



Т.Н.Третьякова

**Историко-культурное
наследие региона**

**Часть 2
Книга 1**

Министерство образования и науки РФ
ФГБОУ ВПО «Южно-Уральский государственный университет»
Кафедра туризма и социально-культурного сервиса

Ч 518.14:С5
Т 666

Т.Н.ТРЕТЬЯКОВА

**ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОЕ
НАСЛЕДИЕ РЕГИОНА**

**Учебное пособие
Часть 2
Книга 1**

Челябинск
Издательский центр ЮУрГУ
2014

ББК Ч 518.14:С5
УДК 94 (470.55)
Т 666

*Одобрено учебно-методической комиссией
Института спорта, туризма и сервиса ЮУрГУ*

Рецензенты:

Климова Т.Е., д.п.н., профессор
Липская Л.А., д.п.н., профессор

Т666 **Историко-культурное наследие региона. Учебное пособие в 3-х частях. Ч.2,кн.1:** учебное пособие для студентов и магистрантов туристских специальностей / Т.Н. Третьякова. – Челябинск: Издательский центр ЮУрГУ, 2014. – 507 с.

Учебное пособие адресовано студентам и магистрантам туристских специальностей.

Ч 518.14:С5

© Издательский центр ЮУрГУ, 2014

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	5
Раздел 2. Становление региональной культуры	6
Глава 5. Традиции и культура быта народов Урала	6
5.1. Понятие образа жизни.....	6
5.2. Понятие социального опыта региона.....	8
5.3. Понятие этнических ценностей и этногенеза.....	10
5.4. Культура жилища.....	14
5.5. Культура коренных народов Урала.....	25
5.6. Обряды и праздники народов Урала.....	32
5.7. Народные традиции и фольклор.....	590
5.8. Костюм народов Урала.....	70
5.9. Уральская кухня.....	76
Глава 6. Памятники деревянного зодчества на Урале	86
6.1. Этнографические музеи и коллекции.....	86
6.2. Реконструкция культуры.....	94
6.3. Понятие «культурного ландшафта»	97
6.4. Историко–культурная ценность музеев деревянного зодчества.....	101
6.5. Особенности архитектуры народного жилища.....	103
6.6. Музеи деревянного зодчества на Урале.....	108
Глава 7. Изобразительное и декоративно-прикладное искусство Урала	123
7.1 История становления регионального искусства.....	123
7.2. Искусство как компонент региональной культуры	135
7.3. Понятие народного и профессионального искусства.....	147
7.4 . Понятие культурной формы.....	151
7.5. Златоустовская гравюра на стали.....	155
7.6. Художественное чугунное литье.....	161
7.7. Художественные изделия из меди.....	182
7.8. Промысел железных расписных подносов.....	188
7.9. Камнерезное искусство.....	193
7.10. Искусство резьбы на кости.....	214
7.11. Иконостасное дело.....	219
7.12. Художественная обработка бересты.....	226
7.13. Керамические изделия.....	227
7.14. Медная литая икона.....	229
7.15. Пермская деревянная скульптура.....	230

7.16. Пермский звериный стиль.....	257
7.17. Уральская домовая роспись.....	259
Глава 8. Культура горнозаводского Урала.....	264
8.1. Понятие культурных процессов.....	284
8.2. Особенности горнозаводского типа культуры.....	268
8.3. Заводы и культура заводского поселения	287
8.4. Тагильские механики-изобретатели Черепановы.....	297
8.5. Крепостные художники Худояровы.....	327
8.6. Крепостные архитекторы.....	316
8.7. Региональные династии.....	321
8.8. Деятели науки, культуры, искусства и регионального управления....	348
Глава 9. Архитектурные стили и особенности региона.....	366
9.1. Барокко в архитектуре Урала.....	367
9.2. Классицизм в архитектуре Урала.....	407
9.3. Модерн в архитектуре Урала.....	433
9.4. Конструктивизм в архитектуре Урала.....	451
9.5. Архитектура уральских городов как отражение истории региона....	456
Глава 10. Уральская иконопись.....	486
10.1. Строгановские иконы XVI - XVII вв.....	487
10.2. Иконописные традиции Тобольска и Тюмени.....	490
10.3. Невьянская икона XVIII – XIX вв.....	500
10.4. Иконопись Зауралья XVII– XX вв.....	504
10.5. Иконописные мастерские Екатеринбурга XIX - XX вв.....	507
Заключение.....	513

ВВЕДЕНИЕ

История уральской культуры – яркий пример становления и развития региональной культуры. В целом представляя культуру России, она, вместе с тем, являет собой относительно самостоятельное явление, обладающее собственными закономерностями и логикой развития. В этом выражается одна из специфических особенностей исторического пути российской культуры.

