art education, the regional component, historical and genetic and artistic and cultural processes, socio-cultural and historical-pedagogical value.*

Характерными тенденциями современного художественного образования являются как *диверсификация* (введение новых направлений профессиональной деятельности, специальностей и квалификаций), так и *традиционализм* (сближение национально-региональных особенностей, нахождение и развитие в них общих универсальных

© **Александр Семенович Максяшин**, кандидат педагогических наук, доцент (Российский государственный профессионально-педагогический университет, Екатеринбург, Россия); e-mail: maxiashin@yandex.ru

концептов, составляющих основу взаимообогащения различных художественных культур). Приказ Министерства культуры РФ «О концепции художественного образования в Российской Федерации» (№ 1403 от 28. 12. 2001 г.) определяет стратегию и направления развития системы художественного образования до 2025 г. в качестве основы духовного возрождения России, укрепления ее статуса в мировом сообществе как великой державы в сфере образования, культуры и искусства [5]. В этой связи определены и стратегические направления государственной политики, с перспективой развития художественного образования в единстве целей, задач и путей их достижения:

– обеспечение реализации Национальной доктрины образования в Российской Федерации;

– повышение общего уровня значимости культуры и искусства в общем образовании;

– сохранение и развитие сложившейся в России уникальной системы учреждений художественного образования в области культуры и искусства.

Все это единство представляет некую совокупность, подкрепленную государственными образовательными стандартами, включающими основные параметры федерального и регионального компонентов, принимаемые в качестве государственной нормы образованности, призванными отражать некий общественный идеал. Однако региональные образовательные системы не предусматривают в полной мере полноценного прогнозирования и проектирования последовательной реализации принципа гармоничного сочетания государственных и региональных аспектов в качестве единства сущего и должного. В этой связи В. И. Загвязинский отмечает, что целесообразно разработать правильное направление, вектор развития, определить «точки роста» условия достижения обязательных (директивных) рубежей и возможных при инициативной работе и благоприятных обстоятельствах успехах (стратегические ориентиры недирективного характера) [2, с. 21]. Региональный компонент, в отличие от федерального, призван не только определять нормативы, обеспечивающие единство педагогического пространства России и интеграцию личности в систему мировой интеграции, но и содержать эти нормативы в различных областях учебных дисциплин, характерных для того или иного региона страны [6, с. 72].

Однако современная система художественного образования не придерживается направленности на регионализацию образования. Учебными заведениями страны не всегда учитывается тот факт, что приобретение художественно-культурного опыта своего региона в процессе обучения личности может быть возможным только через освоение особого «языка» и особых способов профессиональной деятельности. Художественное образование призвано предоставить возможность приобрести молодому поколению различные творческие специальности и квалификации, обеспечив при этом одну из важных задач по сохранению и передаче лучших национально-региональных традиций. И это не случайно: их утрата заметна на фоне постоянно прогрессирующей низкопробной культуры, что наносит непоправимый урон современному обществу, которому необходима постоянная опора в виде идеальных образцов по формированию положительных импульсов. Наиболее проблемным остается и вопрос об отношении к возможностям полноценного постижения регионального художественно-культурного опыта. В этой связи возникает необходимость обязательного включения в учебные планы и программы учебных дисциплин материалы по изучению национально-региональных аспектов. С педагогической точки зрения – это процесс целенаправленного формирования образно-концептуальных компонентов профессионального мышления, являющихся важным звеном в структуре художественного образования, на базе которого возможно полноценное становление и развитие профессионального сознания обучаемой личности. Закономерности педагогического процесса, понимаемые как объективно устойчивая и необходимая связь между явлениями и процессами, характеризующие их развитие, в

настоящее время во многом оказались нарушены. Причиной этого явления можно считать полное или частичное отсутствие возможностей эффективной взаимосвязи художественно-культурного опыта с современностью. Опыт с позиций философии рассматривается как метод познания, отражение действительности, единство умений и знаний; механизм трансляции накопленного социального опыта [1, с. 62]. По мнению А. В. Кирьяковой «педагогический аспект проблемы ориентации – этого необходимого компонента любой жизнедеятельности – на опыт прошлого состоит в том, чтобы широкий спектр объективных ценностей культуры сделать предметом осознания, переживания как особых потребностей личности, сделать так, чтобы объективные ценности стали субъективно значимыми, устойчивыми жизненными ориентирами личности, ее ценностными ориентациями» [4, с. 199–200].

Обращение к историко-культурным истокам, общим для цивилизованного мира, хотя и воспринимается как нечто полемическое, но является сильнейшим двигателем прогресса. «Опыту и творческому содержанию, культуре духа, духовной концентрации, систематической интуиции, творческому акту, – подчеркивал философ И. А. Ильин, – можно и должно учить. Молодой специалист должен знать, как творили предшествующие поколения мастеров искусств до него; как нельзя подходить к творчеству; что необходимо для создания произведения. Культура требует, чтобы духовно-творческие традиции передавались из поколения в поколение, чтобы новый художник не начинал все с самого начала, одиноко и беспомощно открывая вновь те духовные пути, которые были уже выстраданы и открыты до него: необходимо иметь в себе волю к художественному совершенству; чувствовать, видеть и разуметь, в чем состоит художественное совершенство» [3, с. 13–14]. В процессе приобщения к ценностям художественной культуры и искусства личность может получить продуктивно-творческие силы для своей реализации.

Системный историографический и историко-генетический анализ художественного образования Урала – одного из крупных регионов России – позволяет предложить концепцию регионального художественного образования в области изобразительного искусства и рассмотреть ее в качестве основного условия эффективного процесса обучения личности в рамках действующих государственных образовательных стандартов. Основой образовательной концепции выступает художественно-культурная составляющая, опирающаяся на лучшие исторические традиции, в процессе чего новому поколению предлагается усвоение основных форм и ценностно-смысловых параметров жизнедеятельности и творческих процессов предыдущих поколений.

Внедрение концепции может стать новым этапом к созданию регионального проекта и видится как стержневая основа по переосмыслению уже имеющихся разработок на основе осознания логики понимания и освоения наследия, социо-культурных и историко-педагогических ценностей. Это, *во-первых,* позволит значительно повысить качество социально-профессиональной подготовки специалистов в сфере изобразительной деятельности, активизировать роль учебных заведений в решении экономических и социально-культурных проблем региона, способствовать реализации отраслевых и региональных программ; *во-вторых*, целенаправленно формировать у выпускников ценностной системы теоретических знаний о художественно-культурных особенностях региона; *в-третьих*, применять полученные знания и навыки в жизненной практике своего региона с учетом лучших традиций. Особую роль в этом отводится доминирующей профессиональной ориентации того или иного образовательного учебного заведения, определяемой его профильностью, уровнем и имеющимся опытом подготовки специалистов, программно-методическим обеспечением на основе государственных образовательных стандартов. Задачи концепции рассматриваются нами в качестве постижения основ образовательной и художественной культуры, содержание которых понимается как:

– осмысление историко-генетических и художественно-культурных процессов и их роли в самоопределении и саморазвитии личности;

– потребность в усвоении и совершенствовании региональных знаний, способностей их реализации, использование для познания и последующего преобразования в жизненной практике;

– внедрение единого программно-методического обеспечения по усвоению регионального историко-педагогического и художественно-культурного опыта;

– формирование ценностных ориентиров, направленных на взаимодействие образования, культуры и искусства с экономикой региона;

– использование системного подхода в понимании историко-педагогических и художественно-культурных явлений и процессов по освоению способов деятельности и их успешной реализации в жизненной практике;

– определение системы категорий как ценностно-ориентационного стержня регионального художественного образования в области изобразительного искусства.

– создание единого координирующего центра по реализации концепции.

Решению этих задач в значительной степени может способствовать системный подход, позволяющий придать художественному образованию в области изобразительного искусства и новое качество. На основе принципа культуросообразности возможно максимальное использование многих преимуществ той культурной среды, в которой осуществляется профессиональная подготовка специалистов области изобразительного искусства. Концепция регионального художественного образования в области изобразительного искусства подразумевает формирование мировоззрения, патриотизма, эстетического вкуса и других качеств личности, базирующихся не только на мировые, но и на художественно-культурные ценности отдельно взятого региона России. Такой подход потребует переоценки уже существующих регламентирующих образовательных положений и глубокого осознания методологических основ качества социально-профессиональной подготовки специалистов в соответствии с принципами государственных образовательных стандартов:

– единство научного и образовательного процессов и их направленности на эстетическое и духовно-нравственное развитие личности;

– концентрация научных (педагогических, исторических, философских, культуроведческих, искусствоведческих) ресурсов на приоритетных направлениях региональных историко-педагогических и художественно-культурных исследований, разработку программно-методического обеспечения;

– поддержка ведущих научных исследований в области региональных историко-педагогических и художественно-культурных исследований;

– многообразие форм организации, обеспечение конкурсности при формировании учебно-тематических планов и программ;

– системный подход к художественному образованию в области изобразительного искусства, единство практического обучения и воспитания, полноценное развитие творческих способностей личности;

– переподготовка, повышение квалификации различных категорий педагогических кадров системы художественного образования;

– интеграция научных достижений художественного образования в экономику и культуру региона.

Для успешного решения принципов необходимо:

– определение приоритетных художественных специальностей и квалификаций, непосредственно связанных с потребностями в художественных специалистах, социально-экономическими потребностями страны и ее отдельно взятого региона;

– осуществление проведения исследований по проблемам дальнейшего развития учебных заведений по социально-профессиональной подготовке специалистов в сфере изобразительной деятельности на всех образовательных уровнях;

– взаимодействие учебным заведениям с экономическими и социально-культурными сферами региона;

– расширение перечня художественных специальностей и квалификаций до их полного соответствия;

– совершенствование повышения квалификаций и профессиональной переподготовки на основе приоритетных направлений науки и искусства, расширение образовательных функций аспирантуры, связанных с художественными специальностями;

– реализация профессиональной художественной политики на региональном уровне.

Ценность предлагаемой концепции видится в целостном отношении к региональному художественно-культурному опыту, на основе которого возможно не только осуществлять социально-профессиональную подготовку специалистов, но и успешно развивать их инновационно-творческий потенциал, отвечающий требованиям времени.

Список литературы

1. Бенин, В. Л. Три центральные категории к определению человеческой сущности // Профессиональная педагогика: категории, понятия, дефиниции: сб. науч. тр. Вып. 2 / Отв. ред. Г. Д. Бухарова.– Екатеринбург: Изд-во Рос. гос. проф.-пед. ун-та, 2004. – С. 44-63.

2. Загвязинский, В. И. О роли социально-педагогического прогнозирования и проектирования в развитии региона: сб. науч. тр.; в 2 ч. // Образование в Уральском регионе в XXI веке: научные основы развития. – Екатеринбург: Изд-во Рос. гос. проф.-пед. ун-та, 2002. – Ч. I. – С. 20-22.

3. Ильин, И. А. Исследования и очерки: избранные работы об искусстве народных промыслов, архитектурных наследий XVI–XX веков. – М.: Сов. художник, 1976. – 288 с.

4. Кирьякова, А. В. Ориентация личности в мире ценностей как педагогическая проблема // Профессиональная педагогика: категории, понятия, дефиниции: сб. науч. тр. / Под. ред. Г. Д. Бухаровой. – Екатеринбург: Изд-во Рос. гос. проф.-пед. ун-та, 2004. – С. 192–211.

5. Концепция художественного образования в Российской Федерации. – М.,2001. – 5 с.

6. Педагогика: педагогические теории, системы, технологии: Учеб. для студ. высш. и сред. пед. учеб. зав.; под ред. С. А. Смирнова. – М.: Академия, 2001. – 512 с.

References

1. Benin, V. L. Tri central'nye kategorii k opredeleniju chelovecheskoj sushhnosti [Three central to the definition of the category of human] *Professional'naja pedagogika: kategorii, ponjatija, definicii: sb. nauch. tr. Vyp. 2, otv. red. G. D. Buharova.* [Professional Pedagogy: categories, concepts, definitions: Sat scientific]. Ekaterinburg: Izd Ros. Reg. Prof.-ped. University, 2004, pp. 44-63.

2. Zagvyazinsky, V. I. O roli social'no-pedagogicheskogo prognozirovanija i proektirovanija v razvitii regiona: sb. nauch. tr.[On the role of socio-pedagogical forecasting and design for the region: Sat scientific. works]. *Obrazovanie v Ural'skom regione v XXI veke: nauchnye osnovy razvitija*.[Education in the Urals region in the XXI century: scientific basis for the development.]. Ekaterinburg: Izd Ros. Reg. Prof.-ped. University, 2002, ч. I., pp. 20-22.

3. Ilyin, I. A. *Issledovanija i ocherki: izbrannye raboty ob iskusstve narodnyh promyslov, arhitekturnyh nasledij XVI–XX vekov*. [Studies and Essays: Selected works of art crafts, architectural legacies XVI-XX centuries]. Moscow, Soviet artist, 1976, 288 p.

4. Kiryakova, A.V. Orientacija lichnosti v mire cennostej kak pedagogicheskaja problema [Orientation personality in the world of values as a pedagogical problem] *Professional'naja pedagogika: kategorii, ponjatija, definicii: sb. nauch. tr., pod. red. G. D. Buharovoj*. [Professional Pedagogy: categories, concepts, definitions: Sat scientific. works under. Ed. G. D. Buharova]. Ekaterinburg: Izd Ros. Reg. Prof.-ped. University, 2004, pp.192–211.

5. *Koncepcija hudozhestvennogo obrazovanija v Rossijskoj Federacii* [The concept of art education in the Russian Federation.]. Moscow, 2001, 5 p.

6. *Pedagogika: pedagogicheskie teorii, sistemy, tehnologii*: Ucheb. dlja stud. vyssh. i sred. ped. ucheb. zav.; pod red. S. A. Smirnova. [Pedagogy: pedagogical theories, systems, technology: Textbook for stud. vyssh. and environments. ped. Textbook. Head., ed. S.A. Smirnov]. Moscow: The Academy, 2001, 512 p.

УДК 74.970

МЕСТО И РОЛЬ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ КОМПЕТЕНЦИИ В ДИЗАЙН–ОБРАЗОВАНИИ

©А. В. Подмарева

The Place and Role of Aesthetic Competence in Design Education

A. V. Podmaryova

В статье рассматривается понятие эстетической компетенции будущих педагогов профессионального обучения, ее структурные компоненты; дан обзор ключевых понятий компетентностного подхода: компетенция, компетентность, профессиональные компетенции, профессиональная компетентность. Автором рассмотрена актуальность темы, заключенная в международных нормативно-правовых документах, документах Российской Федерации.

Ключевые слова: *эстетическое образование, компетенция, компетентность, педагог профессионального обучения, дизайн-образование, эстетическая компетенция, эстетический вкус, профессиональная компетентность.*

The article discusses the concept of aesthetic competence of future teachers of vocational training and its structural components. The author gives an overview of the key concepts of competence-based approach: competency, competence, professional competency, professional competence. Author considered the relevance of the theme encased in international legal documents and documents of the Russian Federation.

Key words: *aesthetic education, competency, competence, teacher of vocational training, design education, aesthetic competence, aesthetic taste, professional competence.*

Происходящие на протяжении последних десятилетий глобальные социальные изменения нашего общества приводят к кризису основных институтов общества, разрушению духовных идеалов молодежи, что, в свою очередь, приводит к упадку уровня культуры, духовных и нравственных идеалов молодого поколения. Современная жизнь с ее перегрузками приводит к снижению сенсорных способностей, что влияет на качество восприятия окружающей действительности, его свежесть и остроту. Активно идущий процесс глобализации подавляет индивидуальные качества человека, унифицирует культурную микросреду, приводит к дефициту подлинной культуры и эстетического восприятия [3]. Современное молодое поколение не всегда способно правильно воспринимать и оценивать культурно-эстетические явления, анализировать свои впечатления, что, безусловно, приводит к упадку эстетической образованности молодежи, непритязательности ее эстетического вкуса.

В дорожной карте художественного образования ЮНЕСКО говорится о том, что «…современное общество должно разрабатывать такие образовательные и культурные стратегии и политику, которые бы содействовали передаче и сохранению культурных и эстетических ценностей и самобытных черт, чтобы развивать и укреплять культурное разнообразие и строить мирное и процветающее общество» [6]. В свою очередь, всеобщая декларация прав человека указывает на то, что образование должно быть направлено на

© **Анастасия Валерьевна Подмарева**, аспирант, Челябинский государственный педагогический университет, Профессионально-педагогический институт (Челябинск, Россия); e-mail: stuartessa@mail.ru

полное развитие человеческой личности и на увеличение уважения к правам человека и основным свободам, а также, что любой человек имеет право свободно участвовать в культурной жизни общества, наслаждаться искусством и т. д. [4]. В настоящее время вопросами эстетического образования в России занимаются такие ученые как А. Д. Жарков, Л. С. Жаркова, Л. П. Кабкова, Л. В. Школяр, Л. Г. Савенкова, И. В. Арябкина, О. В. Сальдаева, Е. В. Киндлер, О. В. Шокот и др.

Эстетическое образование направлено на то, чтобы развить в обучающемся студенте чувство прекрасного, сформировать у него личностное отношение к произведениям искусства, научить видеть ценности жизни и искусства. Художественное образование направлено на формирование культуры восприятия окружающего мира, на развитие способностей личности к преобразованию себя и действительности. Художественная деятельность учит человека видеть мир во всем многообразии его форм, явлений, красок, формирует его миропонимание и мироощущение. Для педагога профессионального обучения по направлению декоративно-прикладное искусство и дизайн особенно важны высокоразвитые нравственно-эстетические и художественные качества, потому как его главной задачей является обучения и воспитание специалистов в области дизайна системы среднего профессионального образования. Значительное внимание необходимо уделять эстетической составляющей при подготовке педагогов профессионального обучения. В настоящее время приоритетным в этом направлении является формирование конкурентного и компетентного специалиста с высокими эстетическими качествами. По определению С.М. Кожуховской, педагог профессионального образования – это специалист, осуществляющий организацию дизайн-образования в новых социально-культурных условиях функционирования общества посредством формирования проектной культуры в процессе обучения и воспитания учащихся начальных, средних и высших профессиональных учреждений и в сфере дополнительного образования [8, с. 38–39]. В свою очередь, дизайн-образование – это системная форма организации культурно-творческой среды в образовательном учреждении, обществе, государстве [8, с. 7]. И, безусловно, для того, чтобы система дизайн-образования работала эффективно и без сбоев, необходима качественная подготовка педагога-дизайнера. Федеральный государственный образовательный стандарт высшего профессионального образования по направлению 051000 Профессиональное обучение определяет, что будущий педагог профессионального обучения обязан решать задачу воспитания будущих специалистов на основе индивидуального подхода, формирования у них духовных, нравственных ценностей, создания, распространения, применения новшеств и творчества в педагогическом процессе для решения профессионально-педагогических задач, применения технологии формирования креативных способностей при подготовке специалистов.

В основе модернизации системы образования компетентностный подход рассматривается как ключевая методика. Для того чтобы определитькомпоненты эстетической компетенции и дать ее определение, необходимо рассмотреть основные понятия компетентностного подхода. В основе данного подхода лежат определения понятий «компетенции», «компетентность», которые различают синонимически. Эти понятия для российской педагогики являются относительно новыми, поэтому и наблюдается разное их понимание: 1) компетенция – включает совокупность взаимосвязанных качеств личности (знаний, умений, навыков, способов деятельности), задаваемых по отношению к определенному кругу предметов и процессов и необходимых для качественной продуктивной деятельности по отношению к ним; 2) компетентность – владение, обладание человеком соответствующей компетенцией, включающей его личностное отношение к ней и предмету деятельности [2, с. 6].

В области профессионально-педагогической образования эти определения приобретают свою специфику. Е. А. Гнатышина определяет профессиональные

компетенции как интегральные профессионально-личностные свойства специалиста, включающие предметно-знаниевую, предметно-когнитивную, предметно-мотивационную и предметно-технологическую составляющие, совокупность которых обеспечивает успешность выполнения конкретныхвидов профессионального труда и возможность углубленного совершенствования в отдельных из этих видов в зависимости от индивидуальных склонностей и предпочтений [5].

Профессиональная компетентность педагога профессионального обучения – это интегративная характеристика молодого специалиста, включающая совокупностизнаниевых, когнитивных, мотивационно-волевыхи операционально-технологических составляющих, отражающих уровень его способности к успешному выполнению профессиональной деятельности и степень готовности кпрофессиональному развитию в условиях динамики, повышения наукоемкости профессионального труда и возрастания личной ответственности за его результаты [5].

Обращаясь к теоретическому анализу понятия «эстетическая компетенция», мы можем отметить, что в настоящее время в отечественной педагогической теории не существует его единого понимания. В зависимости от объекта и области исследования авторы по-разному определяют эстетическую компетенцию. Так, например, Е. А. Киндлер дает определение эстетической компетенции будущего учителя культурологии – комплекс когнитивных, ориентационных и операционных компонентов профессиональной деятельности, базирующейся на позитивных ценностных ориентациях личности и позволяющий творчески интерпретировать художественные произведения, определять их этико-философское содержание, практически использовать представления о культуре в анализе тенденций искусства [7, с. 4]. В свою очередь, И. В. Арябкина рассматривает понятие художественно-эстетической компетентности учителя начальной школы – «это с одной стороны, высокая степень его поликультурной по своему содержанию гуманитарно-художественной эрудиции; владение теорией, методологией и методикой художественно-эстетического образования младшего школьного возраста, опирающееся на нравственно-эстетические ценностные установки и, с другой стороны, мотивированной на эффективную реализацию их на практике, стремление к достижению наилучших педагогических результатов на основе профессионально-личностного творческого саморазвития и самосовершенствования» [1, с. 139].

В рамках данной статьи, мы разделяем точку зрения О. В. Шокот, которая определяет эстетическую компетенцию как «систему взаимосвязанных профессиональных качеств личности, которыми она проявляет свою готовность к профессиональной деятельности, синтезируя знания канонов пространственной и цветовой композиции, прикладные умения организовывать внешнее пространство в соответствии с правилами художественной композиции на основе устойчивых ценностных новообразований личности в виде художественного вкуса, креативных качеств и эмоционально-ценностных установок» [10, с. 48].

Эстетическая деятельность требует от педагога-дизайнера высокого уровня его эстетической подготовленности, а также способности к полному и глубокому восприятию эстетического объекта. В данном случае, необходимо говорить о внутренней эстетической потребности (внутренней мотивации). Художественно-эстетическая деятельность рассматривается учеными как наивысший этап развития эстетической потребности, эстетической активности личности [9]. В каждом производстве (материальном, духовном) имеют место элементы эстетической деятельности. В дизайн-деятельности к таким элементам можно отнестизнания канонов композиции, средств композиции, знания основ цветоведения и т. д., а также их применение в практической деятельности, а также сформированность эстетического вкуса, креативных качеств, эмоционально-ценностных установок. В рамках дизайн-образования, значительную роль для формирования эстетической компетенции играют такие элементы художественной формы как,

графические, пластические, цветовые. И педагог-дизайнер должен владеть ими в совершенстве. Художественная форма материально воплощает художественное содержание произведения при помощи:

- выразительно-изобразительных средств (пятно, линия, цвет фактура, текстура, пластика, материал и т.д.)
- композиционных средств гармонизации: ритм, контраст, нюанс, пропорции, масштаб и т.д.
- принципов формообразования: структурность, тектоничность, динамичность, органичность, образность, структурность.

Для объективного рассмотрения вопроса формирования эстетической компетенции будущих педагогов профессионального обучения, необходимо рассматривать эстетическую компетенцию в единстве с этической компетенцией, которая показывает, как человек относится к окружающему миру. Этическая компетенция – сложное личностно-психологическое образование на основе интеграции теоретических знаний, практических умений и навыков в области этики и определенного набора личностных качеств, определяющих готовность педагога к реализации профессиональной деятельности на основе законов этики. Но если способность и готовность воспринимать и понимать красивое формируется стихийно, то последствия проявляются плохим вкусом и односторонним восприятием объектов внешнего мира.

Эстетический вкус – это качество личности, характеризующееся способностью, потребностью и готовностью к восприятию, оцениванию и осознанному отбору произведений искусства и реалий действительности на основе чувственно-эмоционального эстетического суждения с позиций прекрасного и безобразного [3, с. 14]. Необходимо также отметить и творческий компонент, который, вне всякого сомнения, является центром структуры эстетической компетенции. Творческий компонент – формирование умений готовности самостоятельно создавать новое, умение объективно анализировать достижения культуры и переносить опыт культурно-творческой деятельности на новую неизвестную область [10, с. 50].

Подводя итог, мы можем утверждать, что, безусловно, у педагога профессионального обучения должна быть сформирована эстетическая компетенция, он должен в совершенстве владеть художественно-эстетической деятельностью, обладать отменным эстетическим вкусом. Именно от педагога профессионального обучения (особенно педагога-дизайнера) зависит то, как будут формироваться профессиональные кадры сферы услуг (дизайнеры, модельеры, художники по костюму, декораторы).

Список литературы

1. Арябкина, И.В. Основополагающие методы формирования культурно-эстетической компетентности учителя начальной школы в условиях педагогического вуза / И.В. Арябкина, О.Ю. Марковцева // Педагогическое образование и наука.– Москва, 2013. – № 3. – С.139–143.

2. Баева, Г.И. Формирование теоретических основ профессиональной компетентности будущего педагога: методическая разработка /Г. И. Баева//– мин. образования Пермского края, Пермь, 2007. – 126 с.

3. Боташева, Н.П. Формирование эстетического вкуса подростков в условиях поликультурной образовательной среды средствами регионального народного декоративно-прикладного искусства: автореферат дисс… кан. пед. наук / Н. П. Боташева, Майкоп, 2013. – 31 с.

4. Всеобщая декларация прав человека: электронный ресурс. Режим доступа: http://www.un.org/ru/documents/decl_conv/declarations/declhr.shtml (дата обращения: 10.02.2014)

5. Гнатышина, Е.А. Компетентностный подход к подготовке педагога профессионального обучения/ Е. А. Гнатышина // Личность. Культура. Общество. Т XI № 1, 2009. – с. 429-436

6. Дорожная карта художественного образования: электронный ресурс. Режимдоступа:http://portal.unesco.org/culture/en/files/40399/ 12653856603Russian_RM.pdf/Russian%2BRM.pdf(дата обращения: 12.02.2014)

7. Киндлер, Е.А. Формирование эстетической компетенции будущих учителей культурологии в процессе преподавания философско-культурологических дисциплин: дисс. … кан. пед. наук / Е.А. Киндлер. – Екатеринбург, 2009. – 160 с.

8. Кожуховская, С.М. Дизайн-образование. Структура. Содержаниеи методы реализации: дисс. док.пед. наук / С.М. Кожуховская. – Москва, 2011. – 406 с.

9. Командышко, Е. Ф. Педагогический потенциал искусства в творческом развитии учащейся молодежи: интегративный подход: дисс.. док.пед. наук. – Москва, 2011. – 500 с.

10. Шокот, О. В. Формирование эстетической компетенции в профессиональной подготовке студентов колледжа сферы услуг: дисс. … кан. пед. наук / О. В. Шокот – М., 2008 .

References

1. Arjabkina, I.V. Osnovopolagajushhie metody formirovanija kul'turno-jesteticheskoj kompetentnosti uchitelja nachal'noj shkoly v uslovijah pedagogicheskogo vuza [Fundamental methods of a cultural and aesthetic competence of elementary school teachers in terms of pedagogical high school]. *Pedagogicheskoeobrazovanie i nauka* [Teacher education and science]. Moscow: Pedagogicheskoe obrazovanie i nauka, no № 3, p.139–143.

2. Baeva, G.I. *Formirovanie teoreticheskih osnov professional'noj kompetentnosti budushhego pedagoga: metodicheskaja razrabotka*. [Formation of the theoretical foundations of professional competence of future teachers: methodical development], G.I. Baeva. Perm', 2007, 126 p.

3. Botasheva, N.P. *Formirovanie jesteticheskogo vkusa podrostkov v uslovijah polikul'turnoj obrazovatel'noj sredy sredstvami regional'nogo narodnogo dekorativno-prikladnogo iskusstva*: avtoreferat diss… kan. ped. nauk [Formation of aesthetic taste adolescents in a multicultural educational environment by means of regional folk arts and crafts], avtoreferatdiss… kan.ped. nauk. Majkop, 2013, 31 p.

4. Vseobshhaja deklaracija prav cheloveka: jelektronnyj resurs. [The Universal Declaration of Human Rights: an electronic resource.] Rezhim dostupa. : http://www.un.org/ru/documents/decl_conv/declarations/declhr.shtml (data obrashhenija: 10.02.2014)

5. Gnatyshina, E.A. Kompetentnostnyj podhod k podgotovke pedagoga professional'nogo obuchenija [Competence-based approach to training vocational training teacher]. *Lichnost'. Kul'tura. Obshhestvo.* [Personality. Culture. Society.]. T XI, № 1, 2009, pp. 429-436

6. *Dorozhnaja karta hudozhestvennogo obrazovanija: jelektronnyj resurs*. [Road Map for Arts Education: an electronic resource.] Rezhim dostupa: http://portal.unesco.org/culture/en/files/40399/ 12653856603Russian_RM.pdf/Russian%2BRM.pdf (data obrashhenija: 12.02.2014)

7. Kindler, E.A. *Formirovanie jesteticheskoj kompetencii budushhih uchitelej kul'turologii v processe prepodavanija filosofsko-kul'turologicheskih disciplin: diss. ... kan. ped. nauk* [Formation of aesthetic competence of future teachers of Cultural Studies in the teaching of philosophical and cultural disciplines]. Ekaterinburg, 2009, 160 p.

8. Kozhuhovskaja, S.M. *Dizajn-obrazovanie. Struktura. Soderzhaniei metody realizacii: diss. dok.ped. nauk* [Design education. Structure. Content Methods of implementation]: diss..dok.ped. nauk / S.M. Kozhuhovskaja. Moscow, 2011, 406 p.

9. Komandyshko, E.F. *Pedagogicheskij potencial iskusstva v tvorcheskom razvitii uchashhejsja molodezhi: integrativnyj podhod: diss.. dok.ped. nauk.* [Pedagogical potential of art in the creative development of students: An integrative approach]. Moscow, 2011, 500 p.

10. Shokot, O.V. *Formirovanie jesteticheskoj kompetencii v professional'noj podgotovke studentov kolledzha sfery uslug: diss. ... kan. ped. nauk* [Formation of aesthetic competence in vocational training college students services sector]: diss. … kan.ped. nauk. Moscow, 2008, 160 p.

УДК 659.1(438) (09) + 747.54(438)

ПОЛЬСКОЕ ИСКУССТВО РЕКЛАМЫ В НАЦИОНАЛЬНОМ СТИЛЕ

© М. Здренка-Циалковска

Polish Art of Advertising in the National Style

Magdalena Zdrenka-Ciałkowska

Когда в 1918 году Польша вновь получила независимость, открылись новые возможности для изящных искусств, в том числе и для прикладной графики. Экономический кризис в то время, парадоксально стал толчком для развития искусства рекламы, которым охотно занимался ряд художников. Чтобы ответить на потребности рынка и углубить знания в области прикладной графики, польские дизайнеры периода интербеллум тщательно изучали европейскую отраслевую прессу, благодаря чему моднейшие в то время рекламные приёмы быстро нашли отпечаток в многочисленных польских проектах. Несмотря на то, что прежняя польская реклама выявляет реминисценции французские, немецкие, английские или русские, однако преобладающей тенденцией во многих проектах был национальный стиль, с одной стороны отвечающий принципам ар деко, с другой стороны продвигающий не только выбранный проект или услугу, но также польское народное искусство. В статье дан анализ того как, выглядели в начале XX века польские рекламные проекты, кто и для кого их оформлял и были ли они популярны на рынке рекламы.

Ключевые слова: *реклама художественная, графический дизайн, национальный стиль, история рекламы.*

Along with regaining independence in 1918, new opportunities for the arts originated, including for commercial design. The period of the then economic crisis, paradoxically, became the impetus for the development of the art of advertising, eagerly cultivated by numerous artists. To meet market demands and deepen the knowledge of graphic design, Polish designers of the interwar period carefully studied European trade magazines, owing to which the most fashionable advertising ideas were quickly reflected in numerous Polish projects. It turns out, however, that although the former Polish advertising shows clear French, German, English or Russian reminiscences,the dominant trend among many projectswas the national trend, which on the one hand perfectly suited assumptions of the Art Deco styleand on the other hand, promoted not only the selected product or service, but the Polish folk artas well. In the article, entitled „Polish Art of Advertising in National Style", I will try to present in a few words, what the then Polish advertising projects looked like, Who and for Whom carried them out and whether they were popular in the contemporary advertising market.

Key words: *advertising art, graphic design, national style, history of advertising.*

Несмотря на экономический кризис, который появился в Польше после Первой мировой войны, отечественные предприниматели хорошо отдавали себе отчёт в том, что разноцветные упаковки также являются существенным элементом в рекламной компании для данного продукта. Уже в начале XX века, среди многочисленных рекламных этикеток, можно увидеть использование национальных мотивов для продвижения товара. Всё чаще на форму коробки начинают оказывать влияние не только экономические факторы, но также размер данной коробки, то, насколько удобно её хранить, пользоваться ею, эстетически воспринимать.

© **Магдалена Здренка-Циалковска**, аспирант Университета им. Николая Коперника (Торунь, Польша); e-mail: magdalenazdrenka@interia.pl

Разноцветные упаковки для шоколадных конфет заказывали также у других художников, которые охотно пользовались народными местными мотивами. Примером может послужить коробка для конфет, автором проекта которой является Эдмунд Бартломейчик (Edmund Bartłomiejczyk). Проект был создан в 1930-х годах с изображением характерного мотива – спуска по реке Дунаец. Как правильно заметил многие годы назад Юлиус Старжински (Juliusz Starzyński), в Польше в силу особой политической обстановки, стремления к формированию стилей были одновременно борьбой за национальный стиль; эта идеология проникала в искусство эпохи «Молодая Польша» (Młoda Polska), заграничные выставки, вплоть до незабываемого триумфа польского павильона на Международной Выставке Декоративного Искусства в 1925 году в Париже [1, с. 29].

Новый подход к народному искусству в независимой Республике Польши, старались продвигать художники-педагоги, которые вели практические занятия в вузах и художественных школах. Первое место, несомненно, отводилось варшавской Школе изящных искусств, которую в 1932 преобразовали в Академию Художеств. Отдельные элементы, связанные с народным направлением наблюдались также в работах первой польской кафедры изобразительной графики, функционирующей с 1930 года под началом упомянутого раньше Эдмунда Бартломейчика. Также в Познанской школе декоративного искусства и промышленности (индустрии), были видны усилия учить проектантов согласно духу польского декоративного искусства, продвигая польский фольклор, особенно из Великопольши, Поморья или Кашубии [2].