Изучение регионального историко-культурного наследия отвечает потребностям изучения одной из ключевых проблем современной российской культурной ситуации. Обозначившиеся сложности политических, экономических, этнических и религиозных отношений между различными территориальными образованиями Российской Федерации требуют по-новому понять исторически сложившееся единство национальной культуры, осознать ее как сложную систему, единство многообразия, включающее в себя неповторимый облик каждого из составляющих его элементов.

Утверждающийся сегодня в науке взгляд на уральскую культуру как относительно самостоятельный феномен внутри российской культуры позволяет увидеть ее в широком социокультурном контексте как явление, обусловленное всей системой хозяйственно-социальных связей, сложившихся в крае, условий и способов жизни уральцев, особенностей духовной атмосферы; дает возможность выявить внутреннюю целостность и единство региональной культуры, воплощающие специфически уральское мироощущение; описать ее качественные стороны как явления, обладающего системными свойствами; обнаружить присущие ей механизмы и закономерности развития, проследить логику ее исторического пути.

Признание факта существования региональной культуры, ее системообразующей роли в жизни конкретного сообщества приводит к необходимости рассмотрения отдельных феноменов. На наш взгляд, ценности, воплощенные в произведениях искусства, являются серьезным репрезентантом культуры в целом. Нам представляется необходимым рассмотреть развитие художественной культуры Урала как одной из форм регионального самосознания.

РАЗДЕЛ 2. СТАНОВЛЕНИЕ РЕГИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

ГЛАВА 5. ТРАДИЦИИ И КУЛЬТУРА БЫТА НАРОДОВ УРАЛА

5.1. ПОНЯТИЕ ОБРАЗА ЖИЗНИ

Образ жизни – системная и нормированная совокупность форм обыденной жизнедеятельности людей, порядков и способов их повседневного существования. Как правило, в понятие образа жизни не включается специализированная (производственная, трудовая) деятельность человека. Образ жизни – это прежде всего «культура потребления» различных социальных благ, отличающаяся у разных народов и у разных социальных страт выраженной спецификой.

В образ жизни как систему частично входят и некоторые элементы материально-производящей практики в виде домашнего хозяйства (средств непосредственного жизнеобеспечения) – обустройства жилого пространства, обеспечения продуктами питания, одеждой и предметами повседневного обихода, энергообеспечение, санитарно-гигиеническая практика и т.п. Другой важной составляющей образа жизни является рекреация людей – восстановление их энергозатрат, снятие психических напряжений, оздоровление и прочее, осуществляемые в различных формах отдыха, питания, активного или пассивного досуга, лечения, приема тонизирующих средств и т.п. Существенное место в рекреативных процессах занимает игровая досуговая практика – активная физическая и интеллектуальная или пассивная (спортивное «боление» и др.). Помимо того, образ жизни включает и процессы саморазвития человека (физического, интеллектуального, эстетического, творческого и пр.), интимной жизни, организации обыденных социальных отношений и коммуницирование (общение), формирование и развитие образов обыденного мировосприятия, воспитание детей, заботы о собственном имидже, элементы религиозной и социальной обрядовой практики (свадьбы, похороны и т.п.) и прочее. В образе жизни можно выделить такие параметры, как жизненный уклад (организационно-регулятивная составляющая), уровень жизни (характеристика объема и качества потребляемых социальных благ), стиль жизни (социально-эстетическая составляющая) и др.

Образ жизни – высококонформативная сфера обыденной жизнедеятельности людей, характеристики которой в существенной мере определяются и этнокультурными традициями данного народа, и особенно его социальной стратификацией (некоторые культурные черты

которой могут иметь и сравнительно интернациональный характер). Со словная и социально-профессиональная принадлежность человека, его происхождение, воспитание, образование, вероисповедание, половозрастные критерии и т.п. обычно оказывают заметное влияние на параметры его образа жизни (размеры материального достатка, сфера занятости, профиль социальных и интеллектуальных интересов, сословные и религиозные нормы поведения, формы престижного потребления и стиля и пр.) Основными регулятивными механизмами образа жизни являются обычай и принятые в данной среде нормы социальной адекватности и критерии социальной престижности. В параметрах образа жизни реализуется существенная часть ценностных ориентаций людей, опредмечиваются нормы их морали и нравственности, этикета, мировоззрения, социальных стандартов и т.п.