Анализируя давние рекламные реализации, однако, можно получить впечатление того, что самым популярным стилем, применяемым при оформлении рекламных проектов, были фольклорные элементы, распространенные на территории Подгалье, Малая Польша или города Лович, которые появлялись вне зависимости от региона продвигаемого продукта или сопровождающей информации, эти элементы аранжировались согласно идее, вкусу и по усмотрению графика – автора проекта. Народные мотивы Малой Польши и Подгалье можно считать следствием всё ещё активно действующей эстетики периода «Молодая Польша» *młodo polskiej*, что особенно сильно проявлялось в Кракове. Эстетику можно легко заметить в рекламных реализациях из районов Львова или Варшавы.

Многочисленные рекламные композиции оживляет, прежде всего, разноцветная палитра красок традиционных народных костюмов, архитектурные детали и декор. Именно такой подход замечается во многих проектах художников 1920-х годов, которые под влиянием западных влияний изучают современную форму, обращаясь в сторону достижений художественного авангарда, главным образом кубизма.

Эту тенденцию можно заметить в проектах Войцеха Вейсса (Wojciecha Weissa), Фердинанда Рущица (Ferdynanda Ruszczyca), Яна Буковского (Jana Bukowskiego), Эдуарда Трояновского (Edwarda Trojanowskiego), Иосифа Чайковского (Józefa Czajkowskiego), Стефана Норблина (Stefana Norblina), Войцеха Ястжембского (Wojciecha Jastrzębowskiego), Людвика Градовского (Ludwika Gardowskiego), Эдуарда Бутрымовича (Edwarda Butrymowicza), Войцеха Коссака (Wojciecha Kossaka), Антонего Процяловича (Antoniego Procjałowicza), Фелициана Коварского (Felicjana Kowarskiego), Зофии Стриеньской (Zofii Stryjeńskiej), Яна Рембовского (Jana Rembowskiego), Богдана Новаковского (Bogdana Nowakowskiego) или Генрика Узембло (Henryka Uziembło). В декоративном стиле существенную роль играла деталь, кроме того, среди рекламных проектов можно заметить тяготение не только к необычной живописности, но, также и к эффектам более свойственным книжной иллюстрации, чем искусству в публичном пространстве. Примером такого решения может быть серия рекламных плакатов под заглавием «Дни Кракова», которые последовательно делал Витольда Хомича (WitoldaChomicza) в 1937-39 годах. Среди повсеместной декоративности можно, на самом деле, выделить индивидуальные черты отдельных проектных реализаций. Стоит обратиться к работам

Зофии Стириеньской (Zofii Stryjeńskiej), чьи индивидуальные творческие поиски, разрешили её противникам прочно ввести в польское искусство определение «стриеньщизна» (stryjeńszczyzna) – ассоциация с фамилией. Индивидуальный стиль Стриеньской соединял мировые кубистические тенденции с необычно красочными элементами польского фольклора. Поэтому не удивляет факт, что эта эстетика пользовалась огромнейшим успехом на Мировой Выставке в Париже в 1925 году. Приготовленная для польской экспозиции плаката под заглавием «Польша на Международной Выставке Современного Декоративного Искусства в Париже» была ошеломляюще разноцветная, геометрическая и обращалась к кубизму. Следует добавить, что фольклористические композиции Стриеньскойне всегда отвечали этнографическим фактам. Она черпала, правда, некоторые идеи из фольклора, но придумала собственную форму, тем самым формируя новую иконографию. Новая, с этническим уклоном, созданная художницей картина Польши, выдержанная в народном стиле, с одной стороны идеально отвечала промоутерским целями, какие, несомненно, имеет искусство рекламы, с другой стороны, эта картина удовлетворяла польские стремления к культурному своеобразию, что было весьма существенным элементом в процессе формирования культурного национального самосознания II Республики Польши.

Представленное на Международной Выставке польское искусство, благодаря своему национальному характеру, выделялось своим своеобразием среди других стран. Французская пресса положительно относилась к польским плакатам, показанным во время Выставки, обращая внимание на факт, что польские плакаты задумываются с особым учётом жанрового своеобразия, внимание приковывает их прекрасное цветовое оформление [3].

В главном отчёте из Парижской Выставки, в свою очередь, отмечается особый характер плакатов, их цветовое богатство. В тех из Польши, замечается ещё особая изюминка, то есть народная фантазия, деревенские игрушки, слегка наивные картины. Это, на самом деле, нацолнальный стиль, плакаты, исполнены некого добродушия, которому не чужда изысканность, они, на самом деле являются замечательным инструментом рекламы. Даже в тех плакатах, которые являются результатом более утончённых поисков, всегда можно найти нечто неуловимое – захватывающий акцент «рустикальной» простоты [4; 5, с. 50]. Однако, эта «рустикальная» простота проявлялась также в других рекламных носителях. Её легко найти на информационной афише, рекламной вывеске или рекламном киоске, как тот, который спроектировал Карол Стриеньски (Karol Stryjeński) для продвижения страны и польских изделий.

Общий энтузиазм использования народных элементов польской деревни в художественной форме, можно заметить во многих довоенных рекламах львовского района. Примером представления польских народных акцентов в традиционной художественной форме, является рекламный плакат 1921 года художника Станислава Качор-Батовсия (Stanisław – Kaczor-Batowski), анонсирующий первую Международную Восточную Выставку. Следует подчеркнуть, что это весьма важное для Львова международное мероприятие, скорее всего, напоминало пригородный рынок, чем важную торговую инициативу с международным масштабом. Несмотря на размытость художественного образа, некую композиционную перегруженность, плакат была распечатан в нескольких языковых версиях и его издавали ещё для трёх очередных выставок, пока в 1924 году задачу спроектировать плакат получил Тадеуш Гроновски (Tadeusz Gronowski). В плакате Гроновского, выдержанного в национальном декоративном стиле, однако, в отличие от созданной предшественником, можно было заметить некое стремление к графическому синтезу, характерному для искусства ар-деко. Такой подход к польской декоративности вместе с новым синтетическим подходом имел положительный отклик нетолько в Польше, но и вовремя Международней Выставки в

Париже, где Гроновски (Gronowski), также как и Стриеньская (Stryjeńska), получили за свои плакаты Гран-при.

Описывая рекламные проекты, реализованные Гроновским, стоит обратить внимание также на «Овсяное какао компании Ведель» (Kakao Owsiane Wedla") или плакаты, продвигающие смесь для кофе «Глеба» (Gleba) – в упомянутых проектах художник, для привлечения внимания потенциального адресата рекламы, преднамеренно применил технику фольклорной стилизации персонажей, где, как правильно подметил французский преподаватель из Парижской Торговой Школы Роджер Л. Дириу (Roger L. Dupuy) «...маленькая куколка, разноцветно одета, одета в польский корсет и украшенная лентами насыпает довольно изящно цикорий в чашку» [6, с. 567]

Похожий приём, то есть фольклорную стилизацию героев, можно заметить также в рекламах продуктов для международного потребителя. Примером может послужить, например плакат с известным хозяйственным мылом «Олень», где Гроновски специально одевает главную героиню, выпускающую разноцветные мыльные пузыри, в наряд, напоминающий разноцветную полосатую ловицкую юбку (национальную одежду для города Ловича и его окрестностей), хотя сам передник и бант, скорее всего, напоминают тогдашнюю идеальную домохозяйку, чем девушку в национальном ловицком костюме. Возможно, такое сочетание было намеренным приёмом художника, который не только с помощью красок, но и подбора одежды, пытался получить отклик у самой большой потребительской группы в Польше – женщин, которые могут пользоваться этим популярным в довоенное время мылом. Инспирации фольклором можно заметить не только у Гроновского или Стриеньской, но также в рекламных идеях Эдмунда Бартломейчика (Edmunda Bartłomiejczyka), Стефана Норблина (Stefana Norblina), Болеслава Суралло (Bolesława Surałło) или Эдуарда Мантойфеля (Edwarda Manteuffla).

Некоторые черты национального стиля легко найдём также в творчестве Войцеха Ястжембовского (Wojciecha Jastrzębowskiego), профессора варшавской Школы Изящных Искусств. В этом случае модные мотивы, почерпанные из народного искусства, художник стал намеренно заменять национальной символикой. В композиции его работ, в свою очередь, можно заметить геометрические системы, строго расположенные по вертикальным и горизонтальным осям. Примером может послужить рекламный плакат, который художник приготовил для Всеобщей Государственной Выставки (Powszechna Wystawa Krajowa). Эта работа являетсяз амечательным синтезом опыта, и, одновременно, синтезом взгляда на правила композиции плоской форы, которые художник пытался передать своим студентам на специальных, лично подготовленных курсах композиции, обязательных в Варшавской Школе Изящных Искусств.

Национальной символикой в прикладной графике охотно пользовались также другие художники, между другими упомянутый раньше Эдмунд Бартломейчик (Edmund Bartłomiejczyk) и его ученик Эдуард Мантойфель (Edward Manteuffel). В 1930 году Польская Табачная Монополия (Polski Monopol Tytoniowy), понимая, что реклама ищет массовой экспансии для массового продукта, согласилась на помещение рекламы на упаковке для сигарет и табака, причём, нетолько в форме вкладышей и листовок, но в более прочной форме, как вклейка или принт [7].

С того времени, как и в других европейских странах и Соединённых Штатах Америки, любая реклама часто появлялась на сигаретных пачках, а также на спичечных коробках. Всё чаще осознавался факт, что во внутреннем товарообороте, благодаря скромной, неброской коробке спичек потребители привыкают к эстетике упаковки и узнают активные в данном государстве направления, развивающиеся в прикладном искусстве и промышленном дизайне [9]. Кроме того, как правильно замечает автор в статье о конкурсе на художественную упаковку, напечатанной в отраслевом журнале «Реклама» («Reklama») спичечные коробки, хотя были фактором пропаганды, прежде

всего, давали сведения о стране заграничным потребителям, посещающим Польшу, которые на, казалось бы, незначительные предметы обращают особое внимание [8].

Присматриваясь также к современному рынку и передовым достижениям, которые имеют теперь место в области графического проектирования и дизайна, можно, прийти к выводу, что реклама в национальном стиле, довольно успешно функционирует в современном мире, записывая тем самым, следующую главу в истории польского графического дизайна и этнодизайна.

Список литературы

1. Starzyński, J. Polska droga do samodzielności w sztuce. Warszawa, 1973.
2. Karolczak, W. *Reklama handlowa w dawnym Poznaniu* / „Kronika Miasta Poznania", т. 59 (1991), № 1-2, с. 111-127.
3. Saint-Marcet. *Une heure de promenade aux Arts Décoratifs-La Pologne*. "L'Intransieantd" 4.07.1925.
4. *Art publicitare. Sections étrangéres. Pologne* [w:] *Encyklopedie des Art Decoratifs et Industriels Modernes au XX siecle,*vol. XI. Paris, 1925.
5. Szablowska, A. *Tadeusz Gronowski. Sztuka reklam.* Warszawa, 2005, c.50.
6. Potocki, A. *Wystawa sztuki dekoracyjnej w Paryżu*, „Sztuki Piękne", I 1924-25, c. 541-567.
7. *Nowa postać reklamy* /„Reklama", 1930, № 3.
8. *Artystyczne opakowanie zapałek czynnikiem propagandy* op.cit., c.12.
9. *Здренка, М.* Искусство рекламы в межвоенном польском городе. Деловые объединения художников-творцов рекламы // Дизайн. Искусство. Промышленность [Design. Art. Industry]: Международный сборник научных трудов. Выпуск I / отв. ред. к. ист.н. Н. М. Шабалина. – Челябинск, 2012. – С. 115–121.

References

1. Starzyński, J. *Polska droga do samodzielności w sztuce.* [Polish road to independence in the arts]. Warszawa, 1973.
2. Karolczak, W. *Reklama handlowa w dawnym Poznaniu* / „Kronika Miasta Poznania [Chronicle of the City of Poznań]. Poznań, vol. 1 (1991), № 1-2, p. 111-127.
3. Saint-Marcet. *Une heure de promenade aux Arts Décoratifs-La Pologne* [Une heure de promenade aux Arts Décoratifs-La Pologne.] "L'Intransieantd" , 1925.
4. *Art publicitare. Sections étrangéres. Pologne* [w:] *Encyklopedie des Art Decoratifs et Industriels Modernes au XX siecle,*vol. XI. Paris, 1925.
5. Szablowska, A. *Tadeusz Gronowski. Sztuka reklam.* Warszawa, 2005, p.50.
6. Potocki, A. *Wystawa sztuki dekoracyjnej w Paryżu*, „Sztuki Piękne", I 1924-25, p.541-567.
7. *Nowa postać reklamy* /„Reklama", 1930. № 3.
8. *Artystyczne opakowanie zapałek czynnikiem propagandy* [Artist pack of matches factor propaganda] op.cit. p.12.
9. Zdrenka-Ciałkowska, M. Iskusstvo reklamy v mezhvoennom pol'skom gorode. Delovye ob#edinenija hudozhnikov-tvorcov reklamy [The Art of Advertising in Poland's Cities of the Pre-war period. Artistic Advertising Firms]. *Dizajn. Iskusstvo. Promyshlennost': Mezhdunarodnyj sbornik nauchnyh trudov. Vypusk I. otvetstvennyj redaktor k.ist.n. N.M. Shabalina* [Design. Art. Industry.The International collection of scientific papers. Issue I. Executive Editor Ph.D. N.M. Shabalina], Chelyabinsk, 2012, Issue. 1, p. 115–121.

Этническая культура и ее интерпретация

Ethnic Culture and its Interpretation

УДК 677.024(470.54)

ВОЗРОЖДЕНИЕ ТРАДИЦИОННОГО БАШКИРСКОГО БЕЗВОРСОВОГО КОВРОТКАЧЕСТВА В ПОСТСОВЕТСКОЕ ВРЕМЯ

©**А. Г. Янбухтина**

Revival of Traditional Bashkir Napless Carpet Weaving in the Post-Soviet Time

A. G. Yanbukhtina

Безворсовый домотканый ковер (палас) – традиционный предмет в убранстве башкирского дома. С исторически давних времен узоротворчество в ковроделии составляет наиболее устойчивую и развитую область в системе домашних ремесел башкир. Ковроткачество, заметно угасшее в советское время, когда работали лишь единицы мастеров в отдаленных селениях на востоке республики, сегодня, в постсоветские десятилетия, в народе происходит активное возвращение к традиционному искусству ковроделия, его подлинное возрождение.

Ключевые слова: *башкирские ковровщицы; домашние ремесла; традиционное убранство и организация башкирского крестьянского дома; орнаментально-художественные традиции и современность.*

Napless homespun carpet is a traditional item in the decoration of the Bashkir home. Since ancient times, historically ornament creation in carpet making is the most stable and developed part in the system of home crafts of Bashkirs. Carpet weaving noticeably extinct during the Soviet era , when only few of artists working in remote villages in the east of the country , today , in the post-Soviet decade , the people have an active return to the traditional art of carpet weaving , his genuine revival.

Key words: *carpet-Bashkir, home crafts, traditional decoration and organization of the Bashkir peasant house; ornamental and artistic traditions and modernity.*

Безворсовый домотканый ковер (карпет, палас, кэлям) – традиционный предмет в убранстве башкирского дома. С исторически давних времен узороторчество в ковроделии составляет наиболее устойчивую и развитую область в системе домашних ремесел башкир, активно развиваясь и в настоящее время. В восточной части горно-лесной Башкирии, от лесных северных и до южных степных окраин, разведение овец и коз, стрижка шерсти, ее обработка, прядение, крашение пряжи в домашних условиях, тканье паласов на самодельных деревянных станках, а также прядения ниток для ручного вязания обширного ассортимента носимых изделий, стало в последние десятилетия, особенно в постсоветский период, самой развитой областью народного творчества.

В степной Башкирии, в приграничье с Оренбуржьем, в прошлом ткали паласы из некрашеной пряжи, естественной, природной окраски: белой, черной, серой, коричневой. Эстетика таких паласов характеризуется сдержанностью, исключительным благородством, природной гармонией колористического строя, составляя выразительный художественный контраст коврам, сотканным из пряжи, окрашенной растительными, органическими красителями, тем более – анилиновыми.

©**Альмира Гайнулловна Янбухтина**, доктор искусствоведения, профессор (Уфимский государственный университет экономики и сервиса (Уфа, Башкортостан, Россия);
e-mail:yanbuhtina@gmail.com

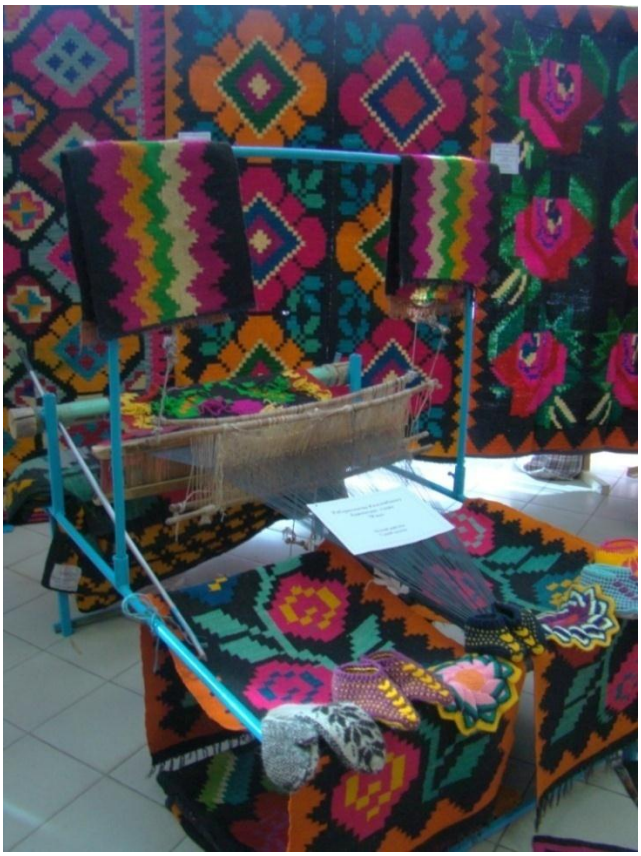
Ковры, выполненные из пряжи, окрашенной анилиновыми красками, отличаются насыщенной яркостью, даже некоторой дерзостью цветового, следовательно, и декоративного решения изделия. Анилиновая гамма стала характерной, определяющей традиционного башкирского ковроткачества, создаваемого современными сельскими мастерицами. Крашение пряжи синтетическими красителями вошло в практику еще на рубеже XIX – XX веков, с появлением в продаже красок фабричного изготовления. В среде профессионалов анилиновые краски считаются резкими, «дикими», неуправляемыми в работе. Но опытные башкирские мастера – ковровщицы, как и Полхов-Майданские игрушечники на Волге, в росписи по дереву успешно применяют анилиновые краски, обращаясь к методу цветового контраста. Сначала узор по деревянной поверхности энергично прорисовывают живым черным контуром, затем оконтуренный рисунок закрашивают, заполняют цветом. Игрушка получается расцвеченной сочной и звонкой росписью. В композиции же ковра цветущий узор располагают на глубоком темном, чаще черном фоне, который своей силой и строгостью сдерживает, организует цветовую энергию излишне яркого анилина. В других случаях орнаментальную структуру ковра мастер как бы «очерчивает», ограничивает, обрамляет выразительным черным контуром, добиваясь, таким образом, организованности цветового решения в художественном пространстве ковра. В результате от силы цветовой насыщенности ковра исходит ощущение стихии, возникает взрыв цветовой энергии – безудержного языческого праздника. «Красными цветами *вопит* твой ковер, / о том, что я был здесь ночью – вор, / о том, что унес я твое тепло, / как меня дорогая в дороге жгло/…» – так метафорично когда-то признался поэт, в воображении которого ярко цветущий ковер горит, волнует, возбуждает и *даже «вопит»*[1] (П. Васильев).

В 2010 году в самом развитом центре традиционного башкирского ковроткачества Альшеевском районе республики, в поселке Раевка проходил Республиканский фестиваль «Башкирский ковер» (инициатор и организатор фестиваля К.Ш. Кайдалова, директор Художественной галереи народного творчества в Уфе). На фестиваль съехались ковровщицы из многих районов республики и привезли на выставку свои лучшие паласы.

Башкирский палас, его орнаментально – художественная стилистика сформировались в историческом прошлом в русле национальных художественных традиций номадов, исходя из характера и обычаев полукочевого образа жизни народа, перешедшего впоследствии, к XIX столетию к оседлости [2]. А в северных, земледельческих районах процесс оседания начался значительно раньше. Возможно, они даже изначально были земледельцами. В X –XII вв. башкиры приняли Ислам. Но живущие в глубинных, отдаленных горно-лесных и степных селениях, долго сохраняли черты родо-племенных отношений и, соответственно, следы и признаки языческой культуры, в основе своей орнаментальной, на протяжении веков переплетаясь с мусульманскими традициями. Вплоть до советского времени в этих селениях сохранялась, в теплое время года, от весны до осени, кочевая жизнь в войлочных юртах, когда башкиры могли блаженно прибывать в единении с родной природой, растворяясь в ней. Вольная жизнь в своей ландшафтной среде, щедро кормившей народ природными богатствами – традиционно пастушеская жизнь навсегда и прочно сохранилась в памяти народа. Через легенды, предания, эпос, устно – поэтический, музыкальный и пластический фольклор жизнь на воле составляет основу, стержень традиционной национальной культуры народа. В старинной башкирской песне так и поется: «Долины Урала так прекрасны, чтобы кочевать там в белых юртах».

[1] П. Васильев. Стихотворения // Литературная Россия. 1968 от 12 января, № 3 (263). С. 14.





Ил. 1-2. Традиционное ковроткачество Башкортостана, Альшеевский район, поселок Раевка, 2010.

Значительная часть предметов в убранстве кочевого жилища, впоследствии перешедших в оседлое, связана с узорным ткачеством и вышивкой – царством геометрических узоров. В закладной, выборной техниках ткали большие красные узорные занавеси – *шаршау* для разделения интерьера жилища на мужскую, гостевую и женскую половины. По художественному решению к ним близки домотканые скатерти, красные, желтые или оранжевые, расцвеченные узорами, и в едином стиле с ними – ритуально-обрядовые полотенца, концы которых традиционно оформлены геометрическими узорами. В них заметно преобладает мотив ромба с его многочисленными вариациями. В прошлом этот знак, вероятно, имел магико-религиозное, может быть, даже заклинательное значение. Точно такие же мотивы ромба, отлитые из меди и бронзы, во множестве имеются в археологических материалах эпохи бонзы [1, с. 9].

Безворсовые ковры – паласы с ромбическими узорами в различной вариативности являются самыми крупными, значительными декоративными формами в многоцветной текстильной стихии убранства башкирского дома. В прошлом – в переносном кочевом жилище, ныне в сельских, деревенских домах, где опыт ковроткачества продолжает развиваться, сохраняется и традиционное отношение к домотканному ковру. Небольшой по размеру коврик с обратной стороны часто подбивается войлоком, он удобен для возлежания, сидения на природе, на траве во время народных праздников. Любовь к такой ковров-войлочной подстилке подчеркнуто сохраняется до сих пор. Войлочные, текстильные предметы с традиционной вышивкой, узорные паласы играли в прошлом в организации пространства жилища доминирующую декоративную роль, тесно связанную с ритуально-обрядовыми функциями. Геометрия узоров в паласах даже с цветочно-растительными мотивами, их ритмичность, строгая композиционная выстроенность в пространстве ковра, создают ощущение его масштабности, значительности, как и самого, хотя и небольшого, жизненного пространства в крестьянском доме. Вышитые, тканые предметы, узорные войлоки, в том числе паласы подчеркивают вертикальные, но более всего горизонтальные членения в тектонике интерьера жилища, ее выразительность в архитектурном пространства деревенского дома. Тем самым создается впечатление устойчивости, прочности и самого дома, и традиционного семейного, жизненного уклада, в прошлом номадов, преобразованного в последние полтора – два столетия, в оседлость [4, с.136].

Башкирские ковровщицы, работающие теперь в условиях современности, продолжают сохранять, развивать, передавать традиционный опыт домашнего ковроделия другим, как характерное художественное ремесло в многовековой культуре народа. В советское время они работали полулегально, так как местные органы власти негативно относились к индивидуальной деятельности народных мастеров. Теперь, в постсоветское время их труд законодательно закреплен, мастера обрели независимость в своей деятельности, проявляя еще большую творческую активность, впервые, за многие годы, испытывая радость свободного труда, его востребованность в условиях современной жизни. Новый закон дал толчок развитию традиционных домашних ремесел: ковроделию, кошмовалянию, пухозязанию. Некогда сильно угасшие, они, с постсоветского времени, постепенно восстанавливаются, возвращаются к жизни. Ныне в коллективном творчестве народов, живущих на Южном Урале, развитие домашние ремесла составляет живой, творческий процесс. Добротно выполненные, практичные и одновременно художественные изделия, они нередко являются произведениями искусства. Потому изделия народного мастера – лучший подарок, памятная вещь, сувенир и одновременно практически нужная вещь в быту. Простые, неприхотливые предметы народного искусства несут в себе черты родной природы, местной традиционной культуры, формировавшейся веками [3, с. 25].

Устойчивость интереса башкирских мастериц к ковроткачеству объясняется несколькими факторами. Прежде всего, прочной укорененностью домотканого ковра в

традициях национального убранства дома. Дорогие ворсовые ковры в прошлом привозили из Средней Азии, Кавказа, из арабских стан ближнего Востока. Они были редкостью, доступной только состоятельным и богатым лицам. Потому в народе издавна сами ткали гладкошерстные ковры как необходимый предмет в быту, в организации и убранства дома. Ковры, изготовленные из собственного сырья, своими руками, с любовью в собственных национальных традициях, в них проявлялось личное творческое отношение народа к созданию ковровых изделий, которые будут украшать собственный дом, жилище родных и близких.

С упрочением окончательного перехода к оседлости (с XIX века) в обустройстве башкирского дома появился род крестьянской встроенной мебели – широкий деревянный помост (урын, урындык), который врезался в стены передней части, занимая пол дома, располагаясь вдоль окон, чуть пониже них подоконников. (Такой помост бытовал раньше, например, в турецких, болгарских домах). Просторный, в половину избы, его покрывали кошмами, поверх – нарядными паласами, особенно к приходу гостей. Мягкие, шерстяные, нарядные, с выразительной текстильной фактурой, они придавали дому уют, ощущение комфорта. Здесь располагалась наиболее уютная и нарядная, гостеприимная часть башкирского и татарского дома.

В мягком коврово-войлочном пространстве деревенской избы протекала вся жизнь домочадцев: здесь молились, отдыхали, на ночь укладывались спать, расстелив скатерть и водрузив самовар, обедали, принимали гостей, разложив каждому нарядные подушки, мягкие подстилки. В другое время здесь находились и играли маленькие дети. Старым, пожилым людям и детям здесь хорошо было посидеть, неспешно разглядывая за окном, происходившее на улице. В этом уютном пространстве зарождалась, начиналась и продолжалась жизнь. Девочке на наречение имени могли подарить по традиции небольшой, нарядный палас или узорное полотенце. Отсюда же усопшего, обернутого в саван, покрыв его традиционным ковром, провожали в последний путь. Затем, ковер, чаще всего, оставляли в мечети как жертвоприношение, где все пространство пола покрывается коврами и паласами, поскольку моление правоверными совершается в коленопреклонении[1] . Мягкий, шерстяной, щедро и энергично орнаментированный ковер служит в интерьере традиционного крестьянского дома, в молельном храме утилитарно-практическим, а также ритуально-эстетическим целям, являясь, таким образом, предметом многофункциональным. Орнаментально-символический язык композиции молитвенного ковра – намазлык имеет коранически строго канонизированную традиционную форму, символизируя образ самой мечети. Своими орнаментально символическими, соответственно декоративно-художественными свойствами ковер преображал строгое и аскетическое пространство деревенского дома в пространство

[1] В решение надгробия выдающегося танцора и хореографа Рудольфа Нуреева (он родом из Уфы) положена идея восточного ковра, сказочно, роскошно раскинутого на саркофаге (кладбище Сен Женевьев де буа под Парижем). Образ увековечен в памятнике в традиционном духе для культуры народов Востока: ковровый покров, таинственно накинутый на саркофаг, искусно расцвечен арабеском узоров, создавая ощущение живого шелковистого ковра (выполнено прочно, в технике классической мозаики цветными смальтами). Надгробие Рудика, (так многие, любя, привычно называли его), по композиции, с мотивом плоскостного коврового пространства, решено горизонтально и воспринимается в сильном контрасте с надгробиями соседних могил – с четкой ритмикой вертикалей беломраморных крестов. В восприятии невольно возникает их сопоставление, так ясно прочитываясь в пространстве кладбищенского пейзажа: извечное противостояние в судьбе человека горнего и дольнего, завершаясь, с его кончиной, дольним, как это пластически выражено в надгробии Нуреева. Хороший ковер – произведение искусства, и ему под силу символическое воплощение сложных философских смыслов и идей, предначертанных и случившихся в человеческой жизни. Древние мудрецы прочитывали узор ковра как текст.

эстетическое. И за последние десятилетия ассортимент башкирских гладкошерстных ковровых изделий заметно расширился. Практически почти все горизонтальные поверхности в доме покрываются не только традиционными паласами, но и ковровыми изделиями небольших размеров. По традиции все на чем сидят, отдыхают должно быть мягким, уютным, нарядным.

Традиционный ковер ручной работы, добротно, мастерски выполненный – произведение искусства. Он востребован и в сельском доме, и в городской квартире. Жители молодых башкирских городов, возникших во второй половине XX века, являются выходцами из сел и деревень. В своем подсознании они в той или степени – носители традиционной культуры своего народа. Под влиянием городской культуры со всеми ее техническими и технологическими новшествами, под воздействием городской квартиры, которая воспринимается многими как мода, многое из традиционно – национальной культуры исчезает. Например, широкий деревянный помост – *урындык* почти исчез из деревенского дома. Его сменили кровати, диваны, стулья и кресла. Размеры, пропорции ковра, по отношению к мебели, изменились. Они стали прикроватными, а также накидками для тахты и дивана, на кресла и маленькими ковриками для стульев и табуреток. Традиционные ковровые изделия, возникшие некогда в недрах кочевой культуры, приспособились, адаптировались к средовому пространству деревенского дома, который за последние десять лет, преображается в дом в несколько комнат, близкий к городскому типу.

Иногда в одной из них сохраняют привычное традиционное убранство, пробуждая в культурной памяти добрые чувства к далекому прошлому – мир, в котором проходили лучшие годы жизни – детство. Эту часть дома так и называют, как раньше, «кунак ой» – гостевой дом. В нем сохраняется, врубленный в стены просторный помост – урын, урындык, традиционно застланный кошмами, войлоками, нарядными паласами, убранный цветастыми стегаными одеялами, тюфяками, пышными подушками [3, с. 125]. В единстве силы декоративного звучания всех этих вещей возникает ощущение удобства, уюта, комфорта в традиционном башкирском доме, соответствуя национальному духу в понимании образа жизни народа. Потребность в художественных изделиях народных мастеров для собственных же нужд в повседневном укладе жизни составляет движущую силу в развитии народных ремесел. Этот живой художественный процесс эволюционирует, естественно включая, вбирая в себя социально – эстетические, нравственные, воспитательно-педагогические аспекты жизни, например, в деле преемственности традиций, составляя, таким образом, самые существенные фактор в развитии традиционных домашних ремесел в селениях республики и на современном этапе. Так характерные башкирские ковры и другие текстильные изделия работы сельских мастериц продолжают полноценно жить и развиваться в народном быту, сохраняя исконно историческую, художественную традицию в условиях активной урбанизации и глобализации в развивающемся мире.

Список литературы

1. Ахмеров, Р. Б. Об истоках декоративно-прикладного искусства башкир. – Уфа, 1996. – 60 с.
2. Шитова, С. Н. Войлоки, ковры и ткани у южных башкир. – Уфа, 2006. – С. 85–115.
3. Янбухтина, А. Г. Декоративное искусство Башкортостана. XX век: От тамги до авангарда. – Уфа: Китап, 2006. – 220 с. ил.
4. Янбухтина, А. Г. Теургия (шаманизм) – языческий архетип в духовной традиции башкир. Свойства его проявления в семантике современного искусства // Дизайн. Искусство. Промышленность: Международный сборник научных трудов. Выпуск I. / отв. ред. к. ист.н. Н. М. Шабалина. – Челябинск, 2012. – 184 с.

References

1. Ahmerov, R. B. *Ob istokah dekorativno-prikladnogo iskusstva bashkir*. [About the origins of arts and crafts Bashkirs]. Ufa: Kitap, 1996, 60 p.

2. Shitova, S. N. Vojloki, kovry i tkani u juzhnyh bashkir. [Felts, carpets and fabrics in southern Bashkirs]. Ufa, 2006, 85–115 pp.

3. Yanbukhtina, A. G. *Dekorativnoe iskusstvo Bashkortostana. XX vek: Ot tamgi do avangarda.* [Decorative Arts of Bashkortostan. XX Century: From Tamgas to Avanguard]. Ufa: Kitap, 2006, 220 p.

4. Yanbukhtina, A. G. Teurgija (shamanizm) – jazycheskij arhetip v duhovnoj tradicii bashkir. Svojstva ego projavlenija v semantike sovremennogo iskusstva [Theurgy (shamanism) is a Pagan Archetype in the Spiritual Tradition of Bashkirs. Properties of its Manifestations in Semantics of Contemporary Art]. Dizajn. Iskusstvo. Promyshlennost'. *Mezhdunarodnyj sbornik nauchnyh trudov.* Vypusk I, otvetstvennyj redaktor k.ist.n. N.M. Shabalina [Design. Art. Industry. The International collection of scientific papers. Issue I. Executive Editor Ph.D. N.M. Shabalina], Chelyabinsk, 2012, Issue. 1, p. 184.

УДК 746.5(560) + 343.822:746.5(560)

ТРАДИЦИИ БИСЕРОПЛЕТЕНИЯ В СТРУКТУРЕ МАСТЕРСКИХ ИСПРАВИТЕЛЬНЫХ КОЛОНИЙ ТУРЦИИ

© Гюлтен Курт

Traditions in Turkey Beading (Based on Workshop Penal Colony)

Gülten Kurt

Наряду с широко распространенными в Турции традиционными производственными техниками выделяются предметы, изготовленные очень простыми инструментами, которые в последнее годы имеют большое распространение. Это предметы в технике бисероплетения, – технике, которая своими корнями уходит в начало человечества и со временем превратилось в народную традицию. Первые изделия в технике бисероплетения в основном, носили эстетический характер и были связаны с религиозными верованиями, помогали спастись от злых духов и сглаза, играли большую символическую роль. Наряду с этим бисер играл и важную определяющую роль как показатель уровня различных социальных положений. Со стороны государства в целях сохранения профессионализма среди мастеров, которые в настоящее время находятся в исправительных колониях, и для того, чтобы задержанные люди считали себя полезными для общества, созданы условия для открытия специальных мастерских, где могли бы все пожелавшие обучаться этому народному ремеслу. Материалы бисероплетения считаются самыми легкодоступными, техника позволяет за короткое время изготовить искусные вещи. Низкая стоимость продажи в цене и не очень дорогой материал, из которого готовится изделие, делает его очень привлекательным для покупателя. В женских колониях, где давно практикуется изготовление бисерных изделий, представлено много образцов, в которых использовались традиционные мотивы. Среди них можно отметить предметы украшения, талисманы от сглаза, футляры для ключей, кошельки, четки и другие украшения с изображением птицы, змеи, рыбы.

Ключевые слова: *тюркская культура, традиция, бисероплетение, ручное ремесло, исправительная колония.*

A great many products of handicraft arts have been produced with different materials and simple tools in our country despite developing technology and industrial products. Of all these handicraft arts, bead has been produced from the past up to the current time and has some significant fields as a material of decoration. Using bead is a tradition dating back the start of human history. It can be considered that the first materials of ornament and jewelry were carried in line with religious beliefs to be protected from the evil, magic and bad eye rather than aesthetic concerns of people. Besides, bead is regarded as one of the indications of social differentiation. In penal institutions in our country, some training courses have been carried out in the handicraft arts ateliers known as workshops in order to maintain and develop the current occupations and make the prisoners as good citizens beneficial for the society in their post prison life. The beadwork among these handicraft arts is regarded as an enjoyable and profitable job that could be learned in a short time. The fact that the tools and materials are cheap and easy to buy makes this handicraft art attractive. The variety of the products and motives show that the art of beadwork in the penal institutions dates back very early ages. Among these products are decorative products, bad eye beads, religious writings, birds, key chains, socks, fish, wallets, prayer beads and snakes.

Key words: *handicraft, bead, beadwork, prisons.*

© **Гюльтен Курт**, научный сотрудник Университета Гази (Анкара, Турция); email: kgulten@gmail.com

Анатолия является одним из богатых центров археологических находок, местом, где до сих пор определяются артефакты этноархеологии и фольклора. Этот регион славится разновидностью своих изящных ручных изделий, созданных различными техническими способами. Тюрки весь свой яркий талант, вкус, тонкость и богатство духовного мира выразили в традиционной технике бисероплетения. Образцы народного искусства представляют собой выразительные декоративные предметы, которые обычно употребляются в быту.

Наряду с развивающимися промышленными технологиями в Турции поддерживаются и развиваются ручные способы изготовления изделий с помощью примитивных инструментов и простых материалов. В их изготовлении широко применяются цветные стекла, бисер, эмаль, разные камни и т. д. Бисерные образцы используются как украшения, также в предметах домашнего обихода, одежде, аксессуарах. Изделия из стеклянного бисера составляют разноцветные композиции, они разнообразны по формам, размерам, ими пользуются для оформления корзин, переметных сумок («хейбя», «хурджин»), покрывал, украшений для попоны для лошади, также употребляются в интерьерах жилищ или надеваются как аксессуар костюма и служат для защиты от дурного сглаза [1, с. 157]. В разных регионах Турции даже в правое плечо или по краю детских головных уборов зашивается бисер голубого цвета, или изделие из золота, волчий клык или рыбью чешую, – всё это носит характер оберега от сглаза [5, с. 766]. Важно отметить веру людей в то, что злые духи не любят все перечисленные яркие цвета: голубой (цвет неба), красный (цвет крови и земли), очень часто как талисман и оберег используются именно эти тона. И в настоящее время много людей, которые верят в приметы и предохраняют себя от сглаза, неудач и полагают, что им это принесёт пользу. Эти предметы определяют и социальный статус хозяина, носящего то или иное изделие, его вероисповедание. С самого начала, если бусы носили характер талисмана, амулета, то со временем они свое предназначение изменили и стали носить больше эстетический характер. В зависимости от социально-экономических возможностей люди, относящиеся к определенной среде, могут себе позволить приобрести бусы разного качества и содержания [3, с. 28].

Термин «бусы» на турецком языке звучит по разному «бонджук», «монджук», «мунджук», и все лексические варианты имеют одно значение – «нагрудный камень». Это означает тот же самый смысл как нагрудное украшение – ценный камень для коня, львиный ноготь, разные чары и т. д. Уйгурские турки слово «бонджук» употребляли лишь в тех случаях, когда они предполагали жемчуг, или жемчужное ожерелье. В древних рукописях Харезмских шахов (XI–XIII веках) было отмечено слово «мунджак» (бусы) – “tizdi munçaknı ipke”, то есть бусы нанизаны на нить, или же «munçak satkucı» – продавец бус, – значения, которые дошли до наших дней [6, с. 255]. Бусы как украшения надевались на шею, грудь, кисти руки, над головой. Всегда очень легким способом создавались стеклянные бусы разных цветов и форм и поэтому, они в основном носились представителями любого слоя общества и были неотъемлемой частью традиционного обихода. И к тому же, бусы долгое время сохраняют свой первоначальный вид, бисерные изделия находят археологи в слое земли, воде, они не бледнеют, не стареют, сохраняют форму, свой блёск и качество [7]. Несмотря на то, что имеется много исторических и документальных фактов касающихся изготовлению бус, но, к сожалению, на сегодняшний день имеет место их дополнительное детальное изучение. В настоящее время в тюркской культуре среди ручных изделий важное место занимает техника бисероплетения. И как вид ручного ремесла бисероплетение имеет самое широкое распространение в исправительных учреждениях для содержания граждан, где данная традиция обогащается новыми идеями.





Ил. 1-2. Изделия из бисера, ткачество.

Человек, находящийся под арестом, является лицом, который должен жить с определенными принципами. Он является не самой активной частью общества и обязан своё оставшееся время заполнить полезным занятием, как бы, образовательного характера. Поэтому в исправительных колониях имеются мастерские, где различными техническими способами и из разных материалов (дерева, металла, камня, фарфора, керамики, стекла) и способом вязания изготовляют бисерные изделия. В выставочных салонах данных учреждений и на ярмарках продаж можно встретить разнообразные подарочные изделия, изготовленные из бисера.



Ил. 3. Изделие из бисера, сделанные турецкими пленными во времена первой мировой войны.

Изделия, сделанные в колониях, заимствовали мотивы из традиционных, народных образцов. Как подсказывают исторические источники и оставшиеся образцы, со времен первой мировой войны турецкие пленные, попавшие на территории островов Греции, Египта, Месопотамии и Англии для своих нужд занимались изготовлением бисерных изделий. Мастерами создавались подарочные предметы (кошельки, разные футляры и т.д.), которые продавались и распространялись среди солдат [9, 10]. Как память о войне солдаты закупали эти предметы (размерами от 33 см до 55 см) с указанными датами: 1915

год или 1918 год, или без указания дат, также, на этих изделиях имелась надпись на английском языке «Turkish Prisoner» («Турецкий пленник»), украшались они диагональными, зигзагообразными, змеевидными, крючкообразными мотивами [8].

Каждый день, рано утром, проходя по коридорам тюрьмы в мастерскую и заканчивая работу вечером возвращаясь к себе, заключенный чувствовал себя как на свободе и ощущал свой нормальный рабочий ритм, как в свободном обществе. Мастерские являются их жизненной надеждой, нитью, которая их связывает с будущим. В мастерских заключенные очень быстро осваивают бисерную технику и с большим терпением за короткое время обучают этому делу новичков, со вкусом исполненная работа всегда выделяется среди других, а изготовление изделий в большом количестве приносит еще и определенный доход. Стоимость подарочных изделий невысока, так как способ изготовления, не сложный. Именно эти два обстоятельства превратили данный вид народного искусства в традиционный. Культура изготовления подарочных предметов в технике бисероплетения ныне является неотъемлемой частью исправительных колоний Турции. С другой стороны, заключенные, занимающиеся этим видом искусства имеют определенный доход, совершенствуют технику, приобретая навыки, развивают вкус и не чувствуют себя зависимыми от своих семей и, имея своё любимое занятие не часто посещает психолога, живут в своем мире. Есть люди, которые освободившись из-под заключения, любя этот вид рукоделия и зарабатывая, покрывая им свои нужны, продолжают заниматься изготовлением бисерных изделий. В свою очередь, мастера принимая заказ, определяет срок их изготовления, количество и виды. Если раньше бисерные изделия ограничивались такими изделиями как четки, амулеты, кошельки, то сейчас, их ассортимент расширился, и предметы несут более декоративный характер (подвески против сглаза, браслеты, фигурки-обереги в виде птички, рыбки, а также настенные часы, сумки, нагрудные украшения, футляры для ключей, телефона, ручек и т.д.).



Ил.4. Птичка, техника плетения бисером.

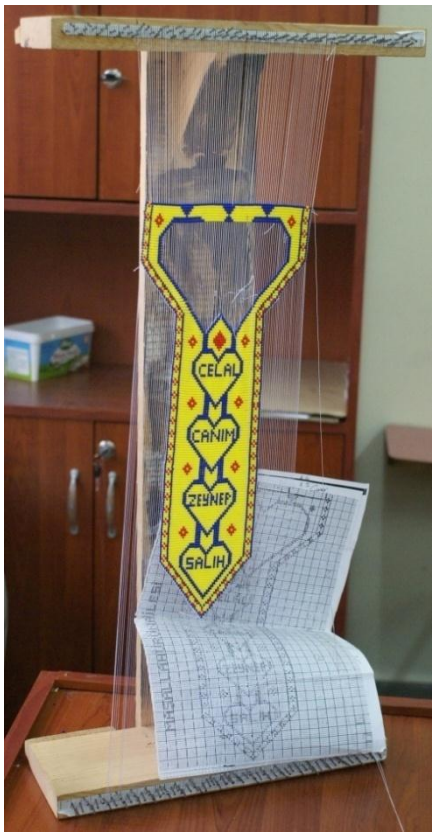
Бисерные изделия реализуются не только вне тюрьмы, но также и в самой колонии, среди персонала и заключенных. Они посылаются членам семей, друзьям, как память и подарок. Заключенные, не знающие это дело, учась у своих мастеров и друзей, тщательно выбирая из множества цветов бисера нужный, аккуратно проводя его через иголку в нить, создают оригинальные композиции. Образцы, сделанные в мастерских колонии позволяют мастерам свое время потратить на полезное дело, себя не чувствовать одиноким, а наоборот они радуются тому, что делают полезное в социальных целях, в этом проекте они имеют своих партнеров, обмениваются мыслями, забывают те ненужные привычки, из-за которых они находятся в заключении. Как показывает практика и отмечают психологи, заключенные намного лучше себя чувствуют в таком обществе.

Сувенирные образцы готовятся разными видами технических способов. Большое количество бисерных изделий изготавливаются простым приемом *вязания крючком с бисером*. До того как начать работу на миллиметровке (специальной чертежной бумаге, размеченной на клетки), – готовится эскиз модели, сюжет, определяются цвета, выбирается разноцветный подходящий бисер, нитки (шестислойные, № 6), иголка для работы. Самым главным является то, что бисер был одинакового цвета, размера и количества. Для успешного завершения этой работы необходимо выбрать все бусы одинакового качества, при этом разновидности бывают в основном трех видов: бисер, сделанный в виде жемчуга, перламутра и камней.

В народе очень широко распространена техника вязания бисером с помощью крючка. В зависимости от исполнения техника имеет названия: «тесненная петля» или «простая петля»; «парная петля»; «петля внутри петли». В каждую петлю набираются бусы, а для объемных трехмерных образцов эти бусы набираются в двух или трех высотах.



Ил. 6. Часы, бисер, вязание крючком.





Ил. 8. Станок для вязания бисерных украшений с эскизом.
Ил. 9. Часы, бисер, техника вязания.

Другой образец изготовления бисерных изделий представляет собой способ *ткачества с бисером* при помощи деревянного станка. Такие станки изготавливают сами мастера (размером 40 х 60 см), а помимо них имеются ручные станки еще меньших размеров. Масштаб бисерного изделия зависит от размера станка. Особенностью выполняемой работы является то, что на станке используются двухслойные нити (№ 2), а также имеет место и синтетическая нить.



Ил. 10. Техника проведения бисера в нити основы.

Объемные изделия – колье, браслеты, также изготавливаются путем продевания бисера через нити (шести-слойной, № 6) с иголкой. Обозначенный рисунок (эскиз) на чертежной бумаге являются важным. По завершении работы вся поверхность изделия покрывается бисером.

Рассмотренные образцы в различных видах техники бисероплетения свидетельствуют о культуре, продолжении развития традиционного ремесла и искусства наших предков. Большой творческий потенциал и работа, выполняемая руками заключенных, дает возможность более позитивно относиться к их жизни. Мастерские в структуре исправительных колоний для заключенных и та миссия, которая здесь выполняется, дает людям возможность понять столь важную и ответственную задачу – уважение к труду, к творчеству, развитие национальных традиций. Приобретая бисерные изделия на ярмарках, высоко оценивая художественный труд заключенного, представители свободного общества смогут помочь ему в улучшении своего положения и, приобретая его изделие, будут способствовать процессу налаживания его связи с внешним миром.

Список литературы

1. Barışta, Ö. (2005) *Türkiye cumhuriyetidönemihalkplastiksanatları.* Kültürve Turizm Bakanlığı. Sanat Eserleri Dizisi. Ankara: Kozan Ofset Matbaacılık San. Ve Tic. Ltd. Şti.
2. Çelik, E. (2007) Produckts Of Patience. *International Bead and Beadwork Conferance*. Seçil Ofset İstanbul.
3. Darga, Konyar, E. (2007) Boncuklardizilirzamana. *Gönül Paksoy Koleksiyondan Kreasyona Boncuk Koleksiyon*. İstanbul. Seçil Ofset. 28-29.
4. Duvarcı, A. (2005). *Ankara Cezaevlerinde El Sanatları.* Hapishane Kitabı Edt. Emine Gürsoy Naskali, Bayrak Matbaası, İstanbul.
5. Oğuz, B. (1976) *Türkiyehalkınınkültürkökenleri.* (1-2), İstanbul: İstanbul Matbaası.
6. Ögel.B. (1991) *Türkkültürtarihinegiriş.* Kültür Bakanlığı Yayınları, 638 Kültür Eserleri Dizisi, 46 (5).
7. Özdemir, M. (2007, 22-25 November) Türk el sanatlarıürünlerindeboncuğunkullanımı. *Internatıonal, Bead and Beadwork Conference*, İstanbul.
8. Kimball, J.(2007) Turkısh Prisoner of War Inscribed *Beadwork of The Great War. International Bead and Beadwork Conferance.* İstanbul.
9. Hector, V. (Editör). (2005).*The Art Of Beadwork.* Watson- Guptıll Publıcatıons, Newyork.
10. Wood, D. (2007). *BoncukİşlemeleriI.* İnkilap Kitabevi Baskı Tesisleri. (Çev: Kaya R.) İstanbul: İnkilap Yayınevi (Eserinorjinali 2003 de yayımlandı).

References

1. Barışta, Ö. (2005) *Türkiye cumhuriyetidönemihalkplastiksanatları.* Kültürve Turizm Bakanlığı. Sanat Eserleri Dizisi. Ankara: Kozan Ofset Matbaacılık San. Ve Tic. Ltd. Şti.
2. Çelik, E. (2007) Produckts Of Patience. *International Bead and Beadwork Conferance*. Seçil Ofset İstanbul.
3. Darga, Konyar, E. (2007) Boncuklardizilirzamana. *Gönül Paksoy Koleksiyondan Kreasyona Boncuk Koleksiyon*. İstanbul. Seçil Ofsetб, p. 28-29.
4. Duvarcı, A. (2005). *Ankara Cezaevlerinde El Sanatları.* Hapishane Kitabı Edt. Emine Gürsoy Naskali, Bayrak Matbaası, İstanbul.
5. Oğuz, B. (1976) *Türkiyehalkınınkültürkökenleri.* (1-2), İstanbul: İstanbul Matbaası.
6. Ögel.B. (1991) *Türkkültürtarihinegiriş.* Kültür Bakanlığı Yayınları, 638 Kültür Eserleri Dizisi,46 (5).

7. Özdemir, M. (2007, 22-25 November) Türk el sanatlarıürünlerindeboncuğunkullanımı. *Internatıonal, Bead and Beadwork Conference*, İstanbul.

8. Kimball, J.(2007) Turkısh Prisoner of War Inscribed *Beadwork of The Great War. International Bead and Beadwork Conferance.* İstanbul.

9. Hector, V. (Editör). (2005). *The Art Of Beadwork.* Watson- Guptıll Publıcatıons, Newyork.

10. Wood, D. (2007). *BoncukİşlemeleriI.* İnkilap Kitabevi Baskı Tesisleri. (Çev: Kaya R.) İstanbul: İnkilap Yayınevi (Eserinorjinali 2003 de yayımlandı).

УДК 391(477.87) «19»

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ НАРОДНОЙ ОДЕЖДЫ СЕЛА ЛЮТА ЗАКАРПАТСКОЙ ОБЛАСТИ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА (СТИЛИСТИКА И КОМПОЗИЦИОННЫЕ ПРИНЦИПЫ КОСТЮМА)

©А. И. Безик

Artistic Features Village people's Clothing living in Lute, in Transcarpathian Region, in the first half of the XX-th century (Costume Style and its Compositional Principles)

A. I. Bezik

В статье рассматривается украинский народный костюм села Люта Великоберезнянского района Закарпатской области первой половины XX века, анализируется его стилистика и общие композиционные принципы. Отделка, орнаментальные символы костюма расцениваются как художественно-эстетическое мышление, своеобразный язык каждого этнографического региона Закарпатья со своими локальными особенностями и вариациями. Достояние каждой этнографической группы закарпатского региона имеет большое значение в развитии традиционного искусства Бойковщины, Лемковщины, Гуцульщины, Доленян. Оно является важным с точки зрения обогащения общей культуры, языковой палитры, обычаев, способов хозяйствования и иных черт самовыражения каждого из этнографических групп данного региона.

Ключевые слова: *Бойки села Люта Великоберезнянского района; украинский костюм; художественная стилистика; орнаментальные символы.*

In the article we deal with folk costumes of Lyuta village in Velykobereznyansky district of Transcarpathian region, Ukraine; style and compositional principles of folk costume ornamentation in the first half of the 20th century. Ornamentation and fancy symbols as the kind of traditional folk culture, artistic and aesthetic thought is the original language of each ethnographic district in Trancarpathia with its local peculiarities and variations. The heritage of Transcarpathian region community is significant in the development of art in the ethnographic region of Boikivshchyna; it is important for common culture enrichment, linguistics, customs, ways of management and other features of self-expression in each ethnographic group of the region.

Key words: *boiky of Velykobereznyansky distric; folk costumes of Lyuta village; art design of the costume; ornamentation and fancy symbols.*

Формирование народного костюма бойков села Люта Великоберезнянского района, этого яркого и самобытного культурного явления, происходило в течение многих веков в определенных исторических условиях. Рассматривая факторы влияния на формирование художественной стилистики костюма данного региона, выделяем главное, это культурные взаимные влияния между нациями, этническими группами, которые на протяжении веков переплетались и становились движущимися в целостности костюма, быта, действий и общения людей. Данная тема уже давно и всесторонне рассматривается исследователями украинской народной одежды, однако, остаются некоторые аспекты малоизученными. Одним из таких, является выявление художественно-стилистических особенностей народного костюма села Люта, обозначение культурных взаимовлияний этнографических групп Закарпатья первой половины XX века.

© **Анна Ивановна Безик**, аспирант, Львовская академия искусств (Львов, Украина); e-mail: Anna-Nova@mail.ru

Исследование костюма населения села Люта Великоберезнянского района как художественное явление небольшое, если бегло смотреть на народный костюм отдельных территориальных закарпатских сел. Складывается первое впечатление, что нет отличий в одежде этнических групп, населявших этот регион Закарпатья (поляков, славян, бойков, лемков, долинян) но, это не так, предметно исследуя костюм, видим множество различий в характере кроя, в отделке и вышивке костюма.

Одним из первых, кто начал исследовать одежду бойков, это известный фольклорист и этнограф Я. Ф. Головацкий, описание костюма бойков также найдем в статьях священника Иоанна Кузива. Ценные исследования одежды бойков опубликованы в 1940 году в экспедиционных этнографических сборниках И. Я. Франко. В трудах исследователя И. Ф. Симоненка отражена материальная культура бойковщины. Общие сведения об одежде украинских Карпат отражены в труде М. С. Билан, много материала об одежде восточнославянских народов в работах и трудах ученого-этнографа Г.С. Масловой.

Данные о народной одежде конца XIX – начала XX века находим в исследованиях Е. И. Матейко [6,7,8]. Изучение одежды – это круг научных интересов Г. Г. Стельмащук, в чьих работах отражен ценный экспедиционный материал [1]. В работах Р. И. Пилипа характеризуется вышивка, отделка одежды бойков и в целом, гуцулов Закарпатья первой половины XX столетия. В трудах ученого проанализированы художественные особенности различных техник вышивки и их композиционные схемы [9,10,11].

Представленные источники исследования одежды учеными показывают, что существует большой интерес к истории формирования закарпатского костюма и обнаруживают, что остаются невыясненными отдельные аспекты украинского костюма. данного вопроса.

Целью данной статьи является изучение специфики народного костюма села Люта Березнянського района Закарпатской области первой половины XX столетия, отмечаются культурные взаимовлияния, сочетание элементов декора различных этнических групп, населявших данный регион, конструктивные особенности, составляющие народный строй, стилистику украшений и общие художественно-стилистические особенности костюма региона села Люта Березнянського района Закарпатской области, Украина.

Перед нами стояли задачи: исследовать художественно-конструктивные и художественно-стилистические особенности народного костюма села Люта Березнянського района Закарпатской области Украины, проанализировать комплекты одежды населения этнической группы бойков, выявить орнаменты, композиционные принципы в отделке, а также отметить ассортимент и качество используемых тканей. Статья базируется на полевых исследованиях домашней коллекции жительницы села Люта, в коллекции представлен полный комплект женской и мужской одежды, народного костюма первой половины XX столетия.

В рассматриваемом контексте данных задач можно вести разговор о геокультурном многообразии Закарпатского этноса. Это, прежде всего, на его граничных территориях, которым присущи те или иные экогеографические особенности, которые способствовали своеобразной полуизоляции части закарпатского этноса. В силу исторических особенностей, сложившихся в данном регионе, духовную и культурную жизнь как составляющая народной культуры, является важным фактором этнического самосознания, самосохранения и самозащиты, способствует развитию их этнонационального сознания. Народная одежда является неотъемлемой частью культурного наследия, тесно связанной с социальной структурой села, уровнем жизни, обрядностью, вероисповеданием. До появления фабричного полотна одежду веками почти полностью изготовляли в домашних условиях, начиная от подготовки земли к посеву льна или конопли, ухода за овцами, и заканчивая кроем полотна, вышиванием и изготовлением украшений для уже готового изделия [1, 7].

Бойки – одна из трех этнографических групп украинского Закарпатья. Этнографический район (локально – территориальная группа) закарпатских бойков охватывает территорию по линии Стужица, Ставное, Вышка, Люта, Великоберезнянский район, южная часть полонинского позвоночника пика горы Ровная, весь Воловецкий район, перевал Уклин, гора Великий Верх, гора Магура, Жиде, села Репинное, Соймы и верховья Рицкой долины, – всего 64 села [2; 11, с . 376] .

Костюм закарпатских бойков, как и в других этнографических групп, приспособлен к условиям природно-географической среды и роду занятий. Народный костюм этого региона отмечается удобством и простотой, но по стилистике, этнически и этнографически отличаются назначением, выполненной вышивкой. Проявляется в том, что украшения одежды, вышивкой на изделиях, художественные особенности, как композиция, доминирующие орнаментальные мотивы техника вышивания и цвета принадлежность человека к определенной этнической общности или этнографической группы. Таким образом, можно было определить по вышивке на одежде и структуре кроя принадлежность владельца одежды к той или иной этнографической группе украинского Закарпатья. [4, с. 189; 7; 11, с. 74]. Основным материалом для костюма было домотканое полотно и сукно. В народном костюме Великоберезнянского района начала XX века появляется фабричное полотно, и под влиянием городских тенденций, контакта жителей этого региона с ужанськими доленянами и словаками, поляками заметно прослеживается изменения в крое традиционного костюма.

Мужской и женский народный костюм 30-х годов XX столетия был предоставлен жительницей села Люта госпожой Чемсак Еленой Андреевной (1963 г.р.), собравшей свою собственную коллекцию, которая передавалась на протяжении четырёх поколений от прабабушки к правнучке.

Женский народный строй села Люта включал в себя следующие компоненты: рубашка («оплечья»), юбку («фартух»), пояс («запиначка», «пасина» или «припиначка»), безрукавка («камазоля»), головной убор («чипиць»), куртка («зипун»), зимой надевали «одеяло» («гуню») как верхний плечевой элемент. Основа женского народного костюма, составляла рубашка («оплеччя», «опліччя») белого цвета льняной или конопляной ткани, которую ткали на двух ремизках и сшитая из трех, реже двух, полотнищ, рукава. Цельнокроеная рубашка заканчивается вышитыми манжетами или воланами («фідри», «фудріци», «фірги»). На груди, вокруг воротника и в запястья полотно на сорочке собрано в сборку («рямки», «збиранка», «морщення») морщена, прошивали швами, а затем, закрепляли узкой полосой пришитого полотна [5; 11, с. 376]. Женщины ложились спать в «опліччя», «надчовки» – нижняя часть «опліччя» из грубой ткани домотканого полотна. Рубашка для женщин, в которой кормили своих детей, имела разрез из-под груди до линии талии, для удобства кормления ребенка и ничем другим в отделке не отличалась от обычной рубашки. В селе и его окрестностях продолжались древние традиции отделки рубашки красными и синими нитками «муліне». На рукавно-плечевой части, груди рубашки, манжетах, воротнике обязательны украшения орнаментальной вышивкой геометрического или стилизованного растительного характера, где широко использовались ромбы и крестики, которые заключались в ленточные орнаменты [8; 11, с. 63]. Во времени, поэтапно менялся материал, техника и нити для вышивания: до XX века входу было льняное или конопляное полотно, также из этого материала вручную изготовляли льняные или шерстяные нитки. В 1920–30-х годах в обиход вошла фабричная ткань, и стали использовать для вышивания фабричные нити, шерстяные, хлопчатобумажные, красные («памоть»), белые («біль»), разноцветные («муліне»).

В разработке орнамента «лютянские» вышивальщицы сумели создать множество вариантов изображения различных элементов, мотивов. Орнаменты делятся на геометрические, стилизованные растительные (цветочные розетки, «розы»). В центре геометрических орнаментальных композиций компоновали ромб, большие

восьмиугольники, вышивку выполняли гладью, крестиком и другими техниками. С 1930–40-х годов в отделке народного костюма села Люта использовали многоцветные цветочные и растительные орнаментальные композиции реалистичных форм [3; 11, с. 377].

С рубашкой надевали юбку, а сверху фартук («фартух») – одноцветный темно-синий, или цветов темно-коричневого, красно-черного. Фартук имел исключительно декоративное назначение, концами его завязывали на талии, пробирали в сборки («рями», «рямки», «сморщивание») и украшали вышивкой снизу, разнообразными швами, ажурной «гачкувалось» белой мережкой («чіпки» – широкая сетка; «фирка» – узкая, пышная и кудрявая сетка). Юбка была беленого цвета, изготавливаемая из тонкой пряжи. В селе Люта часто состоятельные женщины надевали «ряменик» – фартук «плісерований», изготовленный из фабричной покупаемой ткани. Такие фартуки были распространены в 1920–40 годы. Этот фартук завязывался на талии с помощью шнурка («мутузка»). Подпоясывали одежду поясом («запиначкою»), который красили, «дубили» дубовой корой или же фабричной краской. «Запиначки» – фартухи были разного цвета: темно-синие, черные, коричневые, белые, а праздничные – черные, густо украшенные лентами и «фирками». Женский костюм состоял из «опліччя», «фартуха», «запиначки» и «пасини» – из окрашенной овечьей шерсти (в виде сеточки, как макраме) с обоих концов которого свисали разноцветные кисти [1; 11, с. 383]. У молодых женщин «пасина» была красного, оранжевого, малинового, цвета, а у старших женщин была коричневого или темно-бордового цвета. Поверх рубашки великоберезнянские бойки надевали безрукавку («камазоля»), изготовленную из домотканого серого сукна. Шерстяную, грубую нить пряли, выбивали в ступе, «варили» и затем готовое тканое полотно шло в изделие [5; 8; с. 3; 11, с. 377]. Безрукавку кроили с карманами, обрабатывая края «руликом» - шнурочком (голубого или темно-синего цвета), пуговицы были «роговые», из рога домашнего скота.

Девушки заплетали волосы в две косы, вплетая в них «заплітки» с красной и зеленой шерсти, заканчивая их кистью, которую закладывали за пояс. Голову повязывали платком («хустя», «дуплованка»). У молодых женщин платки были яркого цвета, в старших женщин и бабушек – темного. Замужняя женщина носила «чіпиць» – головной убор, который укладывали под платок и он имел вид шляпки. Шею украшали узкими полосками («драбинка», «плетенка») из разноцветного бисера. Из нагрудных украшений бытовало ожерелье («монистята», «пацьорки») из 5-10-12-ти строк («шориків»).

Среди бойков Великоберезнянского района была распространена куртка («зипун») серого цвета, его изготавливали из того же сукна, что и «камазолю». Мужской «сирак» имел структуру пиджака с английским воротником и имел две разновидности. Первый крой – «латорицкий», эту структуру кроя использовали в селе Латориця Воловецкого района, ходили к тому мастера, заказывали «сираки». В украшении «сирака» использовали разрез рукава, имитировали застежки, делали пуговицы, клапаны, внутренние карманы. Такую одежду носили богатое население села Люта, считалось что «сирак» был показателем достатка семьи. Второй вид «сирака» – «лютянський», имел вид простого в крое и отделке пиджака, сшитый из домотканого полотна («коноплянка», «кабацайка»), его носили менее богатое население деревни. Еще одним плечевым элементом была «гуня» белого или серого цвета. Трудно представить жителя гор закарпатского бойка без шерстыной «гуні» с ворсом и без ворса. С ворсом («коцик») гуню так и называли «коцовата», «коцьовата», длина ворса составляла 10–15 см.

Основу мужской народного костюма села Люта, как и в других этнографических групп, составляла рубашка ниже пояса, белая льняная из домотканого полотна, в зависимости от достатка семьи, менялась качество ткани. Мужская рубашка в Великоберезнянском районе была выкроена из трех полотнищ, имела воротник-стойку или отложной («галлір завернутий»). Можно отметить и повседневную одежду, в которой управлялись по хозяйству, она отличалась грубым качеством ткани. Такие обыденные рубашки крестьян, как правило, не украшались. Праздничную мужскую рубашку

оформляли вышивкой – «гуцулкою» (так называли орнамент среди местных крестьян села Люта). Вышивка бойков Великоберезнянского района характеризуется красно-синей цветовой гаммой с оттенками. Геометрические узоры формировались из ломаных линий – «кривульок».

В 1920–30-е годы вышивка с геометрическим орнаментом сочеталась с растительным узором. Присутствие в шитье мужских или женских рубашек приема сморщивания или «збиранки» было распространено почти по всему Закарпатью [11, с. 363]. Вышивка выполняла декоративную и практическую функцию, скрепляла образованные складки, что придавало рельефность рубашки. Поверх рубашки носили пояс синего цвета сверху с плеча, левой стороны на правую сторону, застегивались двумя, тремя пуговицами. Верхняя часть такого пояса была узкой, а нижняя шире из льняного грубого полотна.

Поясным элементом мужской одежды были «гачі» (летние брюки), а зимой, поверх «колошнів» – белые, грубые шерстяные «нагавиці», которые укрепляли веревкой («гачник») с 3–9-ти плетеных конопляных нитей. «Колошні» одевали зимой, штаны красили («дубили») с помощью коры ольхи, дуба и добавляли порошок («купирос»), чтобы не пачкались и не гнили. Штаны имели разрез внизу и связывались шнурком, расшивались кантами по бокам. Цвет канта отличался, в зависимости от возраста. Молодой, неженатый парень имел штаны с голубым кантом, молодой, женатый – с красным; старшие мужчины носили «колошні» с коричневым или бордовый кантом. «Колошні» на задней части имели кокетки, которые обрабатывали лентой, лампасами, карманы прорезали. Застежка была впереди из металла, напоминали металлические крючки. Льняными портянками обматывали ноги, обували «вирбцы», «веревками» – шнурками закрепляли на голени. Верхняя одежда мало отличалась покроем от женского, тот же «сірак», «гуня» [1, 6, 9]. Из головных уборов бытовали шляпы («войлочная шляпа», «клебанка», «клибаня»), их украшали перьями павлина, сойки, тетерева, горного орла. Иногда такие шляпы покупали в Америке, со слов старожилов села Люта Великоберезнянского района.

Региональной спецификой обозначены конструктивные, технологические и декоративные приемы создания украинского костюма, способы производства отдельных его элементов (головных уборов, обуви, украшений), колорит и мотивы орнаментики, – почти до конца XIX века сохраняли древние локальные особенности [3; с. 4; 6; 9]. Эстетическое, функциональное назначение вышивки, расположение композиционных акцентов на одежде подтверждается общим распространением отделки ежедневных и праздничных рубах от одноцветной к полихромной. Уже в первой половине XX века ведущую роль играет эмоциональное, чувственное восприятие многоцветной вышивки как украшения, наблюдается заимствования от соседних этносов – словаков, поляков – народная вышивка постоянно и длительно сохраняет присущие ей черты и особенности. Благодаря отделке, крою, художественным особенностям, композиции, доминирующим орнаментальным мотивам, технике вышивки определяется этническая принадлежность одежды того или иного региона.

Таким образом, народный костюм воспроизводит стиль эпохи, бытия человека с его физическими, духовными, психологическими, эстетическими стремлениями, раскрывая ее творческий потенциал. Исследуя народные костюмы села Люта, мы пришли к выводу о трансформации образов одежды, относительно формирования этнографических групп Закарпатья, техники отделки, композиционной структуры, образности орнамента, разделения на локальные художественные группы, особенности вышивки. Народный костюм не теряет значения и сегодня дает информацию этно-отличительного характера, полового, социального назначения, а вышивка дополняет композиционную целостность костюма и имеет эстетическую и обереговую функцию. Лютянский регион демонстрирует разнообразие композиционно-орнаментальных типов и

разновидность колористического решения украшений народного костюма. Исследователи утверждают существование закарпатского этноса как целостного, объединенного многими архетипами, культурными, религиозными и другими чертами сообщества национальностей, народностей и групп людей населения Закарпатского края.