Несмотря на преимущественно традиционный характер механизмов воспроизводства и высокий уровень устойчивости параметров образа жизни, его не следует считать явлением абсолютно статическим. Образ жизни исторически формируется на основе реальной социальной практики людей по осуществлению коллективного общежития и удовлетворения их наиболее типичных личных и групповых интересов и потребностей обыденного характера в относительно типичных условиях жизни данной социальной группы людей, однако по мере изменения этих условий меняются и соответствующие параметры образа жизни. В этом плане образ жизни отличается сравнительно высокой адаптивной пластичностью, особенно когда речь идет о переменах не всей его структуры и ценностно-нормативной обусловленности, а отдельных жизнеобеспечивающих элементов. Вместе с тем, в целом, образ жизни представляет собой одну из наименее динамичных характеристик культуры, что связано не только с феноменом его «привычности» для людей, но и с тем, что многие его черты играют значимую роль маркеров в этнической, социальной, конфессиональной и иной самоидентификации человека, являются внешним выражением его консолидированности со своей социальной средой.

Литература

1. Орлова Э.А. Динамика культуры и целеполагающая активность человека // Морфология культуры: структура и динамика. М., 1994.
2. Стиль жизни личности. Киев, 1982; Культурная среда и ее освоение. М., 1988;

3. Толстых В.И. Образ жизни: понятие, реальность, проблемы. М., 1975;

5. 2. ПОНЯТИЕ СОЦИАЛЬНОГО ОПЫТА РЕГИОНА

Важнейшая содержательная компонента региональной культуры, представляющая собой исторически селектированные и аккумулярованные в общественном сознании членов сообществ формы осуществления любой социально значимой деятельности и взаимодействия людей, показавшие свою приемлемость не только с точки зрения непосредственно утилитарной эффективности, но и в поддержании требуемого в существующих условиях уровня социальной консолидированности сообщества и его функциональных сегментов и подсистем, устойчивости организационных форм и эффективности процессов регуляции коллективной жизнедеятельности.

Социальный опыт региона накапливается в процессе реальной совместной деятельности людей, проживающих на территории данного региона для удовлетворения их групповых и индивидуальных интересов и потребностей, в ходе которой происходит постоянная стихийная отбраковка тех форм (технологий и результатов) их действий, поступков, коммуникативных актов, применяемых при этом средств, идейных и ценностных оснований и тому подобное, признающихся вредными или потенциально опасными для существующего уровня социальной интегрированности коллектива, оказывающихся неприемлемыми по своей социальной цене и последствиям. Некоторые из этих нежелательных форм со временем попадают под институциональное табуирование (законодательные, религиозные и иные запреты, санкции), другие остаются осуждаемыми в рамках обычаев (морали, нравственности). Формы, в краткосрочном, и особенно долгосрочном плане показывающие себя вполне приемлемыми или даже желательными с точки зрения поддержания, воспроизводства, а порой и повышения уровня социальной консолидированности членов регионального сообщества, их толерантности, качества их взаимопонимания и взаимодействия, также стихийно, а со временем и институционально отбираются в качестве рекомендуемых, аккумуляруются и закрепляются в социальных нормах, эталонах, ценностях, правилах, законах, идейных установлениях и прочее.

На основе анализа культурологической литературы можно выделить три основные культурные функции социального опыта.

Первая культурная функция социального опыта. заключается в *аккумуляции* прямых (выраженных в императивных установлениях, ценностях, нормах) и опосредствованных (опредмеченных в предпочитаемых и допустимых технологиях и продуктах социально значимой деятельности) *способов поддержания и обеспечения социальной интегрированности людей* в более или менее устойчивых организационно-деятельностных формах. Социальный опыт включает в себя прежде всего набор ценностных ориентаций, принятых в данном региональном сообществе; а всякая ценность, с точки зрения ее социокультурных функций, – прежде всего то, что обеспечивает поддержание социальной консолидированности людей, снятие, понижение или недопущение социально опасных напряжений, противоречий, конфликтов, преодоление агрессивных, эгоистических и иных социально безответственных проявлений человека, и одновременно имеет целью повышение взаимопонимания, толерантности, комплементарности, согласия, выработку общих оценочных критериев и конвенциональных интерпретаций и т.п. Эмпирически ни у одного народа невозможно выявить какие-либо ценностные установки, намеренно стимулирующие социальную деструкцию (однако, на социальное окружение внутри сообщества этот принцип может и не распространяться). С этой точки зрения, культура – это действительно совокупность позитивных, социально консолидирующих интенций человеческого существования, что неоднократно подчеркивалось многими мыслителями.

Вместе с тем разнообразие природных и исторических условий и обстоятельств, в которых существуют разные сообщества (а двух сообществ с абсолютно идентичными историческими судьбами быть не может, ведет к формированию структурной и содержательной специфики всякого конкретно-исторического коллектива людей, что в свою очередь является одним из основных источников напряжений и конфликтов между различными сообществами и их членами. Существенная часть межэтнических, межконфессиональных и межгосударственных противоречий и столкновений была связана с несовпадением систем ценностных ориентаций, мировоззрений, представлений о справедливости, достоинстве, нравственности и т.п., то есть локального социального опыта конфликтующих сообществ. Однако, в силу единства физической и психической природы людей, их антропологических и социальных потребностей и интересов многие элементы социального опыта всех человеческих коллективов по существу совпадают, что и является основанием для взаимопонимания и взаимодействия между сообществами.