Список литературы

1. Білан М., Стельмащук Г. Український стрій: Навч. Посібник // Інститут народознавства НАН України; Львівська академія мистецтв. Українська академія друкарства, 2000. – 350 с.
2. Багринець В.М. Про землю бойків та їх походження // Українські Карпати – Ужгород, 1993. – С. 20–26.
3. Білецька В. Українські сорочки, їх типи, еволюція і орнаментаціція // Матеріали до етнографії, 1929, т. 21– 22, ч. 1. – С. 81.
4. Гошко Ю.Г., Жолтовський П.М., «Бойківщина» // Історико-етнографічне дослідження // Наукова думка. – Київ, 1983. – С. 142–280.
5. Грибанич І. Як бойки Закарпаття одягалися // «Фест». – Ужгород, 2010.
6. Матейко К.И. Этнографические особенности одежды бойков // Карпатський сборник. – М., 1972. – С. 66–74.
7. Матейко К.І. Український народний одяг / К.І. Матейко. Київ: Наукова думка, 1977. – 222с.
8. Матейко К.І. Одяг./ К.І. Матейко // Бойківщина: історико-етногр.дослідж. - Київ: Наукова думка, 1983. – С.142–149.
9. Пилип Р. І. Впливи у традиційному вбранні українців Закарпаття XIX – першої половини XX ст. / Роман Пилип // Культура Закарпаття 2010.
10. Пилип Р.І. Локальні особливості традиційної народної вишивки сорочок українців Закарпаття кінця XIX – першої половини XX ст. / Р. І. Пилип// Упорядник Ігор Ліхтей. – Ужгород: Поліграфцентр «Ліра», 2010. – С. 259– 273.
11. Пилип Р. І. Художня вишивка українців Закарпаття XIX - першої половини XX ст./ Роман Пилип / К-наукове видання; пп. «Повч Р.М.» – Ужгород, 2012. – 389 с.
12. Тамара Нікрлаєва. Істрорія Українського костюма // Київ. – «Либідь» 1996. – С. 128– 135.

References

1. Bilan, M., Stel'mashhuk, G. Ukrai'ns'kyj strij: Navch. Posibnyk [Ukrainian array], *Instytut narodoznavstva NAN Ukrai'ny; L'vivs'ka akademija mystectv* [Institute of National Academy of Sciences of Ukraine, Lviv Academy of Arts]. Ukrainian Academy of Printing, 350 p.
2. Bagrynec', V.M. Pro zemlju bojkiv ta i'h pohodzhennja [On the ground boiky and their origin], *Ukrai'ns'ki Karpaty* [Ukrainian Carpathians]. Uzhhorod, 1993, p. 20–26.
3. Bilec'ka, V. Ukrai'ns'ki sorochky, i'h typy, evoljucija i ornamentacicija [Ukrainian shirts, their types, evolution and ornamentatsitsiya]. *Materialy do etnografii'* [Materials to ethnography] 1929, vol. 21– 22, part. 1, p. 81.
4. Goshko, Ju.G., Zholtovs'kyj P.M. «Bojkivshhyna» ["Boikovshchina"]. *Istoryko-etnografichne doslidzhennja* [Historical and ethnographic research]. Naukova dumka, Kyiv,1983, p. 142– 280.
5. Grybanych, I. *Jak bojky Zakarpattja odjagalysja* [How Jaunty Transcarpathia dressed] // «Fest». Uzhgorod, 2010.
6. Matejko, K.I. Etnografycheskye osobennosty odezhdы bojkov [Etnohrafycheskye Features of clothing Boykov]. *Karpats'kyj sbornyk* [Collection of Carpathian]. Moscow, 1972, pp. 66 - 74.
7. Matejko, K.I. *Ukrai'ns'kyj narodnyj odjag* [Ukrainian Folk Clothing]. Kyiv: Naukova Dumka, 1977, 222 p.
8. Matejko, K.I. Odjag [Clothes]. *Bojkivshhyna: istoryko-etnogr.doslidzh*. [Boikivschyna: historical etnohr.doslidzh]. Kyiv: Naukova Dumka, 1983, pp.142-149.
9. Philip, R. Vplyvy u tradycijnomu vbranni ukrai'nciv Zakarpattja XIX – pershoi' polovyny XX st. [The effect of traditional Ukrainian clothes Transcarpathia XIX - early XX century]. *Kul'tura Zakarpattja* [Culture Transcarpathia], 2010.

10. Philip, R. Lokal'ni osoblyvosti tradycijnoi' narodnoi' vyshyvky sorochok ukrai'nciv Zakarpattja kincja XIX – pershoi' polovyny XX st. Uporjadnyk Igor Lihtej. [Local features traditional Ukrainian folk embroidery shirts Transcarpathia late XIX - early XX century. Compiled by Igor Licht]. Uzhgorod: Polihraftsentr "Lyra", 2010, pp. 259-273.

11. Philip, R. I. Hudozhnja vyshyvka ukrai'nciv Zakarpattja XIX - pershoi' polovyny XX st. [Artistic Embroidery Ukrainian Transcarpathia XIX - early XX century]. K-naukove vydannja; pp. «Povch R.M.» [Number of scientific publications; paragraphs. "Povch RM"]. Uzhgorod, 2012, 389 p.

12. Tamara Nikrlayeva. *Istrorija Ukrai'ns'kogo kostjuma* [Istroriya Ukrainian costume]. Kyiv, "Lybed», 1996, pp. 128-135.

УДК 621.73 (477.43/.44) «16/18»

ИСТОРИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ РАЗВИТИЯ МЕТАЛЛООБРАБАТЫВАЮЩИХ РЕМЕСЕЛ НА ПОДОЛЬЕ В XVII – XIX ВЕКАХ

© Т. В. Майгур

Historical Aspects of Development of metal processing crafts in Podillya in XVII-XIX-th centuries

T. V. Maygur

В статье автор анализирует историческую ситуацию, которая влияла на становление и развитие цеховых организаций на землях Подолья в XVII–XIX веках, а также на связь металлообрабатывающих ремесел с культурными традициями других регионов Украины и ближнего зарубежья, в частности Польши и России. В статью включены самые давние сведения о городском цеховом ремесле, организации его производства, специализации и дифференциации труда, упоминаются ведущие ремесленные города с наиболее развитым цеховым укладом. Определяются центры металлообработки на Подолье, что совершенствовали свое ремесло, формируя, таким образом, профессиональные школы, в которых ученики получали хорошую науку и соответствующую ремесленную подготовку. Автор дает характеристику самым распространенным ремесленным профессиям и основным направлениям деятельности цехового производства, что используются в металлообработке Подолья на протяжении XVII–XIX веков. Исследуется взаимовлияние родственных профессий, раскрывается смысл таких профессиональных понятий как: «кузнечное дело», «людвисарство», «конвисарство». Используя документальные материалы, автор прослеживает динамику развития металлообрабатывающего производства на Подолье, анализирует этнографическую ситуацию и соотношение занятости населения на примере деятельности конкретного ремесла, вводит в научный обиход фамилии мастеров и руководителей отдельных цехов Каменца-Подольского, что работали во второй половине XIX века. Автор раскрывает вопрос ассортимента изделий, изготовляемых ремесленниками разных родственных профессий, задействованных в металлообрабатывающей промышленности и оружейном деле в XVII–XIX веках, а также промышленных предприятиях Подолья конца XVIII – начала XIX веков рассматриваемой отрасли.

Ключевые слова: *Подолье, цеховое ремесло, ремесленники, металлообработка, кузнечное дело, литье.*

The author analyzes the historical situation, which directly influenced the formation and development of the guild crafts on the lands of Podillya in the XVII-XIX centuries, as well as upon interrelation with cultural traditions of other Ukraine regions and neighbouring foreign countries, in particular Poland and Russia. This article includes information about the most ancient city guild handicraft, the organization of its manufacturing, differentiation and specialization of labor, referred to the leading handicraft city with the most advanced way of guild. Defined centre's of metal processing in Podillya are determined that have perfected their craft, presenting thus professional schools, where one could receive good science and proper bearing of the craft. The author gives a description of the most common craft professions and basic trends of activities of workshop manufacturing, which are used in metal processing in Podillya during the XVII–XIX centuries. It is investigated the cooperation of related professions, highlights the content of such manufacturing concepts as «blacksmith», «casting» (lyudvisarstvo, konvisarstvo). Using documentary materials, the author traces the dynamics of the

© **Татьяна Викторовна Майгур**, аспирант, Каменец-Подольский национальный университет имени Ивана Огиенко (Каменец-Подольский, Украина); e-mail: maigyrt@ukr.net

manufacturing of metal processing in Podillya during the XVII–XIX centuries, analyses ethnographic situation and the ratio of employment of population on the example of activity of specific handicraft introduces the masters' and leaders' names of individual shops of Kamyanets-Podilskiy into scientific using who worked in the second half of the nineteenth century. The article reveals the theme of assortment of handiworks made by artisans of different related professions which were involved in the metal processing industry and arms production in the XVII–XIX centuries, as well as industrial enterprises of Podillya end of XVIII – early XIX centuries above mentioned industry.

Key words*: Podillya, craft-guild, craftsmen, metal processing, blacksmith, casting.*

Обработка металла является одним из наиболее древних занятий человека, важнейшею сферою его материально-производственной и творческой деятельности. Древнее ремесло кузнеца и литейщика возведено человечеством в ранг высокого искусства, к тому же окутанного дымкой тайны, которая граничила иногда с мистикой. Не случайно рудокопы и кузнецы считались колдунами и знахарями.

В то же время, невзирая на продвижение технического прогресса, всплески и затухания в эволюции ремесел, данная отрасль творчества испытала относительно незначительную модернизацию, в большей степени храня рукотворность, а, следовательно, и традиционные приемы обработки, что в других подобных видах творческой деятельности уже ушли в прошлое как анахронизмы. Есть все основания предположить, что именно в этом заключается одна из причин интереса исследователей к истории развития металлообрабатывающих ремесел. Вместе с тем, можно констатировать, что в сравнении с другими, традиционными для Украины видами декоративно-прикладного искусства, история и проблемы художественной обработки металлов освещены в искусствоведческих трудах недостаточно полно.

Воссоздание своеобразной исторической ретроспективы развития художественной обработки металла в Украине в целом осуществлено авторским коллективом под руководством Я. Запаско в «Очерках из истории украинского декоративно-прикладного искусства» [11]. Отдельные сведения о цеховом укладе и металлообрабатывающих ремеслах на Украине во второй половине XVII века содержаться в исследованиях О. Компан [9]. О художественном кузнечестве и литье в общих чертах идет речь в отдельных трудах авторитетного исследователя украинского искусства П. Жолтовского, которые и сегодня не теряют свою ценность. Чрезвычайно информативно насыщенным является труд о проблемах развития кузнечества на поприщах Украины в XIX – начала XX века искусствоведа С. Боньковской [3].

Вопросы этнографии и ремесел Подолья освещали В. Балушок [2], А. Задорожнюк [5], Я. Кисть [7], П. Клименко [8], П. Михайлинина [10], Е. Сицинский [12]. Однако целый ряд теоретических положений нуждается в уточнениях и пересмотре ввиду большой отдаленности во времени и определенной ошибочности теоретических концепций. Поэтому, целью данной публикации является освещение процессов, которые происходили в металлообрабатывающем ремесле Подолья на протяжении XVII–XIX веков; рассмотрение связей цехового ремесленничества Подолья с культурными традициями других регионов Украины и ближнего зарубежья, в частности Польши и России; определение ремесленнических центров, мастеров, ведущих профессий, специфики ассортимента изделий.

Металлообрабатывающие ремесла на Подолье имеют многовековую историю и своеобразные художественные традиции. Наиболее давние сведения о городском цеховом ремесле, организации его производства, специализации и дифференциации, можно обнаружить в актовых книгах магистратов городов, судебных документах, хронике, цеховых книгах и уставах, а также в записях путешественников конца XVIII века [3, с. 3]. Отсутствие любых систематических данных о численности ремесленного и торгового населения по городам Украины вынуждает использовать сведения самого разнообразного

происхождения и характера. Временами основанием определения занятий жителей города служат их фамилии, поскольку в те времена фамилии ремесленников или купцов образовывались от названия их занятий [9, с. 164].

Анализируя отчеты королевских имений на Подолье за 1665 год, приходим к выводу, что ремесленно-торговое население в XVII веке составляло не менее 20-25 % населения городов [9, с. 165]. В феодальной промышленности выразительно выделяется две категории предприятий: первая – цеховое или внецеховое ремесло, которое по уровню своего развития и объему продукции не выходит за рамки цеховых уставов; вторая – промыслы, которые с самого начала не укладываются в цеховые рамки [9, с. 173].

Цеха – это организации или же братства ремесленников, которые особенно развивались в средние века в городах западной Европы, откуда и распространились в Польшу и южную Россию. Название этих ремесленных братств происходит от немецкого слова die Zeche, Zeichen, что значит – знак, флаг, так как каждая группа ремесленников имела особенный знак своей корпорации [12, с. 26]. В некоторых городах и поселках Подолья следы цехов или ремесленных братств сохранились до 1900 года. Об этом свидетельствуют, прежде всего, сохраненные материалы в виде документов – цеховых грамот, учреждений, актовых книг и материальные достопримечательности – цеховые иконы, значки, печати, а также бытовые пережитки прошлого – обычаи и обряды [12, с. 26].

На Украине большинство цехов возникли в XVI – первой половине XVII века тогда, когда на Западе цеха приходили в упадок с приходом свободного производства [9, с. 184]. Для внутренней организации соответственно магдебургскому праву наиболее развитого города Подолья – Каменца, Львов был в значительной степени образцом. Это прослеживается и в отношении ремесел, – Львов был своеобразной академией, куда приходили ремесленники из разных городов Польского государства для получения дипломов о совершенствовании мастерства [12, с. 32]. Однако по объему внешней торговли Каменец соперничал со Львовом. Большую группу городского населения составляли купцы и мастера-ремесленники, которые принадлежали к категории богатых мещан [6, с. 299, 300].

Значительная часть ремесленников находилась вне цеховых организаций. Таких ремесленников называли «портачами». Цеха преследовали их, ограничивали, а то и запрещали заниматься ремеслом, противодействовали сбыту товаров. Как правило, изделия «портачей» были совершенными, потому что только высокое их качество могло иметь успех в конкуренции с продукцией привилегированных цеховых организаций [10, с. 6]. По цеховым правилам, заниматься соответствующим ремеслом могли только цеховики. Изделия, так называемых «портачей» конфисковались цехами, а если и позволялось изготовлять изделия портачам-ремесленникам для продажи в городах и поселках, то это делалось, лишь с разрешения цеха, и только после внесения определенной платы в интересах цеха. В самих цехах также преследовалась всякая конкуренция. Ограничивались и области специальностей, и даже в одном и том же ремесле было специальное разделение между отдельными мастерами [12, с. 28]. Цех состоял из следующих трех категорий: мастеров (magicter, mistrz, мастер), которые собственно и назывались братьями; подмастерьев (socius, товарищ, челядьник) и учеников (diskypubus, uszen, парень) [12, с. 29–30].

Цех как ремесленная организация преследовал, прежде всего, свои интересы, то есть интересы своего профессионального круга. Хорошо организованная ремесленная община отстаивала свои права в обществе, и в случаях разного рода притеснений от других общественных групп или управляющих лиц они находили защиту для себя в своей же организации. Цеха, в лучшие времена своего существования, совершенствовали свое ремесло, представляя, таким образом, профессиональные школы, в которых получали хорошую науку и соответствующую ремесленную подготовку [12, с. 28].

Профессор М. Владимирский-Буданов в своем исследовании «Немецкое право в Польше и Литве» отмечает, что в основе цехов кроме монополизации промышленного труда было национальное разделение, и цеха порой делились на немецкие и польские, на литовские и королевские. И невзирая на это, в городах юго-западной Руси отсутствуют следы таких правил. Города, в которых были несколько равноправных национальностей и имели свои магистраты, цеховой уклад был общим. Попытки любой национальности создать отдельный цех встречали сопротивление господствующей польской национальности. Из исторических источников XVII–XVIII веков видно, что в Каменце-Подольском действительно были цеха, образованные разными национальностями, главным образом польскими и русскими ремесленниками [12, с. 37–38]. Из цеховых грамот XVII–XVIII веков Меджибожа можно узнать, что в цеховые организации, что состояли из польско-русских общин, не привлекали евреев [12, с. 44–46].

При переходе Подолья под власть России (1793) цеха существовали не только в подольских королевских городах, но и во многих хозяйственных поселках. Они имели свои уставы, данные правителем или хозяином, имели свою внутреннюю организацию [12, с. 27]. Позволяя ремесленникам организацию цехов, российское правительство, однако, создало такие правила, согласно которым ремесленники могли «промышлять своим ремеслом вольно». В России впоследствии автономия цехов все более ограничивалась. Как утверждает Я. Пахонский, «Россия в начале XVIII века приняла цеховой уклад в его, так сказать, последнем издании, с очень ущемленным самоуправлением, подчиненным главному ремесленному правительству, городскому совету и губернатору» [9, с. 184]. И невзирая на это, цеха в России существовали даже еще в конце XIX века.

Интересно, что, будучи менее многочисленными и экономически более слабыми, цеха в России и на Украине, продержались дольше, чем в тех странах, где они переживали особенное развитие. На Украине, как и в Польше, цеховой уклад был близок по форме к западноевропейскому, хотя на Украине он никогда не имел такого распространения, как например, во Франции, Германии, и даже Польше. Известно, что наибольшее количество цехов в середине XVII века были во Львове – 33, Каменце-Подольском – 18, Белой Церкви – 12, Киеве – 10, Меджибоже – 6 [9, с. 185–186].

Отсутствие местного сырья, а также дороговизна привозного железа не способствовали значительному распространению, особенно локального, металлообрабатывающего производства на Подолье. Но жизнь средневековых городов не могла существовать без наличия в нем соответствующего ремесла. В конце XVI – начале XVII века более чем в тридцати городах Украины, в частности в Збараже, Виннице, Каменце-Подольском были кузнечные цеха или же объединенные цеха, в которые входили ремесленники по металлообработке.

Несмотря на то, что металл как технический материал был менее распространен, чем, скажем, дерево, камень или глина, специализация в металлообрабатывающем производстве была не меньшая, а кое-где даже большая. Объясняется это сложностью процессов производства металлических изделий в условиях ручной техники изготовления. Высокие требования к ремесленной продукции не позволяли ремесленнику рассеивать свое внимание и время на производство разных вещей из металла и вынуждали специализироваться на отдельных их видах [9, с. 220].

Современные ученые определили приблизительное количество профессий, которые существовали во многих странах в разные времена феодализма. По данным П. Лященко, в России в XVI веке насчитывается 210 ремесленных городских профессий, хотя в Западной Европе их было значительно больше [9, с. 173]. В конце XVII – начала XVIII века на Украине К. Зиновьев зафиксировал сведения о 100 профессиях. Позже исследователь О. Компан определила около 300 профессий, которые существовали в ремесле и промыслах, среди них 34 профессии, что непосредственно связаны с металлообрабатывающей промышленностью и оружейным делом. К таким профессиям

относятся: бронзовщики, булатники, замочники, золотники, звонарей, кузнецы, колесники, конвисары, косари, котельщики, корзинщики, лучники, людвисары, мечники, ножовщики, панцирники или кольчужники, пикорезы, пороховщики, проволочники, пушкари, рубщики, оружейники, сковородники, специалисты по изготовлению гвоздей из железа, серебряники, стрельники, трубники, сабельники, шпильники, ядерщики [9, с. 174, 178].

На Подолье, в первой половине XVII века, ремесленные цеха-братства существовали в 18-ти городах. Больше всего ремесленников было в Каменце-Подольском – 390 (в том числе 30 скорняков, 25 сапожников, 12 ювелиров) [10, с. 5], в Баре их было – 60, в Сатанове – 47. Ремесленные цеха имели тесные производственные связи с цехами Львова [7, с. 96]. В XVI–XVII веках в Каменце-Подольском работали известные специалисты-ремесленники, в частности львовский литейщик Амвросий Млечко (староста литейного цеха), ювелиры Кирков Каменецкий и Христофор Криштанов [6, с. 300].

Из налоговых списков за 1578 год видно, что в Каменце-Подольском были ремесленники разных общин, а именно: поляки, русские и армяне. Из настоящих же документов узнаем, что ремесленники металлических изделий составляли один объединенный цех, к которому относились слесари, мечники, котельщики, шорники, седельщики и лучники (мастеров – 26, подмастерьев – 24 лиц) [12, с. 37]. На то время в Сатанове среди ремесленников также были: 6 кузнецов, 2 слесаря, 1 ювелир, 1 мечник [12, с. 49]. Об объединении разных родственных профессий в цех железных изделий в Каменце-Подольском свидетельствуют данные 1700 года, в соответствии с которыми: кузнецы, слесари и мечники, вследствие своего небольшого количества объединились в один цех, а в 1703 году они присоединили к своему цеху еще шорников и седельников, так как тех были всего лишь 2 мастера [12, с. 41].

Протоиерей Е. Сицинский отмечает, что «кроме цеха железных изделий, в Каменце-Подольском существовал еще другой подобный цех более тонкого ремесла. В 1712 году был утвержденный устав этого цеха, в состав которого вошли мастера следующих ремесел: золотарского (ювелиров), конвисарского (мастеров олова), котлярского (медников, изготовителей медных котлов), вышивки золотом (золотошвеек), людвисарского (литейщиков), мосяжного (мастеров бронзы и латуни), жестянщиков и гуслярского» [12, с. 40–41]. Цеховая грамота кузнечного цеха, выданная владельцем Сатанова Августом-Александром Чарторыйским в 1740 году, указывает на то, что в кузнечный цех входили: кузнецы, слесари, мечники, седельщики, конвисары и шорники [12, с. 50]. В XVIII веке кузнечные цеха были в Каменце и Гукове, вначале XIX веке – в Браилове, Мезирове, Зинькове [13, с. 276].

В фондах Каменец-Подольского городского государственного архива находятся документы, которые касаются ремесленных организаций конца XIX века, среди них есть сведения о председателях металлообрабатывающих цехов, а именно: слесарского цеха – председатель Гвяздовский Никифор, жестянщиков – председатель Рудницкий Иван, золотосеребряного – Новаковский Михаил [14, с. 13–15]. В списках ремесленников цеха золотых и серебряных дел насчитывалось 61 мастер и 15 подмастерьев. В частности такие специальности мастеров: золотники – 16, серебряники – 6, часовщики – 12, медники – 9, ювелир – 1 (Феликс Вожинский – крестьянин, католик, староста цеха) [15, с. 49–58]. На 1882 год в ювелирном цехе: мастеров – 24, подмастерьев – 13 (старшина Новаковский и товарищ старшина Ридник) [15, с. 59–66].

По списку кузнечно-слесарного цеха – 25 мастеров, у каждого есть подмастерье или несколько мальчиков-учеников [15, с. 77–78]. В цехе жестянщиков и медников (старшина Иван Рудницкий и товарищ старшина Розеблит) насчитывалось: жестянщиков – 32, столяров – 1, звонарей – 1, медников – 1, бакалейщиков – 1 [15, с. 81–91]. Для подтверждения гипотезы об устойчивом развитии цехового уклада в Каменце-Подольском можно опубликовать списки мастеров, подмастерьев и учеников за 1886 год, то есть через три года. В списке цеха жестянщиков: мастеров –16, подмастерьев – 5, учеников – 10 [16,

с. 23–29]. В списке цеха золотых и серебряных дел насчитывалось 54 мастера, которые приехали из близлежащих городов и сел. По этому списку мастера-ювелиры – Феликс Вожинский и Иван Ридник из Каменца-Подольского, Петр и Михаил Новаковские из Хотина; золотари – Айзен и Куперман из Каменца-Подольского, Ливищук из Миньковец, Вайсснан с Карвасар; серебрильщики – Войворович с Карвасар и Файнгольд из Каменца-Подольского [16, с. 46–53].

Наиболее распространенным из известных нам ремесел по обработке готового металла было кузнечество. Кузнецы работали как в цехах, так и вне цехов. Временами они встречались в значительном количестве. Так, например, в XIX веке на Подолье их составляющая была 72 % от общего количества ремесленников занятых в металлообработке, в частности в Балтском уезде – 42 лица [4, с. 119].

Кузнецы выполняли немало самостоятельных работ полностью кузнечным способом. Вместе с плуговым железом и железными боронами – кузнецы делали подковы, топоры, оковывали колеса. Также изготовляли лопаты и наконечники для лопат, завесы – «бегуны» к дверям, ключи, замки, крюки, которыми во время пожаров растягивали горящие вещи, кандалы для узников, цепи для колодцев. Кузнецы также делали цепи для городских и замковых врат и мостов, обручи железные для пушек, «дрючки железные для дробления камня», «кии железные», то есть подставки для ружей, специальные клинья для копания колодцев, ухнали – гвозди для подковки коней, разные виды оружия, кованые врата и тому подобное. Часто пушкарей называли кузнецами, потому что «снаряжения пушек» можно было делать только кузнечным способом [9, с. 220].

Как отдельные специальности металлической промышленности известны: слесарство, котлярство, пушкарство, а также разные виды оружейного дела. Документы содержат сведения о многочисленных пушкарях, стрельниках, ядерщиках, пикорезах, мечниках, сабельниках, которым приходилось иметь дело с металлом. Во второй половине XVII ст. городские ремесленники-оружейники и слушать не хотели о бесплатной работе на замок и по большей части получали соответствующую плату. Часто пушкарей и кузнецов объединялись в совместной цеховой организации [9, с. 222].

Людвисары и конвисары встречались по всем городам Украины, но особенно славилась ими Левобережная Украина. Как людвисары, так и конвисары часто делали одну и ту же работу и использовали при этом как олово, так и медь [9, с. 220]. Их продукцией были казаны – «лембики» и вообще разная посуда, в том числе водочная. От «коновки» для водки пошло и название ремесла – конвисарство. Людвисары, кроме всего, занимались отливкой колоколов и пушек. Последнее требовало много умения и средств, а также относительно высокого уровня литейной техники. Умение отливать колокола принесло хорошую ремесленную славу не одному людвисару. Как ценная вещь, колокола дарились и даже давались в приданое за невестой [9, с. 221].

Из произведений литейщиков Каменца-Подольского нам известно изделие 1769 года – небольшой колокол Каменецкого Тринитарского костела с надписью: «Fudit me Joh. Frans. Wodick Camenec a. 1769» [12, с. 40–41]. Кроме того есть сведения, что в 1780 году Варшавская людвисарня отлила много новых пушек для Каменца «оставив пустой раньше арсенал варшавский» [13, с. 319]. Производством вещей из смеси меди и олова положили начало украинской цветной металлургии, развиться которой, было суждено уже в новые времена [9, с. 221].

В конце XVIII – начале XIX века на Подолье, кроме ремесел, были промышленные предприятия, которые изготовляли подобные металлические изделия. Литейный (людвисарний) завод медных изделий и колоколов в Черном острове, три фабрики медных изделий из них: одна – в городе Проскурове; вторая – в Браилове Винницкого уезда; а третья – бронзовая в Дунаевцах Ушицкого уезда. Однако ни одна из этих фабрик не имела весомого значения для промышленности, так как материалы для производства завозились из Великороссийской губернии [4, с. 125].

На Подолье в начале XIX века существовало 3 медных завода, два из которых были в Летичевском уезде, а третий – в местечке Зинькове князя Чарторыйского [8, с. 1032-1033]. Завод князя Чарторыйского производил медные казаны разного веса от 3 до 9 пудов, а также «лембики», «бутасы», чайники, кастрюли. Всю продукцию сбывали на месте приезжим покупателям. Сырье для изготовления изделий брали из разных уголков Подолья: «сухой цинк и олово в Бердичеве на ярмарках, уголь из своих рощ и соседних барских лесов, песок и глянец – добывали на месте» [8, с. 1033].

Характерной чертой для Подолья было то, что фабрично-заводская промышленность не затормозила развития ремесленничества. Напротив, последнее развивалось достаточно бурно в связи с безработицей и ростом спроса на ремесленные изделия на внутреннем рынке [1, с. 141]. Следовательно, пребывание Подолья на протяжении XVII–XIX веков в составе Польши, а позже России, его связь с хозяйственной жизнью Украины, положительно отразились на развитии ремесленничества. Цех как ремесленная организация преследовала, прежде всего, свои интересы, то есть профессиональные. Значительная часть ремесленников «портачей» находилась вне цеховых организаций, однако именно их деятельность часто являлась определяющей в создании композиционных нововведений в уже существующие образцы изделий. Соотношение задействованного населения в общем ремесленничестве от 20–25 % в XVII до 40–50 % в XIX веке.

Центрами цехового ремесла металлообработки отмеченного периода на Подолье были: Каменец-Подольский, Винница, Балта, Меджибож, Гуков Браилов, Зиньков, Збараж. Названия профессий, которые встречаются в металлообрабатывающим производстве Подолья в XVII–XIX веках происходят от: а) изделий, на которых специализировались ремесленники; б) металла, из которого изготовляли изделия одной типологической группы; в) технологических процессов, которые используются в производстве. Мастера ремесленных цехов Подолья изготовляли изделия из разных металлов, а именно: черных (железо), цветных (олово, медь, бронза, латунь) и драгоценных (серебро, золото). Наибольшим спросом пользовалась профессия кузнеца.

Избранная для публикации тема достаточно обширна и не позволяет в рамках одной статьи показать все особенности каждого ремесленнического центра и специализации, поэтому, дальнейшие исследования будут посвящены изучению особенностей технологических процессов основных направлений металлообрабатывающего производства Подолья.

Список литературы

1. Баженов, Л. В. Нариси історії Поділля : на допомогу вчителю / Л. В. Баженов, І. С. Винокур, С. К. Гуменюк. – Хмельницький, 1990. – 327 с.

2. Балушок, В. Г. Обряди та звичаї цехових ремісників Кам’янця-Подільського у XVI–XVII столітті / В. Г. Балушок // Проблеми етнографії Поділля : тези доповідей наукової конференції. – Кам’янець-Подільський, 1986.– С. 139-141.

3. Боньковська, С. М. Ковальство на Україні (XIX – початок XX ст.) / С. М. Боньковська. – Київ : Наукова думка, 1991. – 112 с.

4. Военно-статистическое обозреніе Россійской имперіи. Подольская губернія. – Санкт-Петербургъ : типографія Департамента Генеральнаго Штаба, 1849. – Т. X, Ч. 2. – 159 с.

5. Задорожнюк, А. Б. Ремесло Кам’янця-Подільського в XVI–XVIII ст. / А. Б. Задорожнюк // Тези доповідей VIII Подільської історико-краєзнавчої конференції. – Кам’янець-Подільський: КПДПУ, 1984. – С. 67-68.

6. Хмельницька область // Історія міст і сіл Української РСР : в 26 т. [ред. колегія П. Т. Тронько, М. П. Бажан, М. К. Білогуров та ін.]. – Київ : Інститут Академії Наук УРСР, 1971. – С. 297-309.

7. Кість, Я. П. Міста, ремесла і промисли на території Поділля в 1569-1648 рр. / Я. П. Кість // Тези доповідей V Подільської історико-краєзнавчої конференції. – Кам'янець-Подільський : КПДПУ, 1980. – С. 95-96.

8. Клименко, П. В. Промисловість і торгівля в Подільській губернії на поч. XX ст. / П. В. Клименко // Ювілейний збірник на пошану академіка Дмитра Івановича Багалія з нагоди сімдесятої річниці життя та п'ятдесятих роковин наукової діяльності / [юв. комітет В. І. Липинський, С. О. Єфремов та ін.] – К. : Українська Академія Наук, 1927. – С. 1032-1057.

9. Компан, О. С. Міста України в другій половині XVII ст. / О. С. Компан. – К. : Академія наук УРСР, 1963. – 388 с.

10. Михайлина, П. В. До питання про розвиток міського ремесла на Поділлі в кінці XVI – першій половині XVII ст. / П. В. Михайлина // Матеріали II Подільської історико-краєзнавчої конференції. – Львів, 1968. – С. 5-7.

11. Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва / [відповід. ред. Я. П. Запаско]. – Львів : В-во Львів. ун-ту, 1969. – 192 с.

12. Сицинский, Е. Матаріалы для истории цеховъ въ Подоліи: изъ трудовъ Подольскаго церковнаго историко-археологическаго общества / Е. Сицинский. – Каменецъ-Подольскъ, 1904. – Вып. X. – 102 с.

13. Kołaczkowski J. Wiadomości tyczące się Przemysłu i Sztuki w Dawnej Polsce / J. Kołaczkowski. – Kraków : nakł. M. Kański, 1888. – 744 s.

14. Кам'янець-Подільський міський державний архів (К-ПМДА). Ф-307. Каменецкая Ремесленная управа, оп. 1, д. 7. О производстве выборов головы и членов Ремесленной управы, 1882, л.147.

15. Кам'янець-Подільський міський державний архів (К-ПМДА). Ф-307. Каменецкая Ремесленная управа, оп. 1, д. 8. Списки мастеров, подмастеров и учеников портяжного, кушнирного, сапожно-башмачного и др. цехов, 1882, л.218.

16. Кам'янець-Подільський міський державний архів (К-ПМДА). Ф-307. Каменецкая Ремесленная управа, оп. 1, д. 17. Списки мастеров, подмастеров и учеников, 1886, л. 92.

References

1. Bazhenov, L. V. Narysy istorii' Podillja: na dopomogu vchytelju [Essays on the History skirts: to help teachers], L. V. Bazhenov, I. S. Vynokur, S. K. Gumenjuk. Khmelnitsky, 1990, 327 p.

2. Balushok, V. G. Obrjady ta zvychai' cehovyh remisnykiv Kam'jancja-Podil's'kogo u HVI–HVII stolitti [Rites and customs of the craft artisans Kamenetz-Podolsk in the sixteenth and seventeenth century]. *Problemy etnografii' Podillja : tezy dopovidej naukovoi' konferencii'*. [Problems of Ethnography skirts: Abstracts Conference]. Kamenetz-Podolsk, 1986, 139-141 pp.

3. Bon'kovs'ka, S. M. *Koval'stvo na Ukrai'ni (XIX – pochatok XX st.)* [Blacksmithing in Ukraine (XIX - XX centuries)]. Kyiv: Naukova dumka, 1991, 112 p.

4. Voenno-statisticheskoe obozrenie Rossijskoj imperii. *Podol'skaja gubernija* [Military statistical review Russian empire. Podolsky province]. St. Peterburg: tipografija Departamenta General'nago Shtaba, 1849, 159 p.

5. Zadorozhnjuk, A. B. Remeslo Kam'jancja-Podil's'kogo v XVI–XVIII st. [Craft Kamenetz-Podolsk in the XVI–XVIII centuries]. *Tezy dopovidej VIII Podil's'koi' istoryko-krajeznavchoi' konferencii'*. [Abstracts VIII Podolsk Local History Conference]. Kamenetz-Podolsk: KPDPU, 1984, 67-68 pp.

6. Hmel'nyc'ka oblast'. *Istorija mist i sil Ukrai'ns'koi' RSR*: v 26 t. [History of the towns and villages of the Ukrainian SSR: 26 volumes], red. kolegija P. T. Tron'ko, M. P. Bazhan, M. K. Bilogurov ta in. Kyiv : Instytut Akademii' Nauk URSR, 1971, 297-309 pp.

7. Kist', Ja. P. Mista, remesla i promysly na terytorii' Podillja v 1569-1648 rr. [Cities, crafts and trades in the Podillja in the 1569-1648 years]. *Tezy dopovidej V Podil's'koi' istoryko-krajeznavchoi' konferencii'*. [Abstracts V Podolsk Local History Conference]. Kamenetz-Podolsk : KPDPU, 1980, 95-96 pp.

8. Klymenko, P. V. Promyslovist' i torgivlja v Podil's'kij gubernii' na poch. XX st. [Industry and trade in Podillja in the beginning XX century], juv. komitet V. I. Lypyns'kyj, S. O. Jefremov ta in.

Juvilejnyj zbirnyk na poshanu akademika Dmytra Ivanovycha Bagalija z nagody simdesjatoi' richnyci zhyttja ta p'jatdesjatyh rokovyn naukovoi' dijal'nosti. [Anniversary Collection in honor of Academician Dmitry Ivanovich Bahalii on the seventieth anniversary fiftieth anniversary of the life and scientific activity]. Kyiv : Ukrai'ns'ka Akademija Nauk, 1927, 1032-1057 pp.

9. Kompan, O. S. *Mista Ukrai'ny v drugij polovyni XVII st.* [Cities of Ukraine in the second half of XVII century]. Kyiv : Akademija nauk URSR, 1963, 388 p.

10. Myhajlyna, P. V. Do pytannja pro rozvytok mis'kogo remesla na Podilli v kinci XVI – pershij polovyni XVII st. [On the development of urban crafts on the tail end of XVI - first half of the XVII centuries]. *Materialy II Podil's'koi' istoryko-krajeznavchoi' konferencii'*. [Abstracts II Podolsk Local History Conference]. Lviv, 1968, 5-7 pp.

11. *Narysy z istorii' ukrai'ns'kogo dekoratyvno-prykladnogo mystectva* [Essays on the history of Ukrainian arts and crafts], vidpovid. red. Ja. P. Zapasko. Lviv : L'viv. un-tu, 1969, 192 p.

12. Sicinskij, E. *Matarialy dlja istorii cehov v Podolii: iz trudov Podol's'kago cerkovnago istoriko-arheologicheskago obshhestva* [Materials for history departments in Podillja: from the writings of Podillja church historical and archaeological society]. Kamenetz-Podolsk, 1904, 102 p.

13. Kolaczkowski J. *Wiadomosci tyczace sie Przemyslu i Sztuki w Dawnej Polsce* [Messages ordinates of Industry and Art of Ancient Poland]. Krakow : nakl. M. Kanski, 1888, 744 p.

14. *Kam'janec'-Podil's'kyj mis'kyj derzhavnyj arhiv (K-PMDA).* F-307 [Kamenetz-Podolsk City State Archive (K-PMDA). F-307]. *Kameneckaja Remeslennaja uprava, op. 1, d. 7. O proizvodstve vyborov golovy i chlenov Remeslennoj upravy, 1882, p. 147.*

15. *Kam'janec'-Podil's'kyj mis'kyj derzhavnyj arhiv (K-PMDA).* F-307. [Kamenetz-Podolsk City State Archive (K-PMDA). F-307]. *Kameneckaja Remeslennaja uprava, op. 1, d. 8. Spiski masterov, podmasterov i uchenikov portjazhnogo, kushnirnogo, sapozhno-bashmachnogo i dr. cehov, 1882, p 218.*

16. *Kam'janec'-Podil's'kyj mis'kyj derzhavnyj arhiv (K-PMDA).* F-307. [Kamenetz-Podolsk City State Archive (K-PMDA). F-307]. *Kameneckaja Remeslennaja uprava, op. 1, d. 17. Spiski masterov, podmasterov i uchenikov, 1886, p 92.*

Эстетические ценности мировой художественной культуры в современном осмыслении

Aesthetic Values of World Culture in the Modern Understanding

УДК 75.052(092)+726:27-523.4+7.074

ХРАМ СВЯТОГО ДУХА В СЕЛЕ ТАЛАШКИНО КАК ВЕРШИНА СОТРУДНИЧЕСТВА Н. К. РЕРИХА И М. К. ТЕНИШЕВОЙ

© Н.В. Тютюгина

Temple of the Holy Spirit in Talashkino as the pinnacle of cooperation between N. K. Roerich and M. K. Tenisheva

N.V. Tyutyugina

Исследование посвящено сотрудничеству всемирно известного художника Н.К. Рериха с меценатом и художником-эмальером княгиней М. К. Тенишевой, – их связывала искренняя дружба и творчество в период с 1903 по 1928 год. В архивах России сохранилась переписка М. К. Тенишевой и Н. К. Рериха. Творчество М. К. Тенишевой было близко художнику Н.К. Рериху глубоким пониманием синтеза искусств. М. К. Тенишева в своих эмалях передавала связь православного искусства с традициями Востока и славянским язычеством. Княгиня ценила в художнике религиозное и философское восприятие мира. С 1908 по 1914 год Н.К. Рерих работал над росписями храма Святого Духа в имении княгини Талашкино под Смоленском, представлявшим собой центр российской художественной жизни. В алтаре храма Н. К. Рерих создал образ Царицы Небесной – Матери Мира, также храм был украшен мозаикой «Спас Нерукотворный», фресками «Трон невидимого Бога», «Святой Никола Можайский». До наших дней сохранились мозаика над входом, фотографии и эскизы внутренних росписей храма. Автор предлагает провести научную реконструкцию росписи храма Святого Духа в Талашкино по эскизам Н.К. Рериха.

Ключевые слова: *Н. К. Рерих и М. К. Тенишева; имение Талашкино; храм Святого Духа; образ Матери Мира; православное искусство.*

Research is devoted to the cooperation between the world-known artist Nicholas Roerich and philanthropist and enamel artist Princess Tenisheva. They were tied by sincere friendship and creativity in the period from 1903 to 1928. In the archives of Russian the correspondence between MariaTenisheva and Nicholas Roerich was preserved. Tenisheva's Creativity was so close to the artist, Nicholas Roerich, by a deep understanding of the synthesis of the arts. Princess in their enamels passed connection with Orthodox art traditions of the East and the Slavic paganism. Princess appreciated artist in religious and philosophical view of the world. From 1908 to 1914 N. Roerich worked on the murals of the temple of the Holy Spirit in the Princess Talashkinoestate near Smolensk, representing the center of Russian artistic life. The altar of the Temple of NK Roerich created an image of the Queen of Heaven - Mother of the World, the temple was also decorated with mosaics " Saviour " frescoes " Throne of the invisible God ," "St. Nikola Mozhayskiy ." Before survived mosaic above the entrance, photos andInterior murals sketches of the temple. The author suggests that a scientific reconstruction painting of the church of the Holy Spirit on the sketches Talashkino N.K. Roerich.

Key words: *N.K. Roerich and M.K. Tenisheva; Talashkino estate; Church of the Holy Spirit; Image of the Mother of the World; Orthodox art.*

© **Наталья Владимировна Тютюгина**, кандидат искусствоведения, член Ассоциации искусствоведов России (Уфа, Башкортостан, Россия); e-mail: tjutjugina@list.ru

Где желать вершину красоты, как не в храме,
высочайшем создании нашего духа?
Н. К. Рерих [6, с. 109].

В 1900 году в деревне Фленово, в имении князей Тенишевых Талашкино под Смоленском, был заложен храм. Главным архитектором строительства выступила покровительница и подвижница русской культуры – княгиня Мария Клавдиевна Тенишева[1]. В 1903 году умер муж М. К. Тенишевой князь Вячеслав Николаевич Тенишев, и храм стал фамильной усыпальницей [2]. Строительные работы были полностью завершены к 1905 году. Но в это время начались революционные беспорядки и погромы, которые коснулись, в том числе, имения княгини: Мария Клавдиевна вынуждена была уехать в Париж. Вернулась она лишь в 1908 году с мыслью, наконец, завершить церковь во Фленове. Тогда же пришло решение посвятить храм Святому Духу. Расписать церковь княгиня предложила своему близкому другу – художнику Николаю Константиновичу Рериху. «Я только забросила слово, а он откликнулся. Слово это – храм – вспоминала в Париже в 1920-е годы М. К. Тенишева, – Только с ним, если Господь приведет, доделаю его. Он человек, живущий духом, Господней искры избранник, через него скажется Божья правда. Храм достроится во имя Духа Святого. Дух Святой – сила Божественной духовной радости, тайною мощью связующая и всеобъемлющая бытие. Какая задача для художника! Какое большое поле для воображения! Сколько можно приложить к Духову храму творчества! Мы поняли друг друга, Николай Константинович влюбился в мою идею, Духа Святого уразумел. Аминь. Всю дорогу от Москвы до Талашкина мы горячо беседовали, уносясь планами и мыслью в беспредельное. Святые минуты, благодатные» [9, с. 71]. Об этой встрече с Марией Клавдиевной свои воспоминания оставил и Н. К. Рерих: «Мы решили назвать этот храм – Храмом Духа. Причем центральное место в нем должно было занимать изображение Матери Мира. Та совместная работа, которая связывала нас и раньше, еще более кристаллизовалась на общих помыслах о храме. Все мысли о синтезе всех иконографических представлений доставляли М. К. живейшую радость. Много должно было быть сделано в храме, о чем знали мы лишь из внутренних бесед» [4, с. 157]. «Обращаясь к широкому пониманию религиозных основ, можно считать, что М[ария] К[лавдиевна] в этом отвечала без предрассудков и суеверий запросам ближайшего будущего» [4, с. 160].

Н. К. Рерих очень дорожил дружбой с княгиней. У них были общие духовные задачи в искусстве, которые им виделись в возрождении культурных традиций Древней Руси. «Из отношений с Вами во мне возрождается вера в нужное, чистое и вообще человеческое. Как особенный памятник сохраняю я Ваши письма. Помимо личного они

[1] Неистощимая энергия этой великой русской женщины с особенным вдохновением была запечатлена в картине М. А. Врубеля «Валькирия» (1899), представляющей М. К. Тенишеву в образе огненной девы. В создании проекта храма вместе с М. К. Тенишевой принимали участие археолог и собиратель народного искусства И. Ф. Барщевский, художник С. В. Малютин, искусствовед А. В. Прахов, архитектор В. В. Суслов, художник М. А. Врубель.

[2] Первоначально храм задумывался во имя Преображения Господня. «Смоленский вестник» за 1900 год по этому поводу сообщал: «В четверг, 7 сентября, в имении Талашкине, в 15 верстах от Смоленска, совершена была закладка новой церкви во имя Преображения Господня. Церковь сооружается владелицей имения кн. М. К. Тенишевой преимущественно для нужд местной сельскохозяйственной школы. Церковь строится по личным указаниям владелицы в строго древнерусском стиле, будет богато расписана и разукрашена мозаикой, майоликой и обещает быть выдающимся в художественном отношении сооружением». Цит.: «Смоленский вестник» 12 сентября 1900 года, № 201 / Талашкино. Сборник документов. 1995. С. 323.

имеют большое значение общественное как трогательное свидетельство Вашей искренней привязанности и доброжелательства к искусству. Мне видится, что наше дело – дело Святое и трудом и верою мы пройдем на истинную пользу Руси. И сколько впереди задач светлых нужных и честных», – писал он Марии Клавдиевне в 1905 году [3]. Княгиня также вспоминала: «У меня с Николаем Константиновичем установились более чем дружеские отношения. Из всех русских художников, которых я встречала в моей жизни, кроме Врубеля, это единственный, с кем можно было говорить, понимая друг друга с полуслова, культурный, очень образованный, настоящий европеец, не узкий, не односторонний, благовоспитанный и приятный в обращении, незаменимый собеседник, широко понимающий искусство и глубоко им интересующийся. Наши отношения – это братство, сродство душ, которое я так ценю и в которое так верю. Если бы люди чаще подходили друг другу так, как мы с ним, то много в жизни можно было бы сделать хорошего, прекрасного и честного» [7, с. 264].

Первая встреча Н. К. Рериха и М. К. Тенишевой состоялась в 1903 году. В тот год Николай Константинович вместе с женой Еленой Ивановной приехал в Смоленск исследовать памятники архитектурны Древней Руси. «Смоленский Вестник» сообщал: «С[анкт]-Петербургский попечительный о сестрах Красного Креста комитет поручил секретарю Императорского общества поощрения художеств Николаю Константиновичу Рериху исполнение фотографий и акварелей с архитектурных памятников и местностей города Смоленска и Смоленской губернии, для издания в виде художественных открыток писем и альбомов Красного Креста в пользу учреждений Красного Креста» [7, с. 256]. Рерих писал в Смоленске этюды, а Елена Ивановна занималась фотосъемкой[4]. Тогда же Рерихи посетили Талашкино.

Школа и мастерские, устроенные княгиней, произвели на художника неизгладимое впечатление, что сразу же нашло отклик в его публикации. «Летом я видел один уголок, почва которого может быть плодотворна для стиля. Спокойная, веселая работа, изучение исконных, народных творческих сил. Целесообразные способы труда, наверно, отметят многим замечательным это место. Щедро рассыпанные образчики искусства, общая чистая художественная атмосфера выведут многих талантливых людей из смоленского села Талашкина княгини М. К. Тенишевой. Я ехал туда уже подготовленный увидеть нечто значительное, но на деле впечатление оказалось сильнее. <…> Вижу красивый теремок; вижу красильню, где варятся не ядовитые химические комбинации, а травы, кора и коренья. Вижу типичную красильщицу-старуху мордовку в народном уборе, в котором каждая часть восходит за многие века. Полоскала она нитки на реке и несет на коромысле мокрые длинные пряди из приятнейших густых тонов. Дай Бог селу Талашкину расти и развиваться. <…> Такие уголки, как Талашкино, настоящие устои национального развития мысли и искусства, сколько самобытности могут они пролить на обедневший ею народ русский», – писал Н.К. Рерих в газете «Новое время» в 1903 году [5, с. 258].

Творчество княгини Марии Клавдиевны было созвучно Н.К. Рериху глубоким пониманием вплетений в православную изобразительную традицию элементов Востока и славянского язычества, которые проявляли себя в мотивах «звериного стиля». «Около понятия Востока всегда толпятся образцы животных: зверье, заклятое в неподвижных позах. Символика животных изображений, может быть, еще слишком трудна для нас.

[3] Письмо Н. К. Рериха к М. К. Тенишевой от 26 мая 1905 года // Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ), фонд 2408, опись 1, единица хранения 7.

[4] О фотосъемке, которую проводила жена художника, писал А. А. Ростиславов: «В 1903 году вместе с женой Рерих совершает большую поездку по России, по Волге, старинным городам Ярославской, Владимирской губ. и Западного края. В результате поездки и интенсивной четырехмесячной работы 75 этюдов памятников старины и до 500 фотографий, снятых женой художника». Цит.: Ростиславов А. А. Н.К. Рерих. Пг.: Издание Н.И. Бутковской, 1918. С.30–31.

Этот мир, ближайший человеку, вызывал особенные мысли о сказочных звериных образах. Фантазия с отчетливостью отливала изображения самых простейших животных в вечных, неподвижных формах, и могучие символы охраняли всегда напуганную жизнь человека. Отформовались вещие коты, петушки, единороги, совы, кони… в них установились формы кому-то нужные, для кого-то идольские. Думаю, в последних работах кн[ягини] Тенишевой захотелось старинным мастерством захватить старинную идольскую область домашнего очага. Вызвать к жизни формы забытых талисманов, посланных богиней благополучия охранять дом человека. В наборе стилизованных форм чувствуется не художник-анималист, а мечтания о талисманах древностей». «Сильные заклятиями символы нужны странствованиям нашего искусства», – размышлял Н. К. Рерих, рассматривая фигурки животных, созданных княгиней в технике эмали и представленных на выставке в Париже в 1909 году [7, с. 121]. Николай Константинович, глубоко изучая художественные истоки православия, открывал языческие корни древнерусского искусства, связи Древней Руси с Востоком. Это естественным образом нашло воплощение в его художественном видении храма Святого Духа (ил. 1). «В этой постройке могут счастливо претвориться чудотворные наследия старой Руси с ее великим чутьем украшения. И безумный размах рисунка наружных стен собора Юрьева-Польского, и фантасмагория храмов Ростовских и Ярославских, и внушительность Пророков Новгородской Софии – все наше сокровище Божества не должно быть забыто. Даже храмы Аджанты и Лхасы», – писал художник [6, с. 109].

В 1905 году художник завершает трехметровое полотно «Сокровище Ангелов».

«За двенадцатым небом стоят города ангельские, чистые.
Сами Власти там правят бесплотные.
Ходят там ангелы дружинами тесными.
За стенами, по широкой долине в трубы трубят.
Все спокойно, и добро, и зло.
За долиною, за горбатым холмом, за древами бытия лежит сокровище ангелов.
Самоцветный камень.
В нем добро и зло.
Краеугольный камень.
На нем мир стоит.
Вся земная твердь на камень опирается.
Бытие все на камне узорами начертано.
Пуще всего хранят камень архангелы.
Архистратиг сам у камня дозор ведет.
От усталости не помнит себя, а все сторожит. Угрожают копьями архангелы.
Стерегут камень от лихого прохожего.
Непутевый не разбил бы их сокровище.
Как бы врозь не пошло и добро, и зло.
Как бы змей не пожрал мучимого.
Сокровищем держатся все города ангельские.
Без сокровища-камня – разлетятся ангелы.
Всем конец придет», –

так запечатлел в поэтической форме идею своей картины художник[5]. В «Сокровище Ангелов» символом «краеугольного камня» становится изображение Христа, высеченное на камне: художник буквально воспроизводит древний памятник христианского искусства

[5] Сокровище ангелов (К выставке Н.Рериха в Лондоне. Написанная художником пояснительная легенда к эскизу большой настенной фрески) // Слово. 1908. 17/30 июля. № 511. Четверг. С. 3 // Николай Рерих в русской периодике. Выпуск III. 1907–1909. 2006. С. 239–240.

Еллингский камень (ок. 980)[6]. Христианская символика полотна запечатлена художником и в других элементах композиции: узнаваемы предводитель Небесного Воинства Архангел Михаил и райский сад с Небесным Иерусалимом. Естественным образом вплетается в символическую канву холста и древнерусская традиция: совсем Новгородскими, Псковскими, Изборскими, Смоленскими, Ростовскими… изображены в картине стены Небесного Града. Николай Константинович знал, что каждый народ по-своему запечатлевал христианские символы, и русская самобытность в искусстве особенно была близка и понятна художнику.



Ил.1. Храм Святого Духа в Талашкино.1900-1914 гг.

Обращает на себя внимание также и фактура живописи произведения, написанного масляными красками: расчлененная на мелкие грани, словно набранная из отдельных камней. Подобная фактура вполне позволяет перевести композицию «Сокровище Ангелов» в мозаику. Как писал в свое время о живописи Николая Рериха Максимилиан Волошин: «<…> мозаика является самым верным материалом, в котором он может воплощать свои замыслы, и структура его картин, написанных масляными красками, неизбежно приближается к мозаике»[7].

[6] Еллингский мемориальный камень, воздвигнутый Харальдом Синезубым около 980 г., считается одним из интереснейших рунических памятников Скандинавии, представляет собой кусок серого, с красными вкраплениями, гранита в форме усеченной пирамиды, около двух с половиной метров высотой, с небольшими выбоинами сверху. На одной из трех его граней высечено посвящение Харальда Синезубого, обращенное к отцу, матери и самому себе; на второй – «большой зверь», лев, обвитый змеей; на третьей – заключительные шесть слов посвящения, сообщающие об обращении данов в христианство, и стилизованное изображение распятого Христа в окружении сплетающихся лент. Эта композиция является первым изображением Христа в скандинавском искусстве. Впервые обратил внимание на изображение Еллингского камня в картине Н. К. Рериха Е. П. Маточкин. См.: Е. П. Маточкин. Николай Рерих: мозаики, иконы, росписи, проекты церквей. Самара: Издательский дом «Агни», 2005.

[7] Волошин М. Архаизм в русской живописи (Рерих, Богаевский, Бакст) // Аполлон. 1909. №1. С.43.

Образ священного Камня, запечатленный живописцем на полотне «Сокровище Ангелов», виделся Н.К.Рериху в пространстве православного храма. «Общее содержание моего эскиза для стенописи усыпальницы «Сокровище Ангелов»: ангелы стерегут драгоценный краеугольный Камень мироздания, в котором заключено и добро, и зло, – символы чего начертаны на Камне», – писал художник[8]. Есть основание считать, что такой усыпальницей Н. К. Рериху виделся храм, строительство которого в это время завершала М. К. Тенишева. «Как бы мне хотелось показать Вам композицию райского сада. На днях нашел ее всю и, кажется, недурно. Буду писать в Петербурге для себя аршин в 5–6», – сообщал художник княгине в августе 1904 года[9]. И позднее он вновь писал: «Хотелось бы Вам показать кое-что религиозное. Кажется, попало недурно в тонах. Контур конечно близок общецерковным абрисам, изменять и паче того реализировать которые считаю высшим святотатством» [10]. М. К. Тенишевой приобрела эскиз к «Сокровищу Ангелов» 1904 года, выполненный на дереве в технике масляной живописи. В серебристо-охристой гамме художник изобразил Ангела с копьем и сферой в руках и райское древо с птицами, возможно, с теми самыми древнерусскими огненными фениксами, которые возрождаются из пепла, или сиринами и алконостами, которые вещают о радости и страдании. Граненная, выложенная мелкими мазками, словно смальтой, пластика изображения в эскизе также свидетельствует о стремлении художника воплотить идею картины в мозаике[11].

Но первоначально Мария Клавдиевна заказала Н.К. Рериху расписать лишь алтарную часть храма. В этой связи художник сообщал жене: «Думаю, что в церкви все удастся. Так хорошо, что не вся церковь, а только алтарная часть. Гораздо цельнее выйдет» [12]. Надо заметить, что свободная от изображений значительная часть стен в небольших церквях конца XIX – начала XX века представляло собой характерную черту стиля модерн. Белое пространство с редкими росписями и иконами, залитое естественным освещением, идущим через окна, создавало в храме особое ощущение света. Так был организован интерьер церкви в Абрамцеве, созданный художниками В. М. Васнецовым и В. Д. Поленовым, храм Марфо-Мариинской обители в Москве, построенный архитектором А. В. Щусевым и расписанный художником М. В. Нестеровым.

Во внутреннем пространстве храма Святого Духа Н. К. Рерих и М. К. Тенишева также стремились возродить древнюю христианскую традицию, согласно которой алтарная часть храма была почти полностью обозрима для верующих. Дело в том, что окончательное становление высокого иконостаса в храмах Руси, закрывающего алтарь,

[8] Выставка «Салон» // Огонек. 1909. 28 марта/10 апреля. №13. Суббота. С.17–18 // Николай Рерих в русской периодике. Выпуск III. 1907–1909. 2006. С. 393.

[9] Письмо Н. К. Рериха М. К. Тенишевой от 15 августа 1904 года // Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ), фонд 2408, опись 2, единица хранения 5.

К М. К. Тенишевой Н. К. Рерих обращался в это же время и с просьбой прислать ему из Парижа для картины «аршин 10 крашенного темно-синего не яркого матового холста». Для художника характерно было применять, как это делали старые мастера, цветную основу для своей живописи. Возможно, тонированный синий холст мастер использовал для картины «Сокровище Ангелов». См.: Письмо Н. К.Рериха М. К.Тенишевой от 21 августа 1904 года // Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ), фонд 2408, опись 2, единица хранения 5.

[10] Письмо Н. К. Рериха М. К. Тенишевой от 2 сентября 1904 года; Письмо Н. К. Рериха М. К. Тенишевой от 14 сентября 1904 года // Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ), фонд 2408, опись 2, единица хранения 5.

[11] Позднее произведение было вывезено за рубеж и до 1935 года венчало парадную лестницу в Музее Н. К. Рериха в Нью-Йорке. Затем картина попала в коллекцию Галины Вишневской и Мстислава Ростроповича. В настоящее время полотно хранится в Санкт-Петербурге в Константиновском дворце. См.: Коллекция Константиновского дворца.ДарАлишера Усманова.Альбом-путеводитель.Авторы-составители Т. Вайгачева, И. Гоголина, П. Климов и др. СПб.: 2008. С.77–78.

[12] Письмо Н. К. Рериха Е. И. Рерих от 22 августа 1910 года // Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи (ОР ГТГ), фонд 44, документ 307, лист 3.

относится лишь к XVI веку [2 с. 121]. До этого периода первоначально алтарь была открыт полностью для обозрения. Позднее в храмах появилась алтарная преграда, на которой, располагались иконы лишь в один-два ряда и, запрестольная роспись была видна даже при закрытых царских вратах. В XVI веке иконостас вырос в виде стены до полного сокрытия алтарной части от основного пространства церкви. Н.К. Рерих и М. К. Тенишева выбрали исторически промежуточный вариант, в котором иконостас, преграждая вход в алтарь, не скрывал его полностью. О том, что в храме во Фленове по замыслу устроителей должен быть низкий иконостас, писал Максимилиан Волошин: «Глубоко интересно, какое впечатление будет производить она (Царица Небесная – Н.Т.), когда заполнит собою все пространство главного нефа церкви над низким деревянным иконостасом» [5, с. 272].

В желании возродить древнюю традицию низкого иконостаса Рерих и Тенишева среди современников не были одиноки. Подобный одноярусный иконостас представлен в настоящее время в Покровском храме в Пархомовке. Эта идея опиралась на образец храма Святой Софии в Киеве. Одноярусный иконостас по тому же образцу отделяет алтарь от остальной части центрального нефа и во Владимирском соборе (1862–1896) в Киеве. Низкий иконостас согласно традиции в свое время предлагал установить в процессе реконструкции Успенского собора Киево-Печерской Лавры и архитектор А.В. Щусев. Проект был утвержден митрополитом Киевским Флавианом, но не был реализован [8, с. 272].

Образ открытого алтаря – распахнутая завеса, скрывающая Святая Святых храма – также предстает в композиции Н. К. Рериха «Трон Невидимого Бога» («Поклонение кресту»)[13], которая разместилась над аркой алтарной апсиды. Композиция представляет собой Небесный Престол[14], над которым возвышается крест по типу новгородского с изображением Спаса Вседержителя, Богоматери, Иоанна Предтечи, Архангелов и Евангелистов, по сторонам Престола – орудия страстей. А далее предстоят Силы Небесные, которые «с нами невидимо служат»: Архангелы Гавриил, Архангел Михаил, двенадцать апостолов. В белых одеждах, с символами святости – нимбами, изображены у Престола коленопреклоненные Адам и Ева.

В списке работ для храма Святого Духа во Фленове исследователь начала XX века указывает еще один эскиз Н. К. Рериха – «Николай Угодник» 1912 года [11, с. 123]. Эскиз росписи был исполнен в храме, о чем свидетельствует сохранившийся черно-белый снимок интерьера [15]. Судя по фотографии, композиция находилась над аркой входа в придел храма, который вел в фамильный склеп Тенишевых. В росписи был изображен Святой Никола Можайский, спасающий грешников из огненной пасти дракона, и трубящие ангелы. Эта роспись явилась продолжением образов Страшного Суда, изображение которых для православных храмов было традиционным.

Мотив Судного дня представлен и в мозаике над главным входом в храм Святого Духа. Ангелы Апокалипсиса с рубиновыми крыльями трубят, обрамляя аскетический лик Спаса Нерукотворного. Глубоко запавшие, огромные синие глаза Христа скорбным

[13] Под названием «Поклонение кресту» эскиз росписи хранится в Смоленском государственном архитектурно-художественном и историческом музее-заповеднике, инвентарный № СОМ 2254. Эскиз поступил в музей из коллекции М. К. Тенишевой.

Под названием «Трон Невидимого Бога» эскиз фигурирует в монографии С. Эрнста. См.: С.Эрнст. Н.К.Рерих. Пг.: Издание общины Св. Евгении, 1918. 128 с.

[14] Небесный Престол (этимасия – с греч. *приготовленный, уготованный)* по христианской традиции является символом, уготованным для свершения Суда во время второго пришествия Иисуса Христа. См.: В. О. Гусакова. Словарь русского религиозного искусства. Терминология и иконография. СПб.: Аврора, 2006.

[15] Фотоснимок с росписи из архива П.Ф. Беликова опубликован в кн.: Е. П. Маточкин. Николай Рерих: Мозаики, иконы, росписи, проекты церквей. 2005. С.169. Исследователь сообщает: ««Николай Угодник». Роспись южной арки над входом. Эскиз этой композиции неизвестен, сама роспись не сохранилась, нигде ранее не воспроизводилась и не описывалась». Цит: Е. П. Маточкин. Николай Рерих: Мозаики, иконы, росписи, проекты церквей. 2005. С.166.

взором пронзают входящего. Напряженное полыхание цвета в святом граде, в ангельских крыльях, в небесах еще сильнее обостряют впечатление глубокой печали в смуглом лике Спасителя. Об этой мозаике Н.К.Рериха «Биржевые ведомости» в 1911 году сообщали: «Из Талашкина, известного имения княгини Тенишевой, вернулся В. А. Фролов, ставивший там мозаику на храме, по эскизам академика Н. К. Рериха. В. А. Фролов рассказывает о впечатлениях от последних «рериховских» работ. – Мне пришлось, – говорит В.А.Фролов, – выполнить уже ряд работ по эскизам Н. К. Рериха – для имения Голубевых, в Киевской губернии, для храма на Пороховых заводах, для Почаевской лавры, и, по моему мнению, работы Н. К. Рериха для храма в Талашкине особенно удачны. Не говоря уж о смелости мысли дать на портале храма один из самых больших ликов Христа – до 6 арш., и по рисунку, и по красивым краскам, это является одною из самых ярких и красивых религиозных работ последнего времени. Гамма красок теплая, красно-зелено-черная. Величественный нерукотворный лик Христа на узорчатом плате несут красные ангелы. Внизу ангелы трубят. Позади города с золотыми крышами. Также красивы и эскизы для внутренней стенописи, сейчас исполняемой. – Скажите, не знаете ли вы, как относится духовенство к работам Н. К. Рериха? Ведь многие члены Академии (Академии художеств – Н.Т.), ненавидящие современное искусство, не хотят до сих пор понять значение работ Н. К.Рериха? – Как раз недавно я имел случай услышать очень пространное мнение о работах Н. К. Рериха такого строгого иерарха, как архиепископ Антоний Волынский. По поводу последних мозаик Н. К. Рериха архиепископ высказался с особым одобрением»[16].

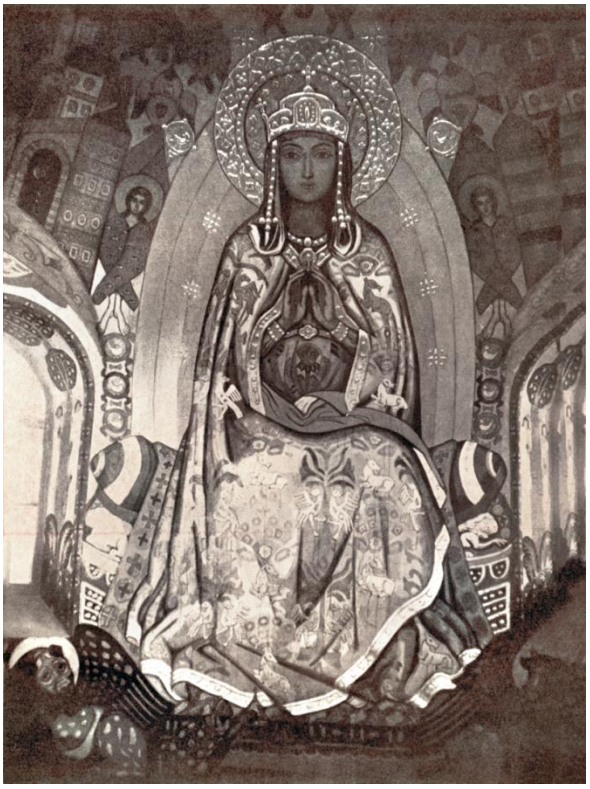
Апокалипсические образы храма Святого Духа, запечатленные художником, связаны не только с православной традицией, но и в целом, с временем, в которое творил живописец. Н. К. Рерих явился художником эпохи, которая во всей своей чудовищности разверзла перед человечеством очередную бездну: бездну революций и мировых войн[17].

[16] Биржевые ведомости. 1911. 5/18 августа. Вечерний выпуск. №12462. Пятница. С.5–6 // Николай Рерих в русской периодике. 1891–1918. Выпуск IV. 1910–1912. 2007. С.360–361.

[17] Великие русские умы XIX – первой половины XX столетия посвятили наступающему Апокалипсису многие страницы глубоких размышлений. «[…] никогда еще с самого начала христианской эры знаки-предвестники, описанные в *Евангелии от Матфея*, не подходили столь хорошо к какой-либо эпохе, как к нашей. Когда еще больше восставал народ против народа, чем в наши дни? Когда «бедствия» - другое название нищеты и голодных масс пролетариата – были еще более ужасными, землетрясения более частыми, и когда они одновременно покрывали такую территорию, как в последние несколько лет?», - писала в 1887 году Елена Петровна Блаватская. Е. П. Блаватская поясняла также неизбежность и периодичность подобных эпох в эволюции планеты и человечества: «Теософы – по крайней мере некоторые из них – которые понимают скрытое значение всемирно ожидаемого Аватары, Мессии, Сосиоша и Христа, – знают, что это не «конец мира», но «конец века», то есть, завершение цикла, которое ныне очень близко»; Блаватская Е. П. Эзотерический характер Евангелий / Скрижали Кармы. 1995. С.18–19. В 1930-е годы Елена Ивановна Рерих также запишет в книгах Живой Этики о том, что смена эпох неизбежна, и каждое такое смещение есть возможность для человечества выйти на новый духовный виток космической эволюции: «Между тем, огненные энергии стучатся в темницах своих. Приходит срок, когда они или приложатся разумно, или же должны будут излиться в огненные болезни, или в космические катаклизмы. Три исхода лежат перед человечеством. Ему предоставлено избрать любой, по состоянию своего сознания. Свобода избрания всегда предоставлена. Никто не может утверждать, что перед мировым бедствием войны не было дано множество предупреждений. Даже не очень дальнозоркие люди замечали их, но безумие ослепляло большинство. Такое явление было на глазах живущих поколений, но осмотрительность не увеличилась. Десять миллионов жертв утеснили слои Тонкого Мира. Люди молились об убийстве и не думали, чем придется расплачиваться за нарушение закона Бытия! Вместо вразумления люди готовы к новым убийствам, они не думают, что огненные энергии зальют планету, как естественное следствие закона Природы. (Мир Огненный, Часть I, 121, 228)». Об Апокалипсисе современной эпохи, который тесно связан на земле с мирами иных измерений, размышлял С.Н.Булгаков. «События Апокалипсиса подготовляются и развертываются в двух мирах, на небе и на земле, в мире сил духовных и в человеческой истории, причем почти непроницаемая перегородка, разделяющая для нас в теперешнем состоянии оба мира, не существует для тайновидца, прозирающего за этими событиями порождающие их духовные силы». Булгаков С.Н. Апокалиптика и социализм / Сочинения в 2-х томах. М.: Наука, 1993. Т.2. С.413. Предрешенность Свыше

Ощущение надвигающихся перемен, которые могут оказаться для человечества катастрофическими, отразилось в творчестве многих современников Н. К. Рериха.