Более того, всякий человеческий индивид помимо усвоенного им социального опыта общества проживания (т.е. его культуры) обладает и уникальным личностным социальным опытом, складывающимся в ходе его жизни и специфичным в соответствии с биографией данного человека. Поэтому процессы межличностного взаимодействия между людьми являются в известном смысле миниатюрными аналогами взаимодействий между сообществами и точно так же строятся на элементах сходства и различия их социального опыта. Таким образом, выявляется вторая важнейшая социокультурная функция социального опыта – *аккумуляция локальных культурных черт* и на уровне устойчивых социальных коллективов, и в личностной культурной специфике индивидов.

Третья культурная функция социального опыта – *социальное воспроизводство сообществ* – трансляция их культурных особенностей от поколения к поколению. В конечном счете содержание наследуемых традиций, норм, ценностей, паттернов и тому подобное – и есть социальный опыт данного сообщества, передаваемый посредством технологий воспитания, образования, обрядово-ритуальной практики и иных форм социализации и инкультурации нового поколения, т.е. набор устоявшихся в сообществе допустимых и предпочитаемых форм и результатов деятельности, поведения, взаимодействия, критериев оценок, интерпретаций и прочее. Сам по себе процесс социализации и инкультурации индивида представляет собой динамику усвоения им именно элементов социального опыта в виде накопленных сообществом знаний об окружающем мире, принципов, умений и навыков коллективного общежития и социально значимой продуктивной деятельности, критериев самоопределения в сообществе и технологий социального взаимодействия, а также общественно признаваемой идеологии, верований, форм творческого самовыражения.

Таким образом, социальный опыт региона, если он и не тождествен всей культуре во всем многообразии ее форм и артефактов, является квинтэссенцией ее содержания, продуктом исторической селекции различных технологий удовлетворения человеческих интересов и потребностей, аккумулирующим наиболее приемлемые по социальной цене и последствиям способы осуществления коллективной жизнедеятельности людей, их социальной консолидации и регуляции, локализации культурной специфики сообществ и их социального воспроизводства.

Литература

1. Бобнева М.И. Социальные нормы и регуляция поведения. М., 1978
2. Здравомыслов А.Г. Потребности. Интересы. Ценности. М., 1986
3. Орлова Э.А. Введение в социальную и культурную антропологию. М., 1994.

5.3. ПОНЯТИЕ ЭТНИЧЕСКИХ ЦЕННОСТЕЙ И ЭТНОГЕНЕЗА

Этнические ценности – совокупность культурных традиций этноса, которые выделяются самим этносом в качестве наиболее специфичных, маркирующих его историческое и культурное своеобразие черт. При этом реальное происхождение культурных форм, интерпретируемых как этнические ценности, не имеет принципиального значения; оно может быть как автохтонным, так и иноэтничным, что не влияет на степень вероятности включения их в систему этнических ценностей.

Основанием для формирования системы этнических ценностей является исторический социальный опыт коллективной жизнедеятельности членов этноса (этнофоров). При этом наиболее функционально эффективные и социально-приемлемые формы и технологии удовлетворения интересов и потребностей людей, способствующие повышению уровня их социальной интегрированности, аккумулируются в системе ценностных ориентаций данного сообщества, входят в его культурную традицию и т.п. В конечном счете любые ценностные ориентации и традиции представляют собой исторически селективированные способы прямого или опосредствованного воздействия на уровень социальной интегрированности социума. В силу тех или иных обстоятельств исторической судьбы этноса некоторые из этих ценностных ориентаций и традиций обретают особую значимость в качестве субъективных (в глазах самих этнофоров или формирующих национальную идеологию элит) маркирующих черт национально-культурной самобытности и идентичности этноса или его этнические ценности. К подобным этническим ценностям чаще всего относят некоторые черты национального характера, традиционные формы жизнеобеспечения, бытовые обычаи и особенности национального этикета, особенности религиозности, элементы обыденного мировоззрения, национальную мифологию, черты народной художественной культуры и т.п. Такого рода этнические ценности формируются, как правило, еще на доклассовой стадии этнической истории. На раннеклассовом этапе раз-

вития этноса корпус его этнических ценностей пополняется главным образом культурными формами, сложившимися в сфере специализированных сегментов культуры: политической, экономической, правовой, военной, религиозной, художественной и пр. Это – традиции и символика национальной государственности, системы власти и социального уклада, конфессиональные, художественно-стилистические и др. этноидентифицирующие маркеры. Уже на этой стадии истории этноса многие его этнические ценности, особенно относящиеся к сфере специализированных форм культуры, утрачивают (или не приобретают) сколько-нибудь выраженную формальную специфичность. Это тем более относится к этническим ценностям, формирующимся на индустриальном или постиндустриальном этапах развития этноса и воспринимаемым самими этнографами преимущественно в качестве цивилизационных, нежели собственно этнические ценности.