Художник М. А. Врубель пишет «Демона поверженного» (1902) и «Шестикрылого Серафима» (1904), М. К. Чюрленис создает цикл «Потоп» (1904–1905) и картину «Жертва» (1909), М. В. Добужинский – «Дьявола» (1907) и «Поцелуй» (1916), Л. С. Бакст – «Древний ужас» (1908), К.С.Петров-Водкин – «Гибель» (1914) и «Богоматерь Умиление злых сердец» (1914–1915), Г. И. Нарбут публикует в журналах рисунки «Война и народ» (1914) и «Лукоморье» (1914–1915).



Ил. 2. Н. К.Рерих. Царица Небесная. Храм Св.Духа, 1914 год.

Н. К. Рерих воочию наблюдал революционные погромы 1905 года на улицах Петербурга. Художник писал М. К. Тенишевой, которая в то время также переживала разрушения в имении: «Что-то еще предстоит пережить нам? И как нужно теперь единение во имя истинной Руси, далекой от двух терроров» [18]. Непоколебимая вера в то, что разрушительные времена должны вновь завершиться утверждением в сознании людей идеалов добра, красоты, любви, идеалов духовной радости, сотрудничества с Высшими Силами, и подвигло Николая Константиновича и Марию Клавдиевну к созданию храма во имя Святого Духа. Апокалипсические образы, запечатленные художником в храме, полны надежды и упования на Высшее заступничество. Красно-оранжевая тональность становится основной гаммой апокалипсических произведений Н. К. Рериха. В ней

событий XX века, влияние «тех миров» на исторический процесс прозревал и поэт Александр Блок: «[…] в противовес суждению вульгарной критики о том, будто «нас захватила революция», мы противопоставляем обратное суждение: революция совершалась не только в этом, но и в иных мирах; она и была одним из проявлений помрачения золота и торжества лилового сумрака, т.е. тех событий, свидетелями которых мы были в наших собственных думах». Блок Александр. О современном состоянии русского символизма (по поводу доклада В.И.Иванова) // Аполлон. 1910. № 8. С. 27.

[18] Письмо Н.К. Рериха М.К. Тенишевой от 14 января 1905 года // Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ), фонд 2408, опись 2, единица хранения 6.

проявилось огненное напряжение Высших Сил. В духовном напряжении творит свою помощь человечеству Христос и Царица Небесная на мозаике и фреске храма Святого Духа (ил. 2). Как писал художник: «Но именно в храме прозвучала первая весть о войне. И дальнейшие планы замерли, чтобы уже более не довершиться. Но, если значительная часть стен храма осталась белая, то всеже основная мысль этого устремления успела выразиться» [5, с. 285].

Но дружба и переписка художника и княгини на этом не прервались. После Октябрьской революции 1917 года М. К. Тенишева вынуждена была эмигрировать в Париж. В эмиграции ее материальное положение оказалось удручающим: М. К. Тенишева должна была зарабатывать на жизнь собственноручным изготовлением эмалей, которые первое время плохо продавались. Семья Рерихов также оказалась за границей на территории Финляндии, которая вскоре стала самостоятельным государством [1]. Затем Рерихи отправились в Америку. Узнав об успехах Н. К. Рериха за океаном, княгиня попросила помощи у друга. «Дело в том, что с войной и ее последствиями Европа страшно обеднела, в особенности это чувствуется во Франции, – писала Мария Клавдиевна Рериху в Нью-Йорк в 1921 году, – Художники всех отраслей искусства не имеют больше никаких заработков и в их рядах царит безнадежная грусть. Вообще здесь полный застой в делах, никто ничего не покупает и не продает. Магазины пустуют, даже антикварные не делают никаких сделок. Пока я была в своем деле только любительницей, производя предметы по моей фантазии и не заботясь о том, останутся ли они у меня на руках или нет, в то время я была обеспеченным человеком, теперь же дело приняло совершенно другой оборот. С каждой вещью, которую я предпринимаю, меня не должно уже больше покидать сознание, что это делается за счет насущного куска хлеба. Следовательно, мне необходимо будет создать верный сбыт моим произведениям, что-нибудь серьезное и постоянное. <…> Поэтому, добрейший Николай Константинович, я решаюсь вас просить похлопотать за меня в Америке»[19]. Николай Константинович, естественно, отозвался. Возглавив к этому времени целый ряд учреждений культуры в Америке, в 1922 году он начал организацию выставки-продажи эмалей М. К. Тенишевой в Нью-Йорке – в Институте Искусств (Art Institute). Вдохновленная готовящейся выставкой, княгиня доверительно писала Н. К. Рериху: «Скажите, чем дух ваш движим, и какая высшая сила руководит вами? Верьте, что все, что вы поведаете, будет свято сомкнуто во мне. Я не проповедница и своих путей и мировоззрений не выношу толпе. Я купила это миросозерцание нравственными муками и победила духа зла с помощью горячей молитвы. Христос Бог наш сказал: «Все, что дает мне Отец, ко мне придет, и приходящего ко мне не изгоню вон» (Иоанн. Гл. 6 ст. 37). И я пришла к нему, и Он не отогнал меня, а наоборот, Он исцелил мою гибнущую душу навсегда. Всего этого, как видите, мало кому скажешь, вам же – это другое дело»[20]. Николай Константинович отвечал Марии Клавдиевне доверием: «Сейчас пишу Sancta Series – из монастырской жизни. Кажется, я уже писал Вам, что о моей выставке было две проповеди в церквах. Сегодня я получил рецензию из Kansas City – пишут: «Если бы сам Р. мог быть и видеть толпу пришедшую серьезно проникнуться его искусством. Мы поняли, что имеем дело с религией». Все время идет приближение к религии, т.е. то, что наполняет меня. <…> Здесь время очень трудное и прожить искусством задача нелегкая. Одними восторгами не проживешь, а если бы толпы приходящих на мою выставку платили хотя бы по 50 д., то я уже был бы богат и стремился бы из Америки на Восток»[21]. «Ранее 1931 года не ждем чего-то

[19] Письмо М.К. Тенишевой к Н.К. Рериху от 25 июля 1921 года из Парижа // Отдел рукописей Международного Центра Рерихов (ОР МЦР), фонд 1, опись 1, дело 10743.

[20] Письмо М.К. Тенишевой к Н.К. Рериху от 27 января [1922] года из Парижа // Отдел рукописей Международного Центра Рерихов (ОР МЦР), фонд 1, опись 1, дело 10743.

[21] Письмо Н.К. Рериха к М.К. Тенишевой от 18 февраля 1922 года из Нью-Йорка // Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ), фонд 2408, опись 1, единица хранения 8.

установившегося. А пока пишем картины и боремся»[22]. «Я только что окончил серию «Sancta» и теперь сочиняю сюиту «Вестники»[23]. Еще в России Николай Константинович работал над эскизами вышивок и эмалей для мастерских Марии Клавдиевны. Продолжая творческое сотрудничество, Н. К. Рерих писал княгине в 1922 году: «Дорогой друг, дорогая Мария Клавдиевна. <…> Посылаю Вам снимок с моей картины «Св. Никола» – идет из храма посмотреть, что на земле творится! Можно легко этот сюжет вышить в лилово-красной-желтой и темно серой гамме (индиго)»[24].

Будучи в Париже проездом по пути в Индию, в 1923 году Рерихи в последний раз встретились с М. К. Тенишевой. Об этой встрече Николай Константинович вспоминал: «Когда М[ария] К[лавдиевна] узнала об отъезде нашем в центральную Азию, она лежала больной в своем малом Талашкине. «Ну, отче Никола, видно, и взаправду собрался ты храм строить», – так напутствовала М[ария] К[лавдиевна] наше последнее свидание» [5, с. 286]. По возвращении из экспедиции в 1928 году Рерихам сообщили, что в том же году в Париже М. К. Тенишева скончалась. «Оглядываюсь с чувством радости на деятельность М[арии] К[лавдиевны], – писал Николай Константинович в память о княгине. – Как мы должны ценить тех людей, которые могут вызвать в нас именно это чувство радости. Пусть и за нею самою, в те области, где находится она теперь, идет это чувство радости сознания, что она стремилась к будущему и была в числе тех, которые слагали ступени грядущей культуры. Большой человек – настоящая Марфа Посадница!» [5, с. 287].

Вершиной сотворчества Марии Клавдиевны Тенишевой и Николая Константиновича Рериха, сотворчества, «слагающего ступени грядущей культуры», стало строительство храма во имя Святого Духа. И провидчески звучат слова Н. К. Рериха, сказанные еще в самом начале строительства: «Видел и начало храма протекают годы в спокойной работе. Пусть она возможно полней воплотит заветы красоты. Где желать вершину красоты, как не в храме, высочайшем создании нашего духа?» [6, с. 109].

В праздник Покрова Пресвятой Богородицы 2006 года мне удалось посетить храм Святого Духа в имении княгини М. К. Тенишевой. Открыть двери храма, недоступного вот уже несколько десятилетий посетителям, любезно согласился директор музея-заповедника «Талашкино». Еще на подходе к храму со стороны фасада были видны разбитые стекла, покрытая мхом черепица. Но на совесть сделанная мозаика, тщательная каменная и кирпичная кладка, устойчивые ступени входа не давали представление о той степени разрушения, которая на самом деле царила внутри. Нас встретили обнаженные заплесневелые стены с остатками грунта и паволоки, на которых красовались надписи «здесь был…», битый кирпич на полу, зияющая дыра разоренного склепа. Уникальный памятник русской православной архитектуры и живописи начала XX столетия, пережив забвение первой мировой войны, погром революционных лет[25], кровавое месиво второй мировой войны, неудавшуюся реставрацию 1970-х годов, не умер, но оказался в запустении.

В отчете Всесоюзной центральной научно-исследовательской лаборатории по консервации и реставрации музейных художественных ценностей за 1974 год о состоянии росписей на тот момент можно прочесть следующее: «Сохранилось не более одной

[22] Письмо Н.К. Рериха к М.К. Тенишевой от 1 мая 1922 года из Америки // Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ), фонд 2408, опись 1, единица хранения 8.

[23] Письмо Н.К. Рериха к М.К. Тенишевой от 3 июня 1922 года из Америки // Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ), фонд 2408, опись 1, единица хранения 8.

[24] Письмо Н.К. Рериха к М.К. Тенишевой от 6 января 1922 года из Америки // Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ), фонд 2408, опись 1, единица хранения 8.

[25] Во время революционных беспорядков над телом князя В.Н. Тенишева, которое покоилось в усыпальнице, надругались.

четвертой части живописи. Утрачена вместе со штукатуркой та часть росписей, где находился лик Царицы Небесной – центральной фигуры композиции росписей. Основная причина утрат – разрушение и опадение штукатурных слоев вместе с живописью. Несомненно, помещение храма вместе с живописью испытало все превратности судьбы покинутого, а затем использовавшегося не по назначению здания. Но вместе с тем, очевидно, что при строительстве, а затем и подготовке стены под живопись были допущены серьезные просчеты, необоснованные комбинации различных несовместимых материалов» [3, с. 50–52]. Справедливости ради необходимо сказать, что уже в период окончания росписей в 1914 году были обнаружены инженерные недоработки в процессе строительства храма. Была создана комиссия во главе с братом художника архитектором Б. К. Рерихом, которая составила соответствующее заключение и рекомендации [6, с. 109]. Но из-за начала первой мировой войны недоработки не успели устранить. В 70-е годы прошлого века была сделана попытка реставрации храма. «В настоящее время отделом монументальной живописи ВЦНИЛКР (Всесоюзная центральная научно-исследовательская лаборатория по консервации и реставрации музейных художественных ценностей, с 1979 года ВНИИР, ныне ГосНИИР) разработана методика реставрации сохранившихся фрагментов росписей в церкви св. Духа и начаты консервационные работы на памятнике, – сообщается в материалах научно-исследовательской лаборатории. Но технологическая усложненность в исполнении росписей сыграла и здесь свою отрицательную роль. Методика и способы консервации также необычайно усложнились, и для полного завершения реставрационного процесса потребуется очень много времени» [3, с. 56]. К сожалению, реставрация храма не была завершена, и со временем росписи полностью осыпались.

Можно найти тысячу причин, объясняющих данную историческую ситуацию, благодаря которой обесцениваются и разрушаются произведения искусства и духовного творчества художников начала XX века, и среди них произведения Н. К. Рериха. Храм Святого Духа ждет реконструкции. Нам представляется естественным профессиональное восстановление в храме Святого Духа росписей, исполненных Николаем Константиновичем Рерихом в сотрудничестве с Марией Клавдиевной Тенишевой. Сохранились фотографии интерьера, эскизы художника, появилось новое поколение мастеров, способных со всей чуткостью проникнуть в замысел живописца. Именно к будущему обращены слова княгини М. К. Тенишевой, запечатленные в музее «Талашкино»: «Я сказала себе, что храмы, музеи, памятники строятся не для современников, которые большей частью их не понимают. Они строятся для будущих поколений. Для их развития и их пользы. Остается созданное на пользу и служению юношеству, следующему поколению и Родине […]» [10, с. 460].

Список литературы

1. Джеско Озер. Мир эмалей княгини Марии Тенишевой. – Москва, 2004. – 166 с.
2. Бобров, Ю. Г. Основы иконографии древнерусской живописи. – СПб.: МИФРИЛ, 1995. – 103 с.
3. Бурый, В. П., Жаренков, Г. В. Работа над росписями Н. К. Рериха в Талашкине // Монументальная живопись Н. К. Рериха. Исследование и реставрация. К 100-летию со дня рождения Николая Константиновича Рериха. – М., 1974. – 56 с.
4. Рерих, Н. К. Памяти Марии Клавдиевны Тенишевой / Держава Света. Священный Дозор. – Рига: Виеда, 1992. – 285 с.
5. Рерих, Н.К. Памяти Марии Клавдиевны Тенишевой // Талашкино. Сборник документов / составитель, автор вст. статьи, примечаний Л. С. Журавлева. – Смоленск, 1995. – 543 с.
6. Рерих, Н. К. Обеднели мы / О старине моления. Листки. Сказки. – М.: Международный Центр Рерихов, Благотворительный фонд им. Е. И.Рерих, 1999. – С.109.

7. Рерих, Н. К. Заклятое зверье (эмали кн. М. К. Тенишевой) // Джеско Озер. Мир эмалей княгини Марии Тенишевой. – 2004. – 166 с.
8. Сорокин, И. Художник каменных дел. – М., 1987. – С.162–171.
9. Тенишева, М. К. Святые минуты // Рерих в России. – М.: Международный Центр Рерихов, 1993. – С.71.
10. Тенишева, Мария. Впечатления моей жизни. – М.: Молодая гвардия, 2006. – 464 с.

References

1. Dzhesko Ozer. *Mir jemalej knjagini Marii Tenishevoj* [World enamels Duchess Maria Tenisheva]. Moscow, 2004, 166 p.
2. Bobrov, G. *Osnovy ikonografii drevnerusskoj zhivopisi* [Basics iconography of ancient Russian painting] . St. Petersburg, Mithril, 1995, 103 p.
3. Brown , V.P. and Zharenko , G.V. Rabota nad rospisjami N. K. Reriha v Talashkine [Work on the paintings of Nicholas Roerich in Talashkino]. *Monumental'naja zhivopis' N. K. Reriha. Issledovanie i restavracija. K 100-letiju so dnja rozhdenija Nikolaja Konstantinovicha Rerih* [The monumental painting of Nicholas Roerich . Research and restoration. The 100th anniversary of the birth of Nicholas Roerich]. Moscow, 1974, p. 56.
4. Roerich, N.K. Pamjati Marii Klavdievny Tenishevoj [Memory of Mary Klavdievny Tenisheva]. *Derzhava Sveta. Svjashhennyj Dozor* [Realm of Light . Sacred Watch]. Riga : Wieden, 1992, 285 p.
5. Roerich, N. K. Pamjati Marii Klavdievny Tenishevoj [Memory of Mary Klavdievny Tenisheva]. *Talashkino. Sbornik dokumentov,* sostavitel', avtor vst. stat'i, primechanij L. S. Zhuravleva. [Talashkino. Collection of documents / composer, author entered. articles, notes L.S. Zhuravleva]. Smolensk , 1995, 543 p.
6. Roerich, N.K. Obedneli my [Impoverished we]. *O starine molenija. Listki. Skazki* [About ancient prayer. Leaflets.Tales]. Moscow: ICR , Charitable Foundation, 1999, p. 109 .
7. Roerich, N.K. Zakljatoe zver'e (jemali kn. M. K. Tenishevoj) [Enchanted Beast (enamel book. Tenisheva)]. Dzhesko Ozer. *Mir jemalej knjagini Marii Tenishevoj*. [Jeske Lakes. World enamels Duchess Maria Tenisheva]. Moscow, 2004, p. 166.
8. Sorokin, I. *Hudozhnik kamennyh del* [Artist stone cases]. Moscow, 1987, pp. 162-171 .
9. Tenisheva , M.K. Svjatye minuty [Saints minutes]. *Rerih v Rossii* [Roerich in Russia]. Moscow, ICR , 1993, p.71 .
10. Tenisheva Marija. *Vpechatlenija moej zhizni*. [Experience of my life]. Moscow: Young Guard , 2006 , 464 p.

УДК 008 + 7.037.3 + 39

ЭТНОФУТУРИЗМ В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

© **М. А. Вилисова**

Etnofuturyzm in the Context of Modern Culture

M. A.Vilisova

В статье рассматривается проблема национальной культуры, как динамичной и меняющейся во времени; отрицается идея о том, что заимствование элементов чужой материальной культуры неизбежно должно сопровождаться перенятием чужой духовной культуры. Основное внимание автор акцентирует на этнофутуризме – явлении современной культуры, согласно которому и у малочисленных народов есть возможность сохранять и развивать свою национальную самобытность. По мнению автора, создание новых совместных этнофутуристических проектов путем синтеза разных жанров и направлений в искусстве формирует интерес молодежи к культуре разных народов и способствует пониманию целостной картины мира.

Ключевые слова: *культурное наследие, этнофутуризм, самобытность, этнос, национальная культура, этническое возрождение.*

There is the problem of national culture as dynamic and changing in time in this article. The idea that borrowing of elements of another material culture will inevitably be accompanied by taking over someone else's spiritual culture is rejected. The author lays emphasis on Ethnofuturism - the phenomenon of modern culture, and according to which indigenous peoples have the possibility to preserve and develop their national identity. The author is convinced that the creation of new joint ethnofuturistic projects by synthesis of different genres and destinations of art forms creates the youth's interest in the culture of different peoples and contributes to understanding the picture of the world.

Key words: *cultural heritage, ethnofuturism, the distinctive feature, ethnos, national culture, ethnic revival.*

На современном этапе, с различной интенсивностью, происходят процессы трансформации культурного пространства. В этой связи важно отметить, что этнокультурные ценности в духовной сфере – огромное интеллектуальное богатство и неисчерпаемый резерв воспроизводства общечеловеческих ценностей, культурных и нравственных традиций народов, процесса общенационального созидания. Сегодня этническое возрождение все чаще рассматривается как одна из основных черт развития современного человечества.

Средством мобилизации этничности, способом развития гражданских инициатив, связанных со стремлением сохранить культурную специфику региона, является яркое и мощное направление в современной культуре, которое именуется «этнофутуризмом». Этнос в таком понимании представляет собой, прежде всего, культурное наследие. Он мыслится в рамках специфики мобилизации как наследие культуры, а этнофутуризм пытается представить «старое», «забытое» наследие предков с использованием новых форм культуры. Вследствие подобного рода этнических инноваций события

© **Марина Александровна Вилисова**, аспирант, Челябинский государственный педагогический университет, Профессионально-педагогический институт (Челябинск, Россия); e-mail: marina.moda@mail.ru

этнофутуристического содержания вызывают широкий общественный резонанс, привлекая к пропагандированию этничности все большее число средств массовой информации, так и непосредственно представителей титульного этноса. Этому свидетельствует проведение многочисленных фестивалей, выставок, организация синтез-проектов, отражающие народные традиции через современные и классические формы искусства (фотография и живопись, костюм и танец, музыка и перфоманс) [2; 3; 4].

Этнофутуризм возник на рубеже 80-90-х годов XX века. У его истоков стояли южно-эстонские поэты Каукси Юлле, Карл-Мартин Синиярви, Свен Кивисилдник, а также американский художник эстонского происхождения Ка-лев Марк Костаби. К движению со временем присоединились деятели культуры из числа других финно-угорских народов, верящие, что этнофутуризм может выступать в качестве «положительного мифа или сказки, помогающей первобытным народам спасти свои древние культуры от окончательного уничтожения» [1, с. 21]. В этнофутуризме как явлении социокультурного процесса 90-х годов XX века актуализировались проблемы национального и культурного идентитета народов бывшего Советского Союза. Идеологической основой этнофутуризма является утверждение ценности самопроявления и самовыражения каждого народа. Главная идея этого направления в культуре выражена в самом названии. «Этно» – значит, связь с национально-самобытным, этнически-мифологическим, «футуризм» – значит, поиск себе места в современном постмодернистском мироустройстве, стремлении быть конкурентоспособным, другими словами, попытка бороться за свое будущее (футуре).

Самую широкую трактовку этнофутуризма предложил канадский профессор эстонского происхождения Рейн Таагепера на III конференции по этнофутуризму в городе Тарту (1999). Его модель изображает различные отношения к традиционной культуре или ориентации в культуре космофутуризма, этнопретеризма и этнофутуризма. Однако глубоко этнофутуризм никто не исследовал, вследствие чего трудно найти у организаторов движений полное объяснение этого направления народного творчества. Объяснение состоит лишь в том, что этнофутуризм – это попытка творчески синтезировать старое наследие культуры финно-угров с современными технологиями.

Сегодня этническое возрождение все чаще рассматривается как одна из основных черт развития современного человечества. Наблюдается повсеместный интерес к своим этническим корням, как у отдельных людей, так и целых народов. Этот интерес приобретает различную степень интенсивности от попыток реанимации старинных обычаев, традиций, обрядов до стремления создавать свои независимые национальные государства. По утверждению исследователей, повсеместно наблюдается желание народов сохранить свою самобытность, подчеркнуть особенность своего национального характера, психического склада, становится очевидным всплеск национального самосознания. Национальное самосознание является необходимой и специфической стороной общественного сознания, которое отражает общественное бытие человека, его материальную культуру.

В настоящее время ежегодно проводятся в России и Европе проекты, объединяющие многогранные формы искусства и представляющие народные традиции через призму современности: так в Перми проходит международный этнофутуристический фестиваль «KAMWA»; в Тюмени фестиваль «Небо и Земля», объединяющий народности в общий хоровод современного искусства; в Челябинске на Аркаиме ежегодно проходит фестиваль народов Урала, на котором выступают коллективы, передающие традиции народов Урала через призму современности. Удмуртия известна финно-угорскими фестивалями, объединяющими творчество современных художников, писателей, исполнителей и создателей музыки, перформансов, моноспектаклей. В современном мире происходит возрождение духовных и телесных практик, созданных в народе и предающих законы бытия и культуру этносов.

Известно, что без традиций нет современной культуры. Культурные стереотипы, традиции, которые вырабатывались поколениями, не могут уйти бесследно. В культуре любого народа есть черты, определяющие ее своеобразие, являющиеся как бы «паспортом» культуры, ее исторического пути, межкультурных и межэтнических связей. На исходе XX столетия обозначился интерес к изучению региональных народных традиционных ремесел промышленного и художественного характера. Этнофутуризм отражается и в сферах современного дизайна. Так, например, в архитектурном дизайне, дизайне интерьера, текстильном дизайне отражаются мотивы народного эпоса. Самобытным видом традиционного искусства, сочетающим в себе многообразие способов художественной обработки разнородных по составу и качеству материалов, является костюм [2].

На современных подиумах ярко блистают костюмы в этническом стиле. Вячеслав Зайцев, Дарья Разумихина, Алена Ахмадуллина, Бородулины Алексей и Анна создают свои коллекции современной одежды, используя аспекты традиционного костюма и культуру России. Художник Юрий Лисовский в своих картинах «по-своему» отражает эпос народов севера, тем самым передавая древние предания современникам. На конкурсах и фестивалях молодые дизайнеры одежды представляют свою версию современной одежды в этническом стиле, создавая новые образы «народного костюма». В учебных заведениях студенты знакомятся с традиционными техниками рукоделия, традиционной народной одеждой и культурой народов мира, трансформируя их в современные образы, выполняя дизайн – проекты. Архитекторы выполняют проекты домов в стиле «а ля рус», учитывая основу строительства традиционной русской избы, преломляют через современные технологии. Музыканты создают проекты, используя традиционную народную музыку добавляя современные приемы и инструменты, включая архаичные звуки инструментов, получая новую народную музыку «здесь и сейчас» с привкусом глубокой старины. Исполнители стилизованных традиционных песен, погружают нас в глубину традиций и одновременно знакомят нас с культурой народа. Именно так проявляется этнофутуризм в современной культуре и бережно несет и возрождает забытое наследие, без которого нет будущего. Именно молодое поколение становится тем конструирующим субъектом, который производит «новую» этничность или этничность будущего. Одной из задач современного творца (художников, дизайнеров, музыкантов, писателей), бережно передать эту культуру через современные формы, виды искусства, в современных предметах пространственной среды. Это ответственно, так как изначально необходимо изучить первоисточник, а позже стилизовать и оформить в современный продукт. Таким образом, этнофутуризм – это начало конструирования «новой» этничности, этничности будущего. Это мост между прошлым и будущим. Этничность становится этнофутуризмом, то есть приобретает новое содержание, включающее в себя элементы современной культуры. То есть этнос становится лишь культурой, соответственно этнофутуризм мыслится как этнос «настоящего». Этнофутуризм это не только направление в культуре или искусстве, это, часть социального дискурса, он становится общедоступным, массовым. Создавая этнофутуристические синтез-проекты (соединяя музыку и костюм, прозу, живопись или моду и ювелирное искусство), мы продолжаем творить новые традиции народа «здесь и сейчас» опираясь на традиции прошлого.

Этничность становится этнофутуризмом, то есть приобретает новое содержание, включающее в себя элементы современной культуры. Этнофутуризм поддерживается во всем финно-угорском мире, в результате становится общим европейским проектом, успешно адаптированным и финансируемым на территории Удмуртии. Он становится состоянием культуры удмуртов постсовременности. Однако представители национальной элиты и свидетельствуют о том, что они не пытаются выстроить образец этничности будущего, но, тем не менее, это происходит.

Этнофутуризм – это состояние этноса «настоящего», своего рода «мост» между этносом «прошлого» и «будущего». Этнофутуризм нацеливает на будущее, ориентирует, направляет этничность в будущее, мобилизует этнос. Широкий охват масс, включенных в тиражирование этнофутуристичеких мероприятий, способствует тому, что мобилизация этничности приобретает все большую массовость среди всех слоев населения, удмуртская культура становится возрождаемой на уровне города среди молодежи. Поэтому развернувшийся в рамках мобилизации удмуртской этничности этнофутуризм есть не что иное, как реакция на процессы глобализации, «исчезновение» культур при одновременном длительное время отсутствующем креативном развитии финно-угорской культуры. Деятельность, направленная на развитие этнофутуризма, не может быть связана с получением прибыли, не направлена на завоевание политической власти, а ориентирована на совместное решение общих проблем, защиту общих интересов, не угрожающих интересам других групп. Финно-угорское движение, являясь уникальным и ценным для всего российского социального и культурного движения, открыто для всех народов, культур, вероисповеданий и не несет с собой явлений конфронтации, агрессии, изоляционизма.

Список литературы

1. Бромлей, Ю. В. Этнические функции культуры // Этнознаковые функции культуры / сборник научных статей, Академия наук СССР / научный редактор Ю. В. Бромлей. – М.: Наука, 1991. – 224 с.
2. Берегиня Урала: современный народный костюм. Каталог выставки / Челябинский областной государственный Музей искусств; автор вступ. статьи и каталога Н. М. Шабалина. – Челябинск, 2006. – 15 с.
3. Жижилева, К. А. Из истории изучения льняной ткани, используемой на Южном Урале в середине XIX–XX века // Природное и культурное наследие Урала: материалы IV региональной научно-практической конференции / науч. ред. Н. Г. Апухтина; составители Н. А. Ваганова, Н. С. Рассказова. – Челябинск, 2006. – С. 177– 179.
4. Народы единство в многообразии России // Народы России - http://www.narodru.ru (дата обращения 12.02.2014).

References

1. Bromley, V. [Ethnic Culture features]. *Jetnoznakovye funkcii kul'tury* [Etnoznakovye functions of culture], sbornik statej, Akademija nauk SSSR [collection of articles, USSR Academy of Sciences. Scientific Editor Y. Bromley.]. Moscow: Nauka, 1991, 224 p.
2. *Bereginja Urala: sovremennyj narodnyj kostjum*. *Katalog vystavki*. Cheljabinskij oblastnoj gosudarstvennyj Muzej iskusstv [Bereginya Urals: contemporary folk costume], exhibition catalog. Chelyabinsk Regional State Museum of Art, the author entered. articles and directory Ph.D. N.M. Shabalina, Chelyabinsk, 2006, 15 p.
3. Zhizhileva, K. A. Iz istorii izuchenija l'njanoj tkani, ispol'zuemoj na Juzhnom Urale v seredine XIX–XX veka [From the history of the study of linen cloth used in the Southern Urals in the middle of the XIX-XX century]. *Prirodnoe i kul'turnoe nasledie Urala: materialy IV regional'noj nauchno-prakticheskoj konferencii*. [Natural and cultural heritage of the Urals: Proceedings of IV regional scientific-practical conference], scientific ed. N.G. Apukhtina; comp. N. A. Vaganova, N. S. Rasskazova. Chelyabinsk, 2006, pp. 177- 179.
4. Narody edinstvo v mnogoobrazii Rossii. *Narody Rossii* [The peoples of the unity in diversity of Russia]. Russian peoples, http://www.narodru.ru (date accessed 12.02.2014).

УДК 391.7+739.2]:7.036 (477–25) « 18/19»

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ НАПРАВЛЕННОСТЬ КИЕВСКОЙ ЮВЕЛИРНОЙ ФАБРИКИ И. МАРШАКА В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ ИСКУССТВА МОДЕРНА

©Л. В. Пасичник

The Artistic Direction of the Josef Marshak Jewelry Factory in Kiev in the Context of the Modern Style of Art Development

L. V. Pasichnik

Статья посвящена художественной деятельности ювелирной фабрики Иосифа Маршака в городе Киеве периода конца XIX – начала XX века. На основе источника – факсимильного издания каталога предприятия 1905 года автор осуществляет искусствоведческий анализ продукции указанной ювелирной фабрики и выделяет типичные художественные особенности стиля модерн. В результате анализа изображений, опубликованных в прейскуранте ювелирных украшений фабрики И. Маршака, автором сделан вывод о том, что изделия предприятия были произведениями высокого художественного уровня и имели ряд особенных признаков, характерных для стиля модерн.

Ключевые слова: *ювелирное искусство, киевская фабрика Иосифа Маршака, ювелирные украшения, особенности стиля модерн.*

This article is about the artistic activity of Joseph Marshak jewelry factory in Kyiv late XIX - early XX century. The author makes the artistic analysis of products of given jewelry factory and distinguishes typical artistic features style Modern of art, based on images of jewelry facsimile edition of the company catalog from 1905. Author of the publication concludes that the products the company had a high artistic level and a number of special features that are characteristic of Modern style of art, as a result of scientific analysis Joseph Marshak jewelry factory.

Key words: *jeweller's art, factory Joseph Marshak, jewelry art, features of style Modern.*

Развитие ювелирного искусства в Украине конца XIX – начала XX века, в частности деятельность ювелирной фабрики Иосифа Маршака – малоисследованная страница в украинском искусствоведении, что и определило актуальность этой публикации. Крайне мало информации содержат отдельные статьи в периодических изданиях и сборниках. Наиболее известные исследователи этой темы – ученые Жанна Арустамян и Валентин Скурлов, предметом их исследования являлась история деятельности ювелирной фабрики, а также коллекция изделий фабрики И. Маршака в Национальном музее исторических драгоценностей. Источником для анализа ювелирных изделий в данной статье послужило факсимильное переиздание с оригинала 1905 года каталога-прейскуранта «Іосифъ Маршакъ. Фабрика художественно-ювелирныхъ изделій» [9].

Конец XIX века ознаменован появлением и развитием в искусстве Европы нового стиля – модерна («ар нуво», «югендстиль», «флоральний стиль», «молодий», «стиль Гімар», что, невзирая на недлительное время его существования (1886–1914), оставил

© **Лилия Владимировна Пасичник**, аспирант Института искусствоведения, фольклористики и этнологии имени М. Т. Рыльского НАН Украины (Киев, Украина); e-mail: lilija_pasichnyk@ukr.net

самобытный след в истории мирового искусства, особенно ярко отобразив характерные для него стилевые особенности в архитектуре и декоративно-прикладном искусстве [6, с. 43]. Выдающиеся европейские ювелиры (Оскар Массин, Рене Лалик, Люсьен Гайар, Вильгельм фон Кранах, Чарльз Роберт Эшби, Жорж Фуке), творчество которых отмечено художественным влиянием эстетики модерна, обращались к достоянию искусства предыдущих эпох, не прибегая к заимствованию элементов каких-либо определенных стилей или воспроизведению исторических образцов [3, с. 197–200]. Они стремились синтезировать лучшие художественные особенности разных культур, обобщив культурный опыт предыдущих поколений. Значительное влияние на новый стиль произвело знакомство европейских художников с восточной культурой, особенно японским искусством, мастера которого воспроизводили природу стилизовано, широко используя предельно условные плавные формы и асимметричные композиционные схемы. В период доминирования стиля модерн в ювелирном искусстве главная роль отводилась не мастеру-ремесленнику, а ювелиру-художнику, создающему эксклюзивные украшения с новыми пластическими формами и образностью. Официальное признание и восхищение высокорафинированной художественностью произведений ювелиры югендстиля обрели на Всемирной выставке в Париже в 1900 году [7, с. 22]. Художники широко использовали природные мотивы (фитоморфные изображения: ветки, листья, цветы, в частности лилии и орхидеи; зооморфные – бабочки, стрекозы, змеи, пчелы и другие насекомые, а также лягушки, летучие мыши, коты, собаки, зайцы; орнитоморфные: ласточки, лебеди, совы; антропоморфные: изображения женских головок и фигур (их появление в ювелирных изделиях после длительного перерыва стало своеобразным достоянием стиля модерн); солярные и астральные знаки – звезды, солнце, месяц [3, с. 196]. Мотивы розеток, бантов, сердец, птичьего пера, морской волны, подковы были доминантными на начальном этапе развития: впоследствии же круг художественных образов расширился, включая также стилизованные знаки и символы других искусств (в частности, музыки), постепенно все больше приближаясь к геометризованным формам ар-деко и авангарда. Ассортимент материалов тоже подвергся изменениям: если в конце XIX века чаще использовали бриллианты, жемчуг, опалы, рубины, аметисты, то спустя время этот выбор был определен не столько стоимостью камней, сколько их декоративными и колористическими возможностями.

Возникнув во Франции и постепенно оказывая влияния на искусство других стран Европы, в частности и Российской империи, в состав которой на то время входила и Украина, новый стиль не мог, не отразится на ее ювелирном искусстве [7, с. 21]. В конце XIX века на территории Украины в разных городах, в частности в Киеве, существовало большое количество мелких ремесленных мастерских по изготовлению и ремонту золотых и серебряных изделий, но в научной литературе нет ни одного упоминания о каком-либо мощном технически оснащенном предприятия по производству обширной ювелирной продукции. Поэтому фабрика серебряных изделий купца 2-й гильдии Израиля Заходера, созданная в 1851 году в городе Бердичев, практически сразу заняла доминирующее положение на украинском рынке изготовления и реализации серебряных изделий широкого потребления [2]. Однако самым мощным ювелирным предприятием в Украине, продукция которого отмечена яркими признаками стиля модерн, стала ювелирная фабрика купца 1-й гильдии Иосифа Маршака в городе Киеве, созданная в 1878 году на Подоле как небольшая ювелирная мастерская, продукция которой со временем получила мировое признание. Постепенно наладив большое производство и увеличив штат работающих (с трех до ста), владелец переместил мастерскую на Крещатик – улицу, которая уже тогда являлась центром ювелирной торговли. Изделия предприятия Иосифа Маршака пользовались немалым успехом, быстро завоевав популярность и авторитет среди состоятельной городской клиентуры. Ассортимент продукции состоял из ювелирных украшений, выполненных из благородных металлов и

драгоценных камней высокого качества и художественного уровня, изготовленных на заказ. Собственной торговли в то время у ювелира еще не было, поэтому изделия реализовывали в ювелирных магазинах Мазченка, Фоломина, Козловского, Шишмана и других «киевских магазиновладельцев, торгующих драгоценностями» [5, с. 4]. После посещения в 1890 году Всемирной выставки в Париже и ознакомления с деятельностью больших фабричных центров Германии, Иосиф Маршак решается на модернизацию своей мастерской, усовершенствовав технологию и расширив ее ассортимент. Владелец переместил свое предприятие в другое большое здание на Крещатике, специально обустроенное и перестроенное для нужд производства, сделал ряд организационных изменений. Он открыл художественно-граверный отдел, окончательно превратив художественную мастерскую в мощную ювелирную фабрику, при которой также был открыт и фирменный магазин. Стремясь расширить рынки сбыта своей продукции, Иосиф Маршак, кроме Киева, вывозил изделия для реализации на большие рынки Харькова, Полтавы, Тифлиса, но высокий художественный уровень произведений не соответствовал ярмарочной спросу, по причине чего основными заказчиками стали магазины Москвы, Варшавы и Петербурга, где продукция Маршака успешно конкурировала с изделиями таких известных российских ювелиров, как Фаберже, Хлебников, Овчинников, а также варшавской фабрикой серебряных и мельхиоровых изделий «Йосиф Фраже». Мировое признание и успех пришли к Иосифу Маршаку после того, как он получил ряд наград, медалей и Почетных дипломов на разных выставках международного уровня в Чикаго, Антверпене, Париже, Льеже, Киеве и Петербурге [4, с. 83].

Значительное внимание фабрикант уделял общему образованию и профессиональной подготовке мастеров, финансируя поездки ведущих художников на всероссийские выставки и за границу, а в честь 35-летия существования предприятия при предприятии было открыто ремесленную школу имени И. Маршака и его жены, где учили специалистов по трем направлениям: слесарно-механическом, столярно-резчицком и гравировки по стали. Используя рациональное распределение труда и стремясь создать комфортные условия для работы, И. Маршак был одним из первых предпринимателей-ювелиров, кто начал использовать женский и детский труд на производстве: они выполняли технические операции шлифовки и полировки изделий, а спустя некоторое время – и изготовления тоненьких золотых цепочек. Уже к 1903 году штат работающих на предприятии насчитывал более 100 сотрудников, из которых пятнадцать – женщин [4, с. 81]. Ассортимент продукции расширился: кроме большого количества разных украшений (серьги, медальоны, подвески, броши, цепочки, колье, браслеты, кольца, запонки, брелоки, медали, шатлены, шпильки для галстуков), на фабрике также изготовляли серебряные предметы бытового назначения (вазы, столовые сервизы, подсвечники, кубки, бокалы, стаканы, подстаканники, монетницы, мундштуки, канцелярские принадлежности, рамочки для фотографий, зеркал, флаконы, портсигары и другое). Основные материалы, которые использовали в изготовлении – золото, платина и серебро, драгоценные камни (в основном – бриллианты, изумруды и рубины), а также жемчуг. Сырье для фабрики поставляли из разных городов: золото – из Гамбурга, Берлина, Парижа; серебро – из Москвы; платину – из Санкт-Петербурга [1, с. 65]. Считается, что именно успехи в технике литья были одним из наибольших достижений предприятия в технологическом аспекте [8, с. 32].

В переизданном каталоге-прейскуранте продукции ювелирной фабрики И. Маршака отмечено, что изделия «фирмы» создаются по рисунках собственных художников, которые обеспечивают огромное разнообразие изысканных «фасоновъ» [9, с. 3]. Ориентируясь на вкусы и запросы зажиточных слоев населения, было также налажено выпуск доступной и относительно недорогой продукции для тех покупателей, что не имели больших средств (такими изделиями были, например, некоторые предметы туалета и посуды). Кроме того, на фабрике также исполняли индивидуальные заказы,

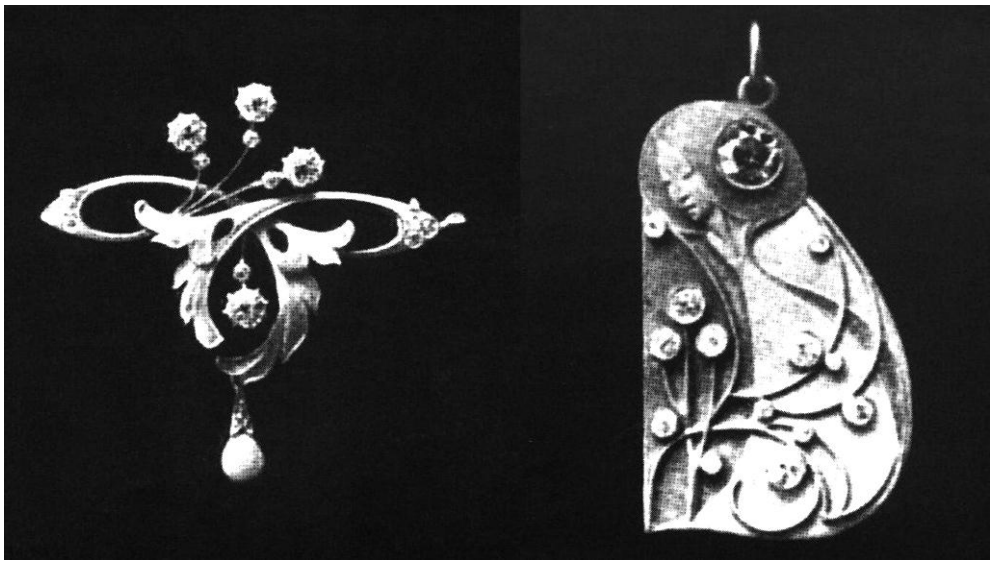
изготовляя эксклюзивные предметы к памятным датам и юбилеям (к такой категории изделий следует отнести серебряные декоративные блюда; папки, подаренные императору в честь визита в Киев в 1911 году, серебряную модель Педагогического музея и многие другие уникальные вещи). Благодаря очень гибкой и лояльной системе работы с клиентами (старые изделия принимались для переработки или в обмен на изделия новых модных образцов в качестве денежной валюты; по желанию заказчика ему предварительно присылались рисунки изделий с детальными объяснениями и т. п.), высокому качеству и художественному уровню продукции, имя Иосифа Маршака стало известным брендом того времени.

Таким образом, к 1913 году на предприятии количество сотрудников достигло 126 человек [1, с. 66]. В общем, – с конца XIX века – на ювелирной фабрике произошел ряд технических нововведений и изменений, в частности расширился ювелирный отдел, открылись токарный, шлифовальный, формовочный, литейный, граверный отдел, отдел гальванопластики и золочения, закрепки камней, рисовально-скульптурный, часовой, что свидетельствует о крупных масштабах развития и заботе владельца об улучшении уровня качества продукции [1, с. 66, 69]. Предприятие существовало до самой смерти Иосифа Маршака в 1918 году, позже никому из его потомков так и не удалось восстановить былую мощь и славу «фирмы» в ее «рафинированном» виде.

Анализируя художественный уровень изделий, которые изготовляли на фабрике, следует отметить, кроме безукоризненного технического исполнения, высокий эстетический уровень. Большинству ювелирных украшений с клеймом «І. Маршакъ» присущи типичные признаки стиля модерн периода его наибольшего расцвета 1890-х годов. Характерные извилистые, волнообразные линии стиля ар нуво были взяты за основу в причудливых композиционных схемах изделий, а свободная интерпретация растительных мотивов подчеркивала натуралистический дух эстетики нового времени. Превалирующие тогда модные тенденции сформировали культ чувственной экстравагантной женщины, костюм которой отмечался асимметричностью форм, манерно изогнутыми линиями и выразительностью аксессуаров. И если моду на ювелирные украшения на международном уровне формировали самые крупные европейские, в частности парижские, ювелирные дома (Картье, Бушерон, Веве), то владелец киевской ювелирной фабрики Иосиф Маршак был своеобразным законодателем моды в Украине, воспринимая и адаптируя модные мировые тенденции к мировоззрению местного потребителя, определенным образом развивая эстетические вкусы покупателей: «изделія нашей отрасли подвергаются частымъ измененіямъ въ зависимости отъ требованій моды» [9, с. 3]. Львиную долю ассортимента украшений ювелирной фабрики составляют разнообразные броши, которые, благодаря своему многоцелевому назначению, были одним из тех своего рода пластических «площадок», где ювелиры экспериментировали и реализовывали свои смелые творческие идеи. Так, например, популярная разновидность брошек характерной формы – так званые брошки-перекладины, возникшие и получившие распространение в 1890-х годах, в период расцвета модерна, представлявшие собой горизонтальную металлическую перекладину с декоративной отделкой, в значительном количестве были представлены в вышеупомянутом каталоге-прейскуранте продукции предприятия.

В зависимости от тематики декоративных мотивов, все ювелирные украшения фабрики И. Маршака следует объединить в несколько групп. Это, в частности, самая многочисленная группа украшений, в основе которых, – растительные мотивы в самых разнообразных вариациях изображений веток, листьев, цветов, букетиков (брошки, серьги, колье, медальоны, браслеты, перстни, запонки, шпильки для галстуков); абстрактные мотивы (все виды украшений с изогнутыми линиями и причудливым композиционным строением); мотивы сердец, бантов, картушей, визиток, щитов (особенно много типичных для этого периода брошек со сложным креплением и композиционной частью в форме

банта, а мотив картушей, визиток и щитов очень распространен в медальонах и брелоках); использование знаков и символов музыкального и изобразительного искусств (броши и подвески в виде арфы, лиры, медальон в виде палитры); с зооморфными мотивами (брошь в виде дракона); с антропоморфными мотивами (броши с изображением женской фигуры, медальоны с вычеканенной камеей). Следует отметить, что некоторые украшения имели четко определенные названия, которые указывали на их исполнение в конкретном стиле нового времени – брошь «Moderne» (на рис. слева) «изъ золота съ платиной съ брилліантами и висячимъ жемчугомъ на подвеске», медальон «Moderne» (на рис. справа) «изъ цветнаго золота 1брилліантъ крупный фантази и несколько белыхъ» [9, с. 8, 32]. Также в каталоге-прейскуранте представлены два изделия (медальон и брелок), которые называются «Рококо». Типичные признаки мотива «гирлянды», начало которому положил в своих работах Луи Картье в первом десятилетии XX века, были также воссозданы в некоторых колье производства фабрики «ювилира Іосифа Маршака въ Кіеве» и в других видах украшений.



Ил. 1. Брошь и медальон «Moderne», начало 1900-х, Киев. Ювелирная фабрика И. Маршака. Золото, платина, бриллианты, жемчуг.

По техническим решениям для периода модерна были также характерны изделия конструкторского дизайна, которые легко могли быть трансформированы в другие украшения, преумножая вариации ношения. Среди продукции фабрики И. Маршака тоже были такие произведения: некоторые подвески можно было использовать как броши («куланъ-брошь»); колье «весьма изящной работы изъ многихъ брилліантовъ съ подвѣской изъ 7 крупныхъ брилліантовь чистой воды, снимающихся на куланъ и серьги»; браслеты, у которых центральный кластер «снимающійся на брошь», однако подобные изделия были представлены в незначительном количестве [9, с. 12, 26]. В конце XIX века обрели большую популярность кольца-солитеры: широкие оправы сменились тоненькими обручами и незаметным креплением, став более изящными и элегантными. В каталоге-прейскуранте ювелирной фабрики отмечено, что в постоянной продаже есть большое количество серег-солитеров с двумя бриллиантами разного веса, сорта и ценового диапазона, а также представлены образцы колец-солитеров. Перстни и серьги выделяются среди других изделий лаконичным композиционным построением, где доминируют драгоценные камни и использованы традиционные для стилистики модерна волнообразные линии, растительный, меандровый, а также цветочный мотивы. Браслеты-цепочки из 18-каратного и 9-каратного золота вошли в моду в конце XIX века, а в

ассортименте предприятия киевской «фирмы» были как браслеты-цепочки («мягкие») – с камнями и без, так и браслеты в виде жесткого обруча («твердые») с драгоценными камнями. Женские и мужские шейные цепочки и шатлены выполнены в разных техниках ручного плетения, в основном без использования драгоценных камней. Благородные металлы, примененные в ювелирных изделиях, – золото (красное, зеленое), платина, серебро, из драгоценных камней и минералов превалируют бриллианты (чаще всего круглой и фантазийной огранки), жемчуга, рубины, аметисты, сапфиры, изумруды. Эмаль – излюбленная техника европейских художников-ювелиров, работавших в стиле ар нуво, также применялась на предприятии Иосифа Маршака в ювелирных украшениях, но следует отметить – она не имела подобного доминирующего значения, как, скажем, в авторских работах Рене Лалика и Люсьена Гайара. В целом, продукция этой киевской ювелирной фабрики характеризируется продуманным благородным дизайном и четкой завершенностью художественного замысла.

Подведя итоги, на основе проанализированных изображений ювелирных изделий, можно сделать вывод о том, что большинство украшений фабрики Иосифа Маршака конца XIX – начала XX века созданы в стилистике модерна с типичными художественными признаками, характерными для эстетических тенденций того временного периода. Плавная текучесть асимметричных форм с утонченными четкими контурами, причудливые композиционные построения изделий со стилизованным растительным орнаментом, изготовленных умелыми мастерами производства, является отдельным примером исключительной легкости и утонченности дизайна стиля модерна, а ювелирная отрасль Украины, благодаря деятельности фабрики «ювилира Іосифа Маршака въ Кіеве», развивалась в контексте европейского и мирового ювелирного искусства.

Список литературы

1. Арустамян, Ж. Ювелірна фабрика Йосипа Маршака // Пам’ятки декоративно-ужиткового мистецтва із колекцій Музею історичних коштовностей України – філіалу Національного музею історії України: тематичний збірник наукових праць. – Киев, 1993. – С. 63–74.
2. Арустамян, Ж. Фабрика серебряных изделий Израиля Заходера // Ювелирное искусство и материальная культура: семинар. Тезисы докладов участников одиннадцатого коллоквиума, 8–13 апреля 2002 г./ кол. авт. Государственный Эрмитаж (Санкт-Петербург); науч. ред. Наталия Захарова. – С.Пб. : Изд-во Государственного Эрмитажа, 2002. – С. 6–10.
3. Беннет, Д., Маскетти Д. Ювелирное искусство / иллюстрированный справочник по ювелирным украшениям. – М. : Арт-Родник, 2005. – 494 с.
4. Матюх, Н. Що дорожче срібла-золота: історичний публіцистичний нарис. Київському ювелірному заводу – 70. – Київ: Асамблея ділових кіл, Ін-т соціального іміджмейкінгу, 2006. – 312 с.
5. Фабрика ювелира Иосифа Маршака. – Киев, Крещатик, 4. / Очерк устройства и развития. Юбилейное издание. – Киев: Издательство фабрики И. Маршака, 1913. – 13 с.
6. Чегусова, З. Художнє скло і художня кераміка («мистецтво вогню») України другої половини XX – початку XXI століття в аспекті впливу стилю модерн // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії. Збірник наукових праць. Випуск 10 / [голов. ред. Г. Скрипник]; НАНУ, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – Київ, 2010. – С. 42–48.
7. Шаталова, И. Стили ювелирных украшений. – М. : Издательский дом «6 карат», 2004. – 104 с.
8. Швецова, Е. Маршак. Художник народной сказочности. 135 лет со дня основания ювелирного дома Маршака // Гильдия ювелиров России. – 2013. – № 1. – С. 30–34.
9. Іосифъ Маршакъ. Фабрика художественно-ювелирныхъ издѣлій / факсимільне видання з оригіналу 1905 року. – Київ: ВХ[студіо], 2004. – 55 с.

References

1. Arustamjan, Zh. Juvelirna fabryka Josypa Marshaka [Jewelry Factory Joseph Marshak]. *Pam'jatky dekoratyvno-uzhytkovogo mystectva iz kolekcij Muzeju istorychnyh koshtovnostej Ukrai'ny – filialu Nacional'nogo muzeju istorii' Ukrai'ny: tematychnyj zbirnyk naukovyh prac'*[Attractions decorative art from the collections of the Museum of Historical Treasures of Ukraine: a branch of the National Museum of History of Ukraine: a thematic collection of papers], Kiev, 1993, pp. 63–74.

2. Arustamjan, Zh. Fabrika serebrjanyh izdelij Izrailja Zahodera [Silverware factory Israel Zakhoder] *Juvelirnoe iskusstvo i material'naja kul'tura: seminar. Tezisy dokladov uchastnikov odinnadcatogo kollokviuma, 8–13 aprelja 2002 g./ kol. avt. Gosudarstvennyj Jermitazh (Sankt-Peterburg); nauch. red. Natalija Zaharova*.[Jewelry Art and Material Culture: Seminar. Abstracts eleventh colloquium participants, 8-13 April 2002 / coll. of auth. The State Hermitage Museum (St. Petersburg); scientific. Ed. Natalia Zakharova], S.Piterburg.: Izd-vo Gosudarstvennogo Jermitazhaha, 2002, pp.6–10.

3. Bennet, D. and Masketti, D. *Juvelirnoe iskusstvo: illjustrirovannyj spravochnik po juvelirnym ukrashenijam* [Jewelry art: illustrated guide to jewelry], Moskow: Art-Rodnik, 2005, – 494 p.

4. Matjuh? N. *Shho dorozhche sribla-zolota: istorychnyj publicystychnyj narys. Kyi'vs'komu juvelirnomu zavodu – 70* [Your choice of silver-gold: a historical journalistic essay. Kiev Jewellery Factory - 70]. Kiev: Asambleja dilovyh kil, In-t social'nogo imidzhmejkingu, 2006, – 312 p.

5. *Fabrika juvelira Iosifa Marshaka. – Kiev, Kreshhatik, 4.: Ocherk ustrojstva i razvitija. Jubilejnoe izdanie* [Factory jeweler Joseph Marshak. - Kiev, Khreschatyk, 4.: Essay structure and development. Anniversary edition.], Kiev, Izdatel'stvo fabriki I. Marshaka, 1913, – 13 p.

6. Chegusova, Z. Hudozhnje sklo i hudozhnja keramika («mystectvo vognju») Ukrai'ny drugoi' polovyny XX – pochatku XXI stolittja v aspekti vplyvu stylju modern [Art glass and art pottery ("Art of Fire"), Ukraine the second half of XX - beginning of XXI century in terms of the influence of style Modern] *Ukrai'ns'ke mystectvoznavstvo: materialy, doslidzhennja, recenzii'. Zbirnyk naukovyh prac'. Vypusk 10 NANU, IMFE im. M. T. Ryl's'kogo* [Ukrainian art history materials, research reviews. Collected papers. Issue 10 NANU, Rylskogo IMFE], Kiev, 2010, pp.42–48.

7. Shatalova, I. *Stili juvelirnyh ukrashenij* [Styles of jewelry], Moskow, Izdatel'skij dom «6 karat», 2004, – 104 p.

8. Shvecova, E. Marshak. Hudozhnik narodnoj skazochnosti. 135 let so dnja osnovanija juvelirnogo doma Marshaka [Marshak. Artist folk fairy tales. 135 years since the founding of the Marshak jewelry house] *Gil'dija juvelirov Rossii*. [Russian Jewelers Guild], 2013, № 1, pp. 30–34.

9. *Iosif Marshak. Fabrika hudozhestvenno-juvelirnyh izdelij: faksimil'ne vidannja z originalu 1905 roku* [Iosif Marshak. Factory artistic jewelry: facsimile edition of the original 1905] – Kiev: VH[studio], 2004, – 55 p.

УДК 739.2

СПЕЦИФИКА СТАНОВЛЕНИЯ КЛАССИЧЕСКОГО ЮВЕЛИРНОГО ДОМА «ЛОБОРТАС» (УКРАИНА, КИЕВ)

©С. В. Луць

Specific of becoming of Classic jeweler House “Lobortas” (Ukraine, Kiev)

S.V. Luts

В статье рассматриваются организационно творческие особенности становления известной ювелирной фирмы Классический ювелирный Дом «Лобортас», которая на протяжении двух последних десятилетий плодотворно творчески работает и прогрессивно растет в пространстве украинского ювелирного искусства. Это творческая команда, которая представляет украинское государство на мировой арене с интересной историей, традициями, достижениями и пытается активно влиять на развитие современного украинского ювелирного искусства. За период своего творческого развития КюД «Лобортас» удалось достичь таких убедительных результатов, на достижение которых в XVII–XX веках понадобилось бы значительно больше времени. Успехи подтверждают восемь наивысших наград наиболее представительского украинского форума «Ювелир-Экспо Украина», а также много других престижных отличий. Учитывая отсутствие системного развития украинской ювелирной школы как таковой, после второй половины XX века, анализ творческого становления Классического ювелирного Дома «Лобортас» является принципиально актуальным, что поможет исследовать форсирование новых традиций, а также определить место Классического ювелирного Дома «Лобортас» в пространстве украинского ювелирного искусства конца XX – начала XXI века. Автором выясняется ряд принципов и методик, как важных составляющих, которые ведут к профессиональному росту и формированию новой украинской школы ювелирного искусства. Одной из главных задач есть изучение опыта выдающихся мировых предшественников и соединение лучших достижений прошлого с новейшими изобретениями в области ювелирных техник. Коллективный труд многих высокопрофессиональных мастеров-ювелиров, их грамотное, с архитектурным и инженерным творческим мышлением решение проекта будущего произведения и является одним из стратегических пунктов Классичесого ювелирного Дома «Лобортас». В данной публикации раскрывается специфика роста «лобортасовцев» в условиях развития молодой страны и показывает, что мудрое использование профессиональных технических и художественно творческих ресурсов, талантливое направление их в нужное русло, образует впоследствии, высокие результаты, с которыми Украина, бесспорно, может с достоинством представить свое современное ювелирное искусство на мировой арт-арене.

Ключевые слова: *Классический ювелирный Дом «Лобортас»; Фаберже; ювелирная фирма; искусство; художник; мастер; ювелирные украшения.*

In the article examined organizationally creative features of becoming of the known jeweler firm Classic jeweler House «Lobortas», which during two last decades fruitfuly creatively works and progressively grows in space of the Ukrainian jeweler art. It is a creative command, which presents the Ukrainian state on a world arena with interesting history, traditions, achievements, and tries actively to influence on development of the modern Ukrainian jeweler art. For period of the creative development of C.j.H. «Lobortas» it was succeeded to attain such convincing results on achievement of which in XXVII–XX ages it would may need considerably anymore time. Successes are confirmed by the eight greatest

© **Сергей Васильевич Луць**, аспирант, Львовская национальная академия искусств (Львов, Украина); e-mail : luts_s@ukr.net

rewards of the most representative Ukrainian forum «Jeweler-ExpoUkraine», and also much other prestige differences. Taking info account absence of system development of Ukrainian jeweler school as such, after the second half of XX of century, an analysis of the creative becoming of Classic jeweler House "Lobortas" is fundamentally actual, that will help to investigate forcing of new traditions and define the place of Classic jeweler House "Lobortas" in space of the Ukrainian jeweler art on the fracture of XX-XXI centuries. The row of principles and methodologies opens up an author, as important constituents which conduce to professional growth and forming of new Ukrainian school of jeweler art. One of main there is a study of experience of prominent world predecessors and unity of the best achievements of the pas with the newest inventions in the area of jeweler technician. Collective labour of many high-professional masters-jewelers, competent, with architectural and engineering creative opinion of decision of project of future work is one of strategic points of Classic jeweler House «Lobortas». In this publication the specific of growth «Lobortas» show in the conditions of development of young country, that the wise use of professional technical and artistically creative resources, talented direction them in a necessary river-bed, forms in investigation high results with which Ukraine indisputably can with dignity present the modern jeweler art on a world art-arena.

Key words: *Classic jeweler House "Lobortas"; Faberge; jeweler firm; art; artist; master; jeweler decorations.*

С точки зрения стратегического виденья в Украине, в силу исторических причин, в настоящее время сложилась благоприятная ситуация для возрождения ювелирного искусства. Задача украинских ювелиров – удачно воспользоваться этим моментом. К тому же много десятилетий ограничений на работу в этой отрасли сосредоточили значительный объем новой интеллектуальной творческой мысли, которая воплощается в многообразии нынешнего украинского ювелирного искусства.

Эпоха настоящего времени отличается намного большей стремительностью событий в сравнении со временами наших великих предшественников, потому Классическому ювелирному Дому «Лобортас» за период своего творческого варьирования удалось достичь таких убедительных результатов, на достижение которых в XVII–XX веках понадобилось бы значительно больше времени. Успехи подтверждают восемь наивысших наград наиболее представительского украинского форума «Ювелир-Экспо Украина», который регулярно каждый год проводится АО «Киевской международной контрактовой ярмаркой», а также многие другие престижные отличия.

Учитывая отсутствие системного развития украинской ювелирной школы как таковой, после второй половины XX века, анализ творческого становления Классического ювелирного Дома «Лобортас» является принципиально актуальным, что поможет исследовать форсирование новых традиций и определить место Классического ювелирного Дома «Лобортас» в пространстве украинского ювелирного искусства на изломе XX–XXI веков [1]. Также необходимо выяснение принципов и методик, как важных составляющих в формировании новой украинской школы ювелирного искусства.

Следует отметить, что в книге Т. Кары-Васильевой, З. Чегусевой «Декоративне мистецтво України XX століття» (Декоративное искусство Украины XX века) убедительным является утверждение известного украинского искусствоведа Зои Чегусовой: «…Наприкінці 90-х років Дім Лобортас своєю діяльністю намагається активно впливати на весь ювелірний простір України, залучаючи багатьох ювелірів до шляхетного суперництва, котре, своєю чергою, веде до формування національної школи ювелірного мистецтва…» – (… В конце 90-х годов Дом Лобортас своей деятельностью пытается активно влиять на все ювелирное пространство Украины, увлекая многих ювелиров в благородное соперничество, которое в свою очередь ведет к формированию национальной школы ювелирного искусства …) [1, с.261].

Вместе с тем, если, исследование творчества отдельных художников, мастеров-одиночек украинского ювелирного искусства из разных регионов страны в некоторой

степени происходило, то анализа специфики работы синтеза творческих коллективов, в частности такого, как Классический ювелирный Дом «Лобортас» крайне мало [2; 3].

Цель статьи – раскрыть организационно творческие особенности становления данной украинской ювелирной фирмы на протяжении 1991–2013 годов. Классический ювелирный Дом «Лобортас» – это украинская ювелирная фирма, работающая в новом для ювелирного искусства стиле, который отображает духовный и эстетический мир украинского народа «Романтический авангард». Романтизм это состояние, свойственное славянской душе, он делает ювелирные украшения загадочными, утонченными. Авангард же требует постоянного поиска новой прогрессивной формы.

Источником творчества данной ювелирной фирмы является сокровищница мировой культуры: искусство древних греков, Боспорского царства, Византии. В своих работах художники и мастера стремятся продолжить традиции древних ювелиров, воплощая их в жизнь с помощью современных технологически технических и художественно образных «ноу-хау» [4]. Каждый предмет, созданный КюД «Лобортас» – это своя история с динамическим сюжетом, своего рода ювелирный театр, воплощенный в драгоценных украшениях. Все процессы от идеи к законченному изделию протекают в стенах Дома «Лобортас». Каждое творение выполняется вручную и существует в единственном экземпляре. В мастерской с успехом работает синтез элементов архитектуры, скульптурной пластики, графики, а также многих средств выразительности мирового ювелирного искусства. В произведениях КюД «Лобортас» заметно прослеживается значительное влияние европейской ювелирной школы эпохи модерн. Такие известные ведущие ювелиры, как Рене Лалик, Луис Комфорт Тиффани, Карл Фаберже являются образцом построения и создания основных фундаментальных принципов архитектоники в формировании фирменной стилистики Классического ювелирного Дома «Лобортас». Аналогично мастерам и ювелирным фирмам предшественников, одним из основных ударений в творчестве «лобортасовцев» есть сугубо ручное выполнение произведения. Мастерство и фантазия художника находится на первом плане в работе над созданием ювелирного изделия. Однако, в отличии от основных тенденций ювелиров эпохи модерн – применение недорогих материалов в произведениях «лобортасовцев» преимущественно имеет место использования большого количества дорогих камней и драгоценных металлов [5].

Подобно предшественникам ювелиры КюД «Лобортас», также являются противниками развития массового некачественного и в художественном плане примитивного изготовления ювелирных изделий. Мастера максимально обогащают художественную образность изделия благодаря единению форм исключительно из драгоценных материалов и применению виртуозных ювелирных техник. При этом обязательно в произведении присутствует глубокое философское содержание, интересная история. Как и в школе Багауз, в стилистике КюД «Лобортас» функционирует эксперементальный план изготовления изделий, дизайн ювелирных предметов заметно базируется на архитектурных канонах, с учетом новейших ювелирных технологий. Процесс выполнения произведений протекает, как сочетание всех художественных и технологических исторических наработок, но уже на современной основе синтеза ювелирного искусства со строительными, архитектурными техниками. Действует поиск новой прогрессивной формы, образуется современный уровень проектирования простой формы, в которой имеет место сочетание функциональности ювелирного украшения с красотой, динамичностью, эстетическими качествами произведения.

Делая первые самостоятельные шаги в ювелирном искусстве, «лобортасовцы», как и все начинающие, должны были разработать собственную стратегию и тактику достижения поставленной цели. Опираясь на опыт мастеров мирового значения таких, как Фаберже, Картье, Тиффани были проанализированы ошибки и успехи знаменитых коллег и определена собственная тактика, которая действует в данном случае.

Прежде всего, Игорю Лобортасу и коллективу Классического ювелирного Дома «Лобортас» надо было узнать, сколько лет понадобилось небольшим ювелирным мастерским прошлого, чтобы вырасти до уровня известных ювелирных фирм. Мировое признание пришло к Фаберже и Картье только после тридцати лет напряженного труда, причем пятнадцать из них были потрачены на приобретение авторитета в собственных странах. После таких наглядных примеров ювелиры «Лобортас» не строят иллюзий и смиренно приняли то, что процесс собственного становления не будет быстрым. Однако, учитывая колоссальный темп современной жизни, можно надеяться на хорошие результаты, которые уже появились и, несомненно, будут появляться в недалеком будущем.

Ювелирные украшения Фаберже и Картье ценятся за то, что в них отражается большой потенциал настоящего искусства. То же самое пытается воплотить и коллектив Классического ювелирного Дома «Лобортас» в своих работах. Вопреки общему стремлению зарабатывать на производстве ювелирных изделий массового спроса, КюД «Лобортас» создает элитарные предметы искусства, которые не знают аналогов в техническом исполнении. Безусловно, понятно, что создание искусства – не наиболее быстрый источник дохода. С другой стороны, рациональное распределение средств только в этой области дает возможность ускорить процесс формирования своего стиля, своей ювелирной школы, открывая перспективы для синтеза творческой мысли и финансовых возможностей.

Для серьезной ювелирной фирмы очень важным шагом является создание особого поля собственных достижений, входящих в коллекции многих коллекционеров. История показывает, что даже известные ювелирные фирмы не могли себе позволить иметь большие собрания своих произведений, потому как такие коллекции очень дорогие. На фирме Фаберже нашли выход из этого положения – много уникальных работ фирмы изготавливались на заказ с правом их последующей демонстрации на выставках. Классический ювелирный Дом «Лобортас» также решили воспользоваться этим опытом, поэтому украшения их мастеров выставляются на всеобщее обозрение даже после продажи. Коллекция не только демонстрирует достижения фирмы, представляет ее в глазах общества, но она в состоянии отстоять своих создателей перед созерцанием самых строгих критиков. Например, коллекция известных яиц Фаберже была встречена ураганом критики на Всемирной выставке 1900 года в Париже, однако она продемонстрировала невиданный до того колоссальный объем технической ювелирной мысли, что заставило быстро умолкнуть голосам недоброжелателей, а Карл Фаберже стал владельцем ордена Почетного легиона [6] .

Как утверждает Игорь Лобортас: «Создание коллекционных украшений накладывает на нас значительные обязательства – выполнение каждой работы должно быть доведено до совершенства... Мы надеемся, что за определенное количество лет мы сформируем в нашей стране достаточно сильную и интересную коллекцию, демонстрируя которую, можно будет заявить о себе как о новой ювелирной школе» [6, с. 2].