В целом же этнические ценности являются главным образом мемориальными символическими маркерами национальной культурной самобытности народа, скорее мифологемами, эксплуатируемыми национальной идеологией, художественной литературой и околонучной публицистикой, нежели реальными и актуальными характеристиками национальной культуры, эмпирически выявляемыми в полевых этнографических и социально-статистических исследованиях.

Исторический процесс происхождения этносов от их зарождения до формирования целостных этносоциальных организмов и их специфических этнокультурных систем называется *этногенезом*. Современная наука предполагает несколько основных механизмов образования новых этносов:

- интеграция, когда этнос формируется путем объединения различных племенных общностей (как, например, французы или поляки), смешения пришлых завоевателей или колонистов с аборигенным населением (например, турки или перуанцы) или за счет интеграции разноэтничных групп иммигрантов (например, южноафриканские буры, канадцы, американцы США);
- дифференциация, когда от крупного этноса по каким-то причинам откладывается его окраинная или территориально изолированная часть (например, австралийцы от англичан) или крупный этнос распадается на несколько более мелких (например, древне-русский этнос на великороссов, украинцев и белорусов);

- трансформация, когда прежний этнос в новых исторических условиях, как правило, ассимилирует в себе новые иноэтнические включения, преобразуется в новую этнокультурную общность (например, древние греки – в византийцев, а часть последних – в современных греков).

В отличие от раннепервобытных родовых общин, где социальная организация и регуляция строились на кровно-родственных отношениях, этнос – это, прежде всего, культурно-языковое сообщество. При зарождении этноса решающим фактором являются общность территории и языка социальной коммуникации, а также нередко – политическое единство и общность приемов хозяйственной практики населения, на основе которых в ходе обретения и межпоколенной трансляции опыта совместного проживания, взаимодействия и коммуницирования людей формируется и единообразие черт комплекса обыденной культуры. Поскольку главным механизмом этнической консолидации людей является прежде всего культура, наследуемая в качестве традиции, то в процессах этногенеза можно выделить две равнозначные составляющие: формирование этнической популяции (за счет процессов эндогамии) и формирование этнической культурной системы (языка, обычаев, нравов, приемов хозяйственной практики, этнически окрашенных черт в специализированных областях жизнедеятельности, приобщения к общей религии и т.п.). Оба процесса протекают одновременно и лишь в совокупности представляют собой этногенез. Однако многие элементы культуры являются весьма подвижными, легко заимствуемыми другими народами, так что общность языка и некоторых культурных традиций вовсе не свидетельствует об обязательном популяционном родстве соответствующих народов (например, тюркских). Одновременно многие культурные черты подвержены сильной исторической изменчивости, поэтому уже через несколько веков после складывания этноса они могут заметно отличаться от «первичных» черт периода этногенеза.

Исторически наиболее ранние этногенезы принято относить к эпохе верхнего палеолита – складыванию первых племенных объединений. Наиболее активно процессы этногенеза протекают на так называемой «варварской» стадии развития народов – переходе от позднепервобытного к раннеклассовому этапу социальной эволюции. Вместе с тем генезис новых социокультурных общностей продолжается и на более поздних этапах развития (например, современные народы Американского континента, австралийцы и др.), хотя вопрос о классификации

подобных новообразующихся культурных систем в качестве этнических остается дискуссионным.

В научной литературе последнего времени получает все больше признание гипотеза, что этничность не является универсальной формой культурной интеграции, а лишь исторически этапной, приходящейся на фазу разложения первобытного родо-племенного типа социальной организации и перехода к ее раннеклассовому типу. На этом этапе завершается процесс адаптации территориально-соседского сообщества людей к природно-географическим условиям их проживания (т.е. по существу решается задача гарантированного самообеспечения продовольствием) и складывается системный комплекс хозяйственно-культурных средств освоения вмещающего ландшафта, детерминирующий основные черты образа жизни, картины мира, специфики социальной организации, регуляции и коммуникации, ценностных и экзистенциальных ориентаций и т.п. Конвенциональное формирование подобного комплекса черт обыденной культуры и есть процесс этногенеза.

На стадии формирования и эволюции цивилизованного (раннеклассового, доиндустриального) типа социальной организации и регуляции, со становлением городов, государств, письменной культуры, развитием социальной стратифицированности общества, выделением функционально специализированных сегментов культуры и т.п. доминирующими становятся исторические условия существования, проблема адаптации сообщества к своему социальному окружению, соперничества за территории и ресурсы, обмена продукцией и информацией и пр. Это порождает необходимость в реализации новых принципов социокультурной интеграции и консолидации людей, основывающихся преимущественно на функционировании институциональных средств обеспечения такой интеграции – политических, правовых, религиозных, образовательных и т.п. Этот тип социокультурной организации и регуляции определяется уже не как этнический, а как национальный и цивилизационный, и народы, сложившиеся на доиндустриальной (а тем более – на индустриальной) стадии эволюции, консолидированы культурой не столько этнической, сколько национальной. (т.е. оформленной в системе социокультурных институтов).

Литература

1. Алексеев В.П. Становление человечества. М., 1984
2. Алексеев В.П. Этногенез. М., 1986

3. Арутюнов С.А. Народы и культуры: развитие и взаимодействие. М., 1989
4. Бромлей Ю.В. Очерки теории этноса. М., 1983
5. Духовная культура и этническое самосознание наций. Вып. 1-2. М., 1990-1991.
6. Чавчавадзе Н.З. Культура и ценности. Тб., 1984
7. Флиер А.Я. Этнические функции культуры // Культурология: Научно-образовательный вестник. 1996. п.5.

5.4. КУЛЬТУРА ЖИЛИЩА

Типы заселения и расселения

Поселения любого народа развивались под воздействием природных, исторических, социально-экономических факторов. Особенности их застройки сохранялись длительное время и приобретали характер этнокультурных традиций.

Древнейшим и типичным для Среднего Урала является прибрежно-речной тип заселения. Для него характерно размещение поселений возле устья при большой реке и при малой реке на обоих берегах. На раннем этапе русских, коми-пермяков, манси, марийцев, татар, башкир привлекали крупные реки. Осваивались и водоразделы, но в основном на позднем этапе. В этом случае поселения размещались вдоль дорог и трактов. Активное развитие водораздельного типа заселения прослеживается в местах, где основную роль играл сухопутный транспорт.

Народы Среднего Урала издавна проживали компактно, особенно в северном регионе, где из-за суровости природных условий ведение хозяйства было связано с немалыми трудностями. В южном регионе, где земли, пригодные для заселения и освоения занимают большие площади, а не встречаются оазисно, как на севере, расселение приобрело более равномерный характер.

Расселение всегда связано с развитием хозяйственной деятельности. Вокруг заводских поселков селилось сельское население, занятое в промышленном производстве. Земледельческие народы – русские, коми-пермяки, удмурты, марийцы, татары, башкиры – с давних времен стремились поселиться не в одиночку, а группами (очагами).

Некоторые особенности расселения определялись конфессиональной принадлежностью жителей. Монастырские крестьяне селились всегда компактно. Русские, коми-пермяки, а затем и крещеные манси объединялись в православные общины. Старообрядцы создавали свои

общины как вблизи заводов, так и в отдаленных, ранее не освоенных никем землях.

На расположение усадеб влияли семейные традиции. Так, у татар и башкир отделившиеся сыновья нередко ставили дом на отцовской усадьбе, и в результате размеры усадеб мельчали.

Типы поселений

В Пермской губернии в 1897 г. число сельских поселений достигло 18 288, из них 13 110, или 71%, имели до 100 чел. жителей, а 3 917, или 21% — до 500 чел. Численность остальных поселений (8%) не превышала 1 500 чел.

В Пермской губернии насчитывалось 15 городских поселений: Пермь была губернским и уездным центром, Екатеринбург, Верхотурье, Ирбит, Камышлов, Шадринск, Красноуфимск, Кунгур, Оса, Оханск, Соликамск, Чердынь — центрами уездов, Алапаевск, Туринск, Дедюхин сохраняли статус заштатных городов. В промышленных центрах выросли заводские поселки. Многие из них (Нижний Тагил, Невьянск, Полевской, Михайловский, Лысьва, Нытва, Чермоз и др.) по численности превосходили старые города.

Самыми распространенными поселениями были деревни и села. На их размеры влияли режим землепользования, системы налогообложения, разделы семей, функциональная направленность. На Среднем Урале села ввели взамен погостов и слобод в середине XVIII в. Поэтому они унаследовали их функции — являлись центрами округи-волости с деревнями и церковными приходами. В них находились волостные правления, церкви, кладбища, торговые и учебные заведения. В некоторых селах население составляло несколько тысяч человек (Маминское, Краснослободское, Камышевское, Краснопольское, Ленвенское, Нижнечусовские городки). Такие населенные пункты были не только волостными центрами, но и центрами вотчинных управлений (Новое Усолье, Верхнечусовские городки, Ильинское, Верхние Муллы).