Во внутренней политике Классический ювелирный Дом «Лобортас» придерживается принципа строгой подчиненности мастеру, который выполняет работу художника и ведет проект. Мастер должен найти такое пластическое и техническое решение, которое абсолютно соответствовало бы замыслу художника. Позже творческие лидеры КюД «Лобортас» на страницах истории мирового ювелирного искусства обнаружили, что именно так работал Жан Шлюмбергер, и таким же образом добился поразительных результатов в 50-60 годах XX века, будучи главой ювелирного Дома «Тиффани». «Как и великому маэстро, нам очень важно сохранить в предмете ювелирного искусства, то, что делает его украшением, – трактует Игорь Лобортас, – технологическая сторона работы не должна преобладать над эстетической. Однако, благодаря техническим приемам, украшение становится максимально удобным в его использовании, тем самым

повышая ценность работы мастера, как произведения искусства. В современном ювелирном деле появилось множество направлений, в которых практичность изделия приносится в жертву фантазии художника до крайнего неудобства в применении предмета. В ювелирном творчестве желательно избегать таких крайностей» [6, с. 3].



Ил. 1. Комплект «Небеса обетованные» (колье, сережки, кольца), золото, бриллианты, янтарь, аметист. Классический ювелирный Дом «Лобортас», художник Ирина Карпова– победитель «Ювелир-Экспо Украина 2000».

Помимо сложностей, которыми переполнено всякое искусство, в наши дни художник соблазняется превратить свое дело в коммерческую деятельность, сводит искусство до утилитарного уровня. Особенно подвержены этому ювелиры. Стремясь повысить стоимость изделия, многие мастера помещают в работу, как можно много дорогих материалов в большом количестве, что зачастую негативно отражается на художественной стороне изделия. Драгоценные камни и металлы – неотъемлемая часть ювелирного изделия, но в украшении они должны гармонично сочетаться, выгодно подчеркивать благородство друг друга, а не превращать предмет просто в дорогую безделушку. КюД «Лобортас» руководствуется тем, что процесс создания ювелирного украшения нельзя привязывать к быстрому коммерческому результату, нужно стараться выполнить изделие настолько хорошо, чтобы оно, вне всяких сомнений, нашло своего поклонника. К сожалению, это не присуще большему количеству ювелирных фирм-производителей, труд которых, напрямую зависит от быстрой покупательной способности продукции. Но кроме фирм существует немало высококвалифицированных мастеров, работающих самостоятельно. Такие мастера-одиночки, также во многом ограничены в своей деятельности. В течение своего творческого пути они, в силу своей обособленности, способны создать сравнительно небольшое количество необычных разработок,

произведений художественного уровня. К тому же, такой ювелир лишен возможности посмотреть на свою работу со стороны, оценить ее «свежим взглядом». Из таких рук обычно рождаются неплохие предметы, но редко исключительные, потому как мастер не всегда может быть одинаково успешным в различных технологических процессах и на всех участках работы, из которых состоит создание ювелирного украшения. Ко всему, качество изделий «одиночек» редко может сравниться с достижениями коллективного творчества. Для достижения высоких результатов среди мастеров должна быть выработана специализация деятельности в зависимости от природных дарований и призваний ювелира. Сочетая коллективный труд мастера и художника, Классический ювелирный Дом «Лобортас» создает творческие союзы, открывает простор для новых возможностей. Перед хорошо организованным, сильным в своем творческом потенциале коллективом реально ставить задачи, непреодолимые отдельно взятому мастеру, задания высокой степени сложности [6].

Таким образом, одним из важнейших моментов достижения высоких профессиональных результатов является разделение труда, но и вместе с тем непрерывная подчиненность художника и мастера. Коллективный труд многих высокопрофессиональных мастеров-ювелиров, грамотное, с архитектурной и инженерной творческой мыслью решение проекта будущего произведения и является одним из стратегических пунктов Классического ювелирного Дома «Лобортас». Надо заметить, что в технической стороне работы «Лобортас» придерживается преимущественно ручного изготовления ювелирных изделий и производит их только в одном экземпляре, ставя качество творческого, художественного и технического исполнения на первое место. Современное ювелирное искусство способно объединить в себе лучшие достижения прошлого с новейшими изобретениями в области ювелирных техник. В частности, Классический ювелирный Дом «Лобортас» в своих произведениях сохраняет положительные стороны достижений прошлого, устраняя их существенные недостатки. Например, непревзойденные ювелирные украшения XVIII века складываются из множества деталей, которые монтировались в единое целое по сложной схеме, что создавало изысканный, ажурный узор предмета. Серьезным минусом такого украшения был его огромный вес. Разрабатывая каждую идею, творческий коллектив «Лобортас» максимально облегчает предмет, сохраняя его художественную сложность и ажурность, добавляя современную форму и пластику в ювелирной работе. Надо отметить, что в опыте великих предшественников Дом «Лобортас» стремится открыть то, что только намечалось в их искусстве, не было ими вполне раскрыто и реализовано в проектах [6].

Итак, как каждой фирме, работающей в области ювелирного искусства, Классическому ювелирному Дому «Лобортас» нужно было найти свое место среди традиций мирового и украинского ювелирного дела. Новое направление в ювелирном искусстве – «Романтический авангард», который представляет данный творческий коллектив, создается на прочной высокопрофессиональной основе многих существующих мировых шедевров, однако обращение к эталонам классики отнюдь не содержит в данном случае плагиата. Следуя ювелирным канонам в различных техниках и приемах творческой мысли Классический ювелирный Дом «Лобортас» выбрал цель – вписать украинскую страницу в мировую историю ювелирного искусства [7]. Творческий путь Классического ювелирного Дома «Лобортас» в условиях развития молодой страны показывает, что мудрое использование профессиональных технических и художественно творческих ресурсов, талантливое направление их в нужное русло, впоследствии образуют достаточно высокие результаты. И здесь весомым вкладом в культурную сокровищницу, с которым Украина, бесспорно, может с достоинством представить себя на мировой арт-арене, есть результат слияния многолетнего опыта предыдущих поколений и прогрессивных идей современности.

Список литературы

1. Кара-Васильева, Т. Чегусова, З. Декоративне мистецтво України XX століття. – Київ : «Либідь», 2005. – С.261–265.
2. Шмагало, Р. Ювелірне мистецтво України : авторський пошук і ринок // Образотворче мистецтво. – Київ, 2012 3-4 С. 34–35.
3. Кравченко, М. Авторські художні прикраси в Україні (кінець XX початок XXI ст.) // Образотворче мистецтво. – Київ, 2012 3–4 С. 36–37.
4. Чегусова, З. Декоративне мистецтво України кінця XX століття 200 імен. Альбом-каталог. – Київ: ЗАТ «Атлант Юем СІ», 2002. – 511с.
5. Миллер, Д. Модерн. Путеводитель коллекционера. – Москва : АСТ Астрель, 2005. – С.143–148.
6. Стратегия фирмы: Интервью с Игорем Лобортасом (основателем и владельцем Классического ювелирного Дома «Лобортас»), записал Сергей Луць 14.07.2005 (Киев, Украина). – 5 с.
7. Классический ювелирный Дом «Лобортас» // Режим доступа : http://www.lobortas.com/ (дата обращения 15.04.13).

References

1. Kara-Vasyl'eva, T. and Chegusova, Z. *Dekoratyvne mystectvo Ukrai'ny HH stolittja* [Decorative art of the twentieth century Ukraine]. Kyiv "Lybed", 2005, pp. 261–265.
2. Shmagalo, R. Juvelirne mystectvo Ukrai'ny : avtors'kyj poshuk i rynok [Jewelry art in Ukraine: an author search and market], *Obrazotvorche mystectvo* [Fine arts]. Kyiv, 2012, no 3-4, pp. 34–35.
3. Kravchenko, M. *Avtors'ki hudozhni prykrasy v Ukrai'ni (kinec' XX* pochatok *XXI st.)* [Author's art decoration in Ukraine (end of the XX beginning of XXI centuries)]. *Obrazotvorche mystectvo* [Fine arts]. Kyiv, 2012, no 3-4, pp. 36–37.
4. Chegusova, Z. *Dekoratyvne mystectvo Ukrai'ny kincja XX stolittja 200 imen* [Decorative art of Ukraine of the end of XX century 200 names], Album-catalogue. Kyiv: ZAT «Atlant Juem SI», 2002, 511 p.
5. Miller, D. *Modern. Putevoditel' kollekcionera* [Art Nouveau. Guide collector]. Moskva : AST Astrel', 2005, pp.143–148.
6. Interview with Igor Lobortas (the founder and owner of the Classic jewelry House «Lobortas»). Strategy of the firm. Recorded Sergey Luts 14.07.2005. (Kiev, Ukraine). 5 p.
7. Classic jewelry House «Lobortas» // access mode: http://www.lobortas.com/ (date of access 15.04.13).

Нарративные материалы, экспедиции и реконструкции

Narrative Materials, Reconstruction and Investigation

УДК 72.03(09)(086.6)

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ МЕТАЛЛА В ЗАСТРОЙКЕ ГОРОДОВ-ЗАВОДОВ ЮЖНОГО УРАЛА В XVIII – НАЧАЛЕ XX ВЕКА

© Е. В. Пономаренко

The use of Metal in Buildings of City-plants of Southern Urals in the XVIII-th – beginning of the XX- th century

E.V. Ponomarenko

Статья посвящена особенностям использования продукции металлургических заводов в застройке поселений. Проведен анализ возникновения и характера застройки городов-заводов на Южном Урале. На основе натурных обследований, воспоминаний очевидцев, и архивных изысканий рассмотрены характерные примеры использования металла в конструкциях и декоративном убранстве особняков заводовладельцев, церквей и жилых домов XVIII–начала XX веков. Анализируется возможность сохранения этой традиции в современном частном строительстве региона.

Ключевые слова: *появление городов-заводов; застройка поселений; использование металла в конструкции и оформлении фасадов зданий.*

The article deals with features utilization of metallurgical subjects, which make plants in buildings. Analysis of occurrence and characteristics of urban buildings-factories in the southern Urals. Based on field surveys, memories of eyewitnesses, and archival research dealt with specific examples of the use of metal in construction and decoration of the facades of houses for owners of factories, churches and houses of the 18th-early 20th centuries. Examines the possibility of maintaining this tradition in the modern private construction in the region.

Key words: *the emergence of city-plants; features of building; the use of metal in construction and decoration of facades.*

В XVIII веке наблюдается рост экономического развития и политического влияния Российского государства. В конце 40-х годов XVIII века повысился спрос на железо из-за его экспорта и военных нужд. Государству была необходима медь для чеканки монеты. Во второй половине XVIII века черная металлургия продолжала активно развиваться, чему способствовало усиление внутреннего спроса (турецкие войны) и огромный иностранный спрос на железо.

Наличие полезных ископаемых привело к многочисленному строительству городов-заводов на территории Южного Урала. Начало этого процесса в регионе приходится на сороковые – семидесятые годы XVIII века. Первыми заводами были медеплавильные: Воскресенский (1745), Преображенский (1750), Верхоторский (1759), Богоявленский (1752) и Архангельский (1753). В этот же период основаны такие железоделательные заводы как: Каслинский (1752), Верхне-Кыштымский (1757), Нижне-Кыштымский (1760), Верхне-Уфалейский (1761), Нязепетровский (1747) и Миасский медный (1776). Одновременно возникли железоделательные заводы на базе Бакальского

© **Елена Владимировна Пономаренко**, доктор архитектуры, доцент (Научно-исследовательский институт теории и истории архитектуры и градостроительства Российской академии архитектуры и строительных наук, филиал Самара (Самара, Россия); e-mail: evpon@mil.ru

месторождения: Златоустовский (1754 г.), Катав-Ивановский (1755), Саткинский (1757), Юрюзаньский (1758), Симский (1758), Усть-Катавский (1759), Белорецкий (1767). Позднее, в конце XVIII века построены Кусинский (1778) и Миньярский заводы (1784). Как правило, города-заводы были достаточно большими поселениями. «На основании инструкции, данной еще Татищеву 23 марта 1734 года, полагалось при каждом железоделательном заводе 160 дворов, а при медных заводах по 50 дворов на каждые 1000 пудов выплавки чистой меди, считая по четыре души мужского пола во всяком дворе» [2, с. 654].

По свидетельству очевидцев уже в XVIII веке: «Заводы были те же небольшие города. Там была нередко церковь и, пожалуй, школа. Грамотные люди были необходимы для контор. Существовала полиция, устраивался пожарный сарай, открывались лавки… Заводчики на случай приезда строили себе хоромы, называя их дворцами. При этих дворцах проживала толпа слуг, псарей, ловчих. Некоторые из хозяев просили Берг-Коллегию укрепить их заводы валами, рвами, частоколами, снабдить их пушками и мортирами, ввести войска. Разрешение укреплять заводы последовало в начале пугачевского бунта» [1, с. 40]. Например, Катав-Ивановский завод был основан в очень живописном месте. «Катав-Ивановскому заводу соседственны были самые высочайшие зауральские хребты, из которых ближайший верстах в тридцати отстоял» [3, с. 285]. В XVIII веке по описанию П.И. Рычкова: « …на нем для плавки чугуна две домны… Покупных крестьян поселено 370 дворов. Церковь во имя Иоанна Крестителя» [5, с. 199]. На литографии с изображением завода сразу после основания это небольшой поселок с тремя параллельными улицами и перпендикулярными им переулками [4].

Владельцем завода в XIX веке стал князь Белосельский-Белозерский. Особняк хозяина был построен в 1829 году Эспером Александровичем. Его главный фасад акцентирован широким сильно выступающим центральным ризалитом с аркадой в первом этаже (ил. 1а). Особый интерес представляют колонны аркады, выполненные из металла и по форме напоминающие французские колонны эпохи возрождения. Эти колонны имеют вместо капители сильно раскрепованную абаку, состоящую из полочек. База колонны включает два вала, на стволе находятся горизонтальные ремешки в верхней и нижней части. Между этими поясами ствол колонны имеет каннелюры. Арки выделены скромными архивольтами. Такой декор и, особенно, применение металла совершенно не были характерны для существовавшей до этого периода классической архитектуры.

Стилевая архитектура появилась на Южном Урале во второй трети XVIII века. Она проходила в регионе те же этапы, что и в столицах, но иногда асинхронно. В конце XVIII века применялось восемь разновидностей «образцовых проектов» жилых зданий. В течение последующих 50 лет они создавались в значительно большем числе – десятками и сотнями, они выпускались целыми «собраниями», причем как для жилых, так и для разнообразных казенных построек. В 1809 году 100 проектов жилых домов были созданы архитекторами А. Захаровым, В. Гесте и Л. Руска, в 1812 году еще 125 образцовых проектов разработал В. Стасов. Тогда же были определены типовые фасады ворот, заборов и т. д. Вскоре были изданы серии образцовых фасадов почтовых станций (1819) и церквей (1824), тюремных зданий и присутственных мест (1828). Таким образом, устанавливался единый стилистический и композиционный строй всех сооружений, возводившихся в городах, они все должны были создаваться в традициях классицизма, с использованием строгого классического ордерного декора.


а

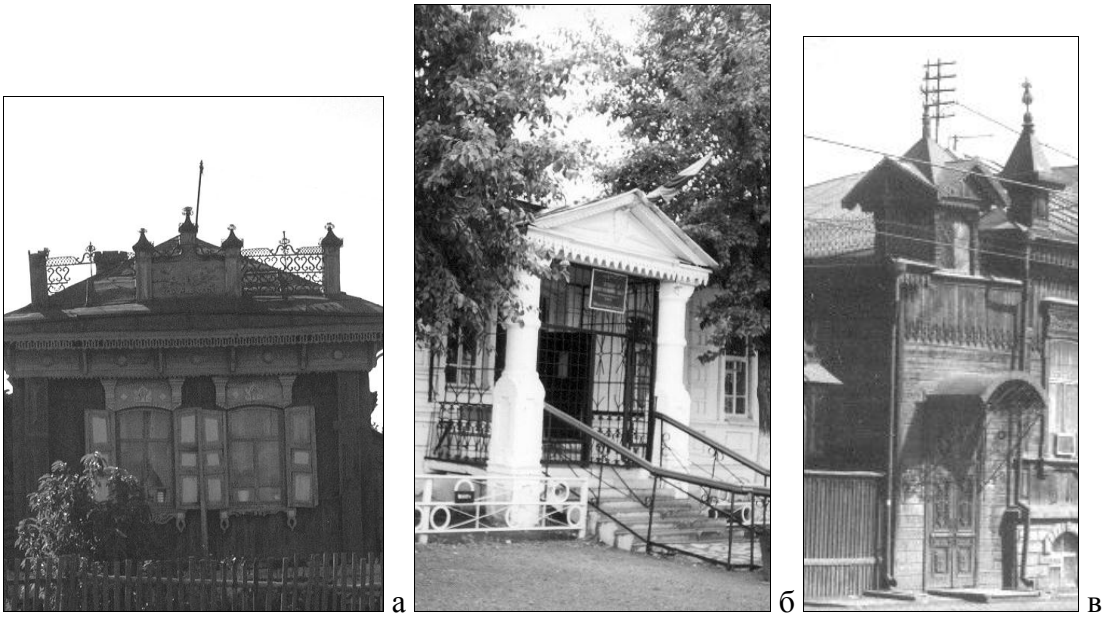

б

Ил. 1. Усадьбы заводовладельцев (фотографии автора 2005 г.)
а – усадьба Белосельских-Белозерских; б – ворота усадьбы Демидова

Известны примеры использования металла на фасадах зданий и сооружений усадеб и XVIII века. Наиболее сохранившийся памятник XVIII века на Южном Урале усадьба Никиты Никитича Демидова в Кыштыме. Ворота усадьбы представляют собой трехпролетную арку. Все три пролета имеют завершения в виде фигурных столбиков и декоративные металлические решетки в верхней части проема (ил.1б).

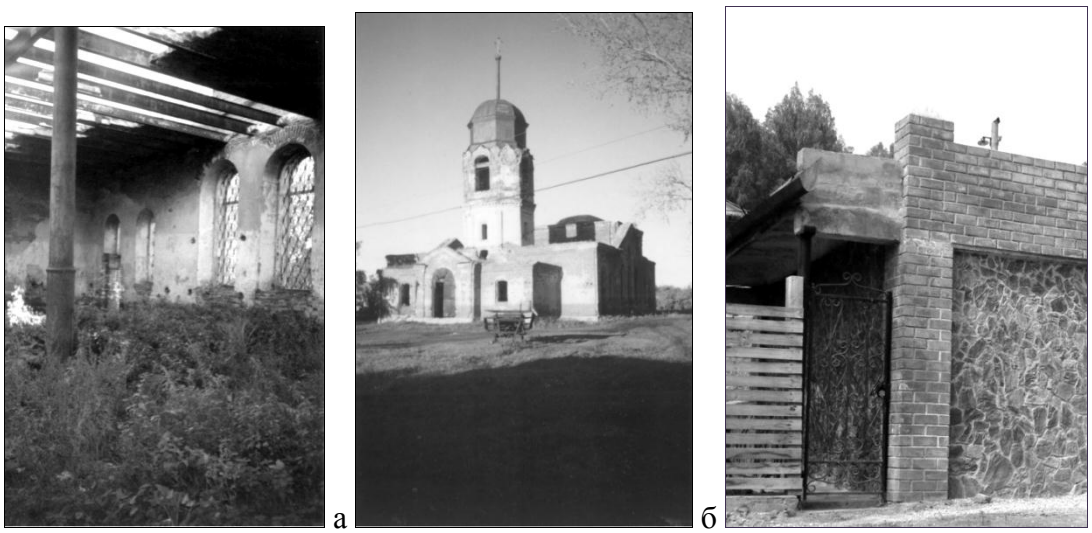
Новые каменные жилые дома середины XIX века, особенно расположенные вблизи городов-заводов, выпускавших чугунное литье, таких как Каслинский и Кусинский, декорировались металлическими решетками и другими подобными элементами. Характерными примерами являются жилой дом в поселке Алабуга Красноармейского района Челябинской области и дом с магазином золотопромышленника Рамеева в Верхнеуральске. Его вход оформлен высоким деревянным псевдоордерным крыльцом с двускатным навесом с фронтоном, который опирается на две кирпичные фигурные колонны. Крыльцо имеет ограждение в виде чугунной решетки (ил. 2а, 2б).

Металлические декоративные детали на Южном Урале широко использовались даже в оформлении фасадов деревянных домов. Характерен особняк челябинских мукомолов Степановых на ул. Сибирской. Здание деревянное на очень низком каменном цокольном этаже. Над крыльцом главного фасада имеется навес, который поддерживают ажурные кованые решетки (ил. 2в).



Ил.2 Применение металла в жилых зданиях (фотографии автора 2007 г.)
а – дом в п. Алабуга; б – дом Рамеева; в – дом Степановых

Впоследствии использование металла в архитектурном решении различных зданий Южного Урала получило широкое распространение. Например, церковь Ильи Пророка в селе Сугояк, построенная в 1868 году, в 1912 была дополнена обширной трапезной с колокольней. Трапезная имеет плоское перекрытие из кирпича, уложенного по двутавровым металлическим балкам. Балки поддерживаются продольными прогонами, которые опираются на чугунные колонны разного диаметра. Колокольня Ильинской церкви расположена над трапезной. Она состоит из двух ярусов восьмериков и высокого восьмигранного барабана с куполом. Купол и барабан выполнены из металла. Венчающий колокольню крест находится на высокой металлической мачте (ил.3а, 3б).



Ил. 3. Использование металла в архитектуре XIX и XX веков (фотографии автора 2004, 2010 года)
а – церковь в п. Сугояк - трапезная; б – колокольня; в – дом Зуборева

Использование своеобразных архитектурных деталей из чугуна стало типичным элементом архитектуры Южного Урала. Эта тенденция характерна и для современной архитектуры региона, в том числе для самостоятельного строительства в селах. Например, в поселке Пороги Саткинского района Челябинской области Павел Викторович Зуборев использовал самодельную чугунную решетку для строительства своего дома (ил. 3в).

Список литературы

1. Алекторов, А.Е. История Оренбургской губернии. – Оренбург: Тип. Бреслина, 1883. – 128 с.
2. Витевский, В.А. И.И. Неплюев и Оренбургский край в прежнем его составе до 1758 года, т.1-3. – Казань: Типо-литография В.М.Ключникова, 1897. – 1232 с.
3. Лепехин, И.И. Записки путешествия академика Ивана Лепехина. – Спб.: Императ. Акад. наук, 1821. – 423 с.
4. Российский государственный исторический архив, ф. 37, оп. 6, д. 57.
5. Рычков, П.И. Топография Оренбургской губернии. – Спб., 1762. – 298 с.

References

1. Alektorov, A. E. *Istorija Orenburgskoj gubernii* [History of Orenburg province]. Orenburg: type. Breslin, 1883, 128 p.
2. Vitevsky, V. A. and I.I. *Nepljuev i Orenburgskij kraj v prezhnem ego sostave do 1758 goda*, t.1-3.[I.I. Neplyuev and Orenburg region in the former part of it until 1758, v.1-3]. Kazan: Frame V.M.Klyuchnikova lithograph, 1897, 1232 p.
3. Lepekhin, I.I. *Zapiski puteshestvija akademika Ivana Lepehina* [Notes of travel Academician Ivan Lepekhina]. - SPB. Imperative. Acad. Sciences, 1821, 423 p.
4. Rossijskij gosudarstvennyj istoricheskij arhiv [Russian State Historical Archive], f. 37, op. 63, d.57.
5. Rychkov, P. I. *Topografija Orenburgskoj gubernii* [Topography of Orenburg Province]. St. Petersburg, pp. 1762–298.

УДК 725.42.025.4(470.55)

АРХИТЕКТУРА ПРОМЫШЛЕННЫХ ОБЪЕКТОВ

РЕКОНСТРУКЦИЯ КРОВЛИ МЕХАНОСБОРОЧНОГО КОРПУСА ЧЕЛЯБИНСКОГО ТРАКТОРНОГО ЗАВОДА

© Б. А. Шашин

Industrial Objects Architecture

Roof Reconstruction of the Mechanic-erecting Building of the Chelyabinsk Tractor Plant

B. A. Shashin

Нарративный материал (воспоминание инженера) посвящен проведению реконструкции металлической кровли промышленного объекта, описаны основные технологические принципы монтажа перекрытий.

Ключевые слова: *нарративный источник; реконструкция кровли; промышленная архитектура.*

Narrative material (engineer's recollection) devoted to a reconstruction of a metal roof ofindustrial object, describes the basic technological overlap installation principles.

Keywords: *narrative source; reconstruction of the roof; industrial architecture.*

Сначала несколько слов о себе. Родился 16 октября 1941 года в городе Челябинске. После окончания Челябинского политехнического института в 1969 году меня распределили на Челябинский Тракторный завод (ЧТЗ). В отделе кадров меня направили в отдел главного технолога (ОГТ). Кадровик спросил меня: «Кем хочешь работать, конструктором или технологом?». «А Вы покажите, что делает конструктор, а что технолог», – ответил я. Кадровик показал. Конструктор по проектированию оснастки целый день сидит за кульманом. Эта работа не по мне. Пришли в технологическое бюро дизель-моторного цеха № 2. Из пяти столов – только один технолог на месте. А остальные разошлись решать разные вопросы. Вот эта работа мне нравится, сказал я кадровику. Так я стал технологом, а через полгода начальником техбюро АРЦ-1. Работа технологом ОГТ очень помогла мне в дальнейшей работе. Она расширила мой кругозор, я узнал все отделы и цехи огромного в те годы ЧТЗ. В дальнейшем я работал заместителем начальника цеха, заместителем главного инженера тракторного корпуса по реконструкции, главным инженером тракторного корпуса, заместителем директора завода инженерных машин по экономике. Сейчас – пенсионер.

Челябинский тракторный завод был построен в годы первой пятилетки. Первый трактор ЧТЗ С-60 сошёл с конвейера 1 июня 1933 года. Для России это имело огромное значение – в деревне крестьяне пахали землю сохой, тяговой силой была лошадь. Завод стал тогда крупнейшей машиностроительной фирмой в Европе. Он дал мощное развитие

© **Борис Александрович Шашин**, инженер, председатель Совета ветеранов Челябинского тракторного завода (Челябинск, Россия).

всему провинциальному Челябинску. Город, не имевший квалифицированных кадров, в короткие сроки превратился в индустриально развитый мегаполис.

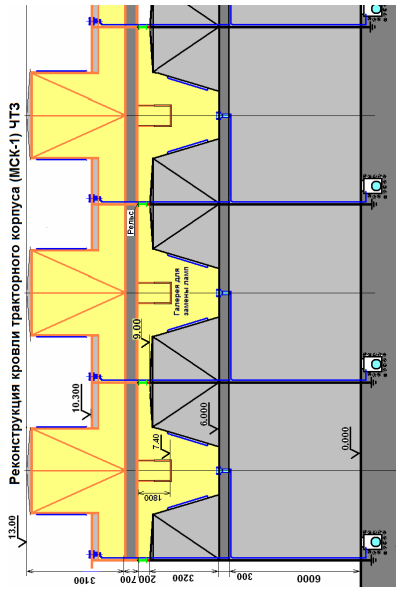
Особо стоит отметить заслуги завода перед страной за работу в годы Великой Отечественной войны. В небывало сжатые сроки завод превратился в один из главных арсеналов фронта. После войны завод перешёл на выпуск мирной продукции – стал выпускать трактора различной модификации: С-80, Т-100 (1956), первый в мире трактор с электромеханической трансмиссией ДЭТ-250 (1961) мощностью 310 л.с. Т-100М (1963). В 1970-80 годы на заводе трудилось более 64 000 человек, и он выпускал 30 000 тракторов в год (более 100 тракторов в сутки). Без тракторов ЧТЗ не обходилась не одна стройка. Трактора ЧТЗ работали на строительстве Беломоро-Балтийского канала, канала Москва-Волга, Волго-Донского канала, на строительстве Куйбышевской ГЭС, Волгоградской ГЭС, на добыче золота Колымы, каменного угля Воркуты, никеля Норильска, урана Забайкалья, на нефтяных и газовых месторождениях в Сибири, на строительстве ТЭЦ 1,2,3 в Челябинске, на строительстве Магнитогорского металлургического комбината, в лесной отрасли. В конце 1960-х годов, в условиях действующего производства начинается полная реконструкция и техническое перевооружение ЧТЗ для перехода на производство более совершенной модели трактора Т-130. В условиях действующего производства строителям и производственникам удалось, на главном тракторном корпусе, площадью 12 тысяч квадратных метров, над головами тысяч работающих заменить старую деревянную кровлю на новую, металлическую, подняв кровлю на 4 метра, что позволило во всех пролётах смонтировать десятки кран-балок, более 4-х километров стружкоуборочных конвейеров, сотни новых станков.

Теперь непосредственно о кровле над тракторным корпусом. Чем же она не устраивала тракторостроителей? Тракторный корпус ЧТЗ (МСК-1) был построен в 1933 году по проекту архитектора Шухова Владимира Григорьевича (1853–1939). Затем, в различные годы, к старому зданию с северной, восточной и западной сторон были сделаны различные пристройки. Площадь Тракторного корпуса составляет 122 000 кв. метров. В этом здании, начиная с 15 мая 1933 года по 1980-е годы, изготавливали детали для двигателя и трактора, производили сборку двигателя и трактора. Но, по мере усложнения конструкции трактора, изготовление двигателя пришлось перебазировать в другое место (в МСК-ТД-1). Таким образом, по площадям проблему решили, но осталась проблема с кровлей (ил. 1-4). Дело в том, что кровля над тракторным корпусом была деревянная (пожароопасная), низкая (6 метров), ливнестоки постоянно забивались, так как на длине 6 метров под кровлей был горизонтальный участок ливнестоков, прочищать их было сложно. Не в одном из пролётов не было кран-балок из-за низкой кровли и, снимать со станков при ремонте электродвигатели, – тяжёлые части станков, приходилось с помощью ручных талей, верёвок. Станки, особенно вертикально-протяжные, вообще не входили и, их монтировали не на участке, в поточной линии, а в пролёте С-Д (один высокий пролёт, который расположен перпендикулярно к остальным пролётам (ил. 2). Тепловые узлы находились под кровлей в узких карманах. Ремонтировать и обслуживать калориферы, вентиляторы, электродвигатели было весьма неудобно, тяжело.

Проект на реконструкцию кровли разработал Цниипроектстальконструкция, Челябинское отделение, главный инженер проекта Шерстюк. Изготовление и монтаж – монтажное управление № 27 (МУ-27) треста Спецстальконструкция, генеральный подрядчик – трест «Челябтракторострой», управляющий С. И. Бесидский. Технология монтажа была следующая. Работники СМУ-5 треста «Челябтракторострой» выпиливали в деревянной кровле вокруг колонны проёмы размером 1,0 х 1,0 м, работники МУ-27 наращивали колонны и на выступающие над деревянной кровлей надколонники монтировали балки с рельсами. После чего на западной стороне МСК-1 на первых осях МУ-27, на балках с рельсами, монтировали фонари на роликах с домкратами длиной примерно 70 м. Затем электрическими лебёдками фонари с профнастилом откатывали к 91

оси. После чего монтировали следующий фонарь. После монтажа металлической части кровли, работники треста «Челябтракторострой», укладывали на профнастилл утеплитель и рубероид. Все эти работы проводились над головами работающих внизу в 2–3 смены рабочих-производственников. Но самую опасную часть работы пришлось выполнять заводчанам, а именно разбирать старую деревянную кровлю и срезать металлоконструкции старой кровли. Строители за эту работу не взялись. Руководить всей этой работой от завода генеральный директор ЧТЗ (в то время Н. Р. Ложченко) назначил меня, заместителя главного инженера тракторного корпуса по реконструкции. Сложность состояла в том, что внизу работали сотни людей, причём в 2–3 смены и даже в выходные дни. Постоянных рабочих у меня не было. Я набирал бригады временных рабочих (электросварщики, монтажники, слесари, пожарники и даже журналисты заводской газеты) и они по ночам, в выходные и праздничные дни разбирали старую кровлю. И с этой задачей мы справились успешно. После срезки металлоконструкций старой кровли появилась возможность во всех пролётах смонтировать кран-балки, новые вертикальные ливнестоки, бетонные полы, в место, деревянных, ливневую канализацию с колодцами. Наверху, в больших фонарях, смонтировали мощные тепловые узлы (калориферы, вентиляторы с электродвигателями). Во всех пролётах с 1 по 91 оси смонтировали галереи, на которых разместили светильники ДРЛ мощностью 400–600 вт. Менять сгоревшие электролампы с галереи стало удобно и безопасно (раньше замена сгоревших ламп была проблемой – меняли с помощью деревянных лестниц на высоте 4–6 метров).

Реконструкцию пролётов выполняли по этапам: высвобождали от оборудования по два пролёта шириной 24 м (12 м х 2 пролёта) и длиной 72 м. И в этих пролётах монтировали кран-балки, ливнестоки, ливневые колодцы, бетонные полы, стружкоуборочные конвейера, новые станки, автоматические линии. Затем, высвобождали следующие 2 пролёта и проводили аналогичную работу. Так мы реконструировали площади с 1 по 91 ось. А в пролёте С-D смонтировали магистральный пластинчатый стружкоуборочный конвейер длиной 300 метров и систему полуавтоматической переработки и отгрузки стружки в железнодорожные вагоны. Так мы провели реконструкцию 52-х тысяч квадратных метров производственных площадей. В результате, подготовка производства была закончена и, завод перешёл на выпуск тракторов Т-130.



Ил. 1. Компоновка Механосборочного корпуса (МСК-1) ЧТЗ.



Ил. 2. Старая кровля цеха, вид с торца.



Ил. 3. Наращивание колонн.



Ил. 4. Фонарь новой кровли, вид изнутри.

ISSN 2312-6116

ДИЗАЙН. ИСКУССТВО. ПРОМЫШЛЕННОСТЬ
Международный сборник научных трудов. Выпуск 2

Ответственный редактор – к. ист.н. Н.М. Шабалина

DESIGN. ART. INDUSTRY (DAI)
The International Collectionof Scientific Papers. Issue 2

Design. Art. Industry: The International collectionof scientific papers. Issue 2,
executive editor Ph.D. N. M. Shabalina. Chelyabinsk, Publishing House Techne, 2014, 124 p.

Редактор перевода – Я. В. Семенова
Дизайн обложки – А. О. Салиш
Ответственный за выпуск – К. А. Жижилева



ISSN 2312-6116

При использовании материалов ссылка на научное издание «Дизайн. Искусство. Промышленность» / «Design. Art. Industry (DAI)» обязательна.
Вопросы, связанные с публикацией научных материалов, редакция просит направлять на электронный адрес: folk.art2012@mail.ru

Подписано в печать 30.05.2014. Формат 60 х 84/8. Печать цифровая.
Усл. печ. л. 11,54. Тираж 300 экз. Заказ 412. Издательский Дом Технэ. Адрес редакции: Университетская набережная, 36а, Челябинск. Отпечатано в типографии ООО «Графика 74», тел.: (351) 729-90-19.