В начале XX в. на Среднем Урале существовали и такие земельные поселения, как починки, выселки, хутора. Они сохранялись до начала 1930-х гг., а затем почти все были ликвидированы. Одновременно в связи с развитием лесной и горнорудной промышленности появились рабочие поселки.

Формы поселений

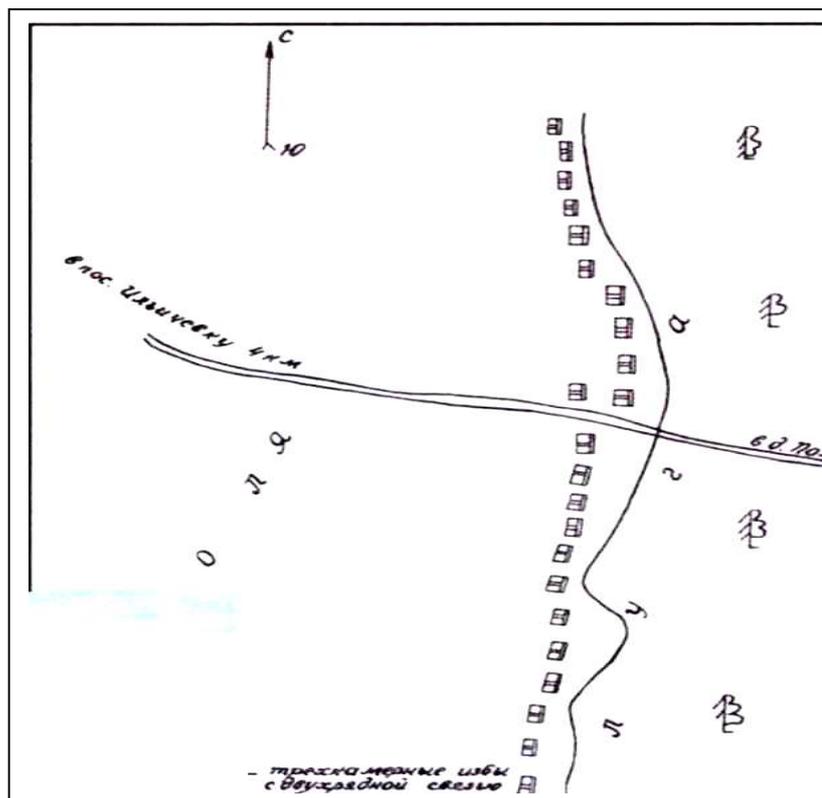
На Среднем Урале сложились следующие формы застройки поселений: беспорядочная (свободная, то есть менее регулируемая), рядовая,

уличная, улично-квартальная, смешанная. Они были как в русских поселениях, так и в коми-пермяцких, марийских, удмуртских, татарских, у манси.

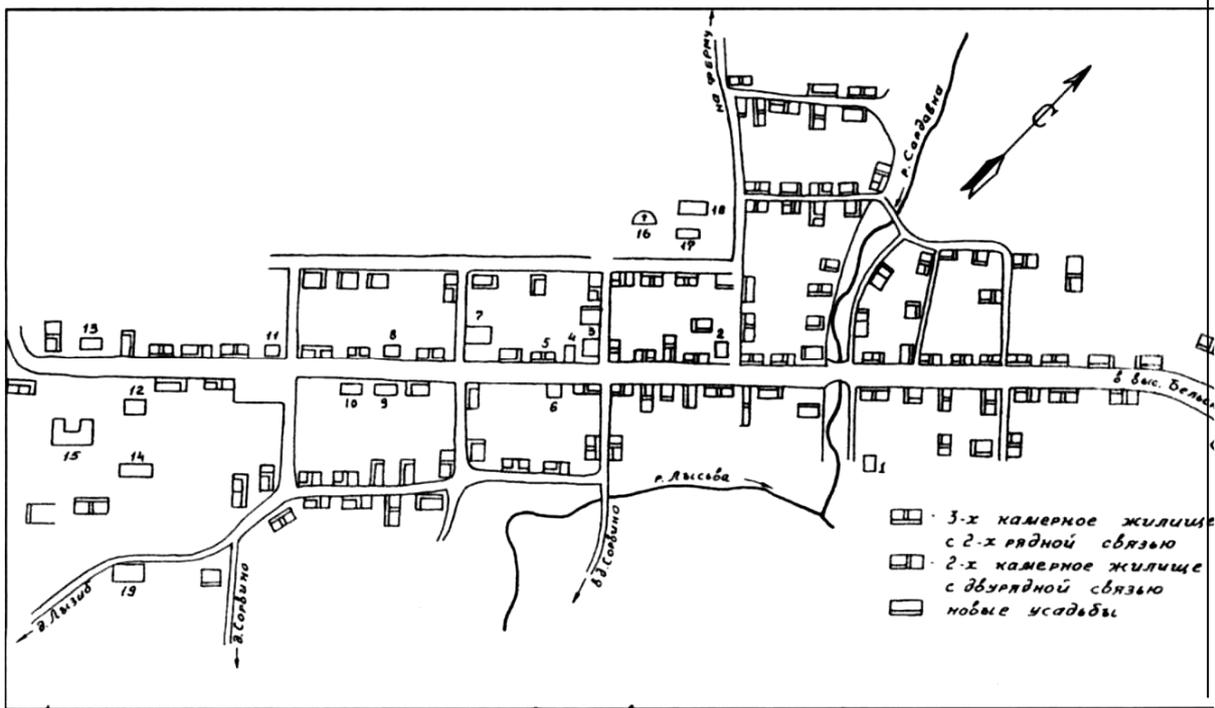
В ранних поселениях преобладали две формы застройки – беспорядочная и рядовая. Поселения классической рядовой формы возникли в местах раннего русского заселения – по верхней Каме, Вишере, Колве, Чусовой, Туре, Тагилу, Нейве. Беспорядочные, как правило, не имели определенных направлений, усадьбы ставились вразброс, но обязательно с учетом рельефа и ориентации усадеб на солнечную сторону.

Уличная планировка вводилась с 1880-х гг. официальным путем. Она больше проявилась в поселениях, расположенных по трактам и дорогам, вблизи городов и заводских поселков.

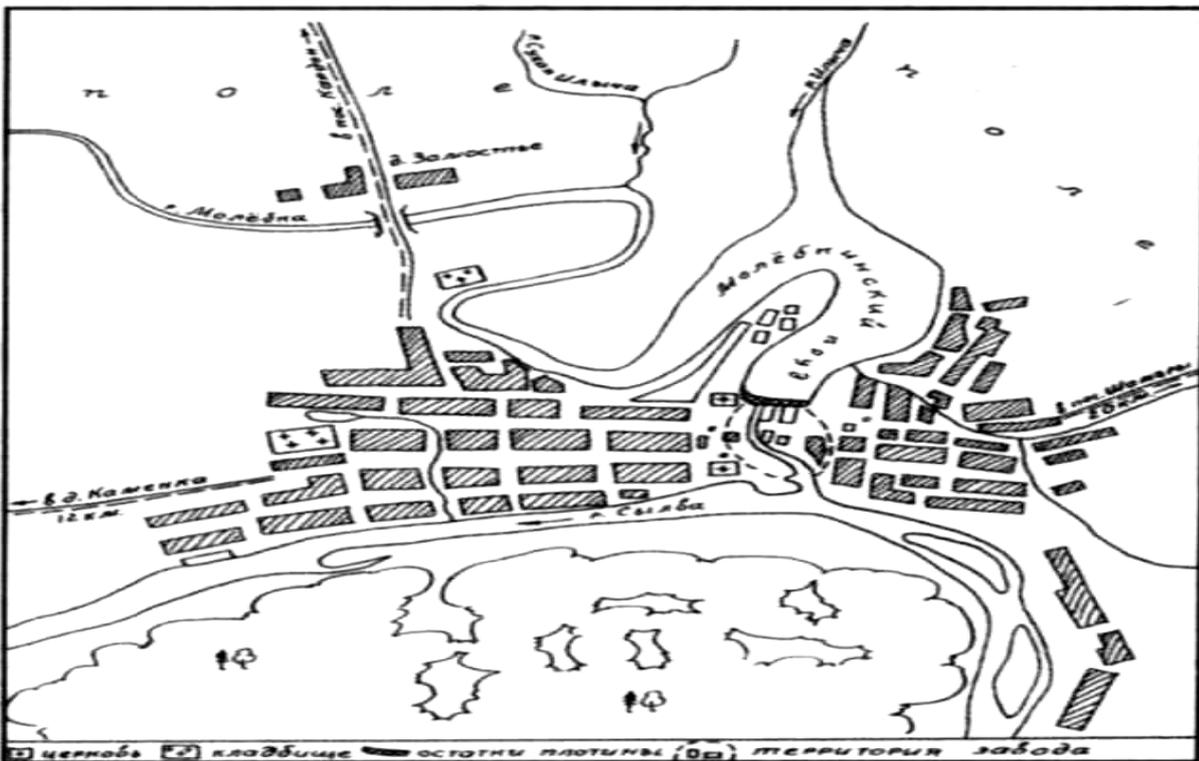
Развитие форм поселений в конце XIX – начале XX в. привело к появлению смешанных черт застройки. Так, на плане 1889 года с. Уролка Чердынского уезда видна беспорядочная, рядовая и уличная застройка. Некоторые поселения в переходной стадии планировки сохранились до нашего времени.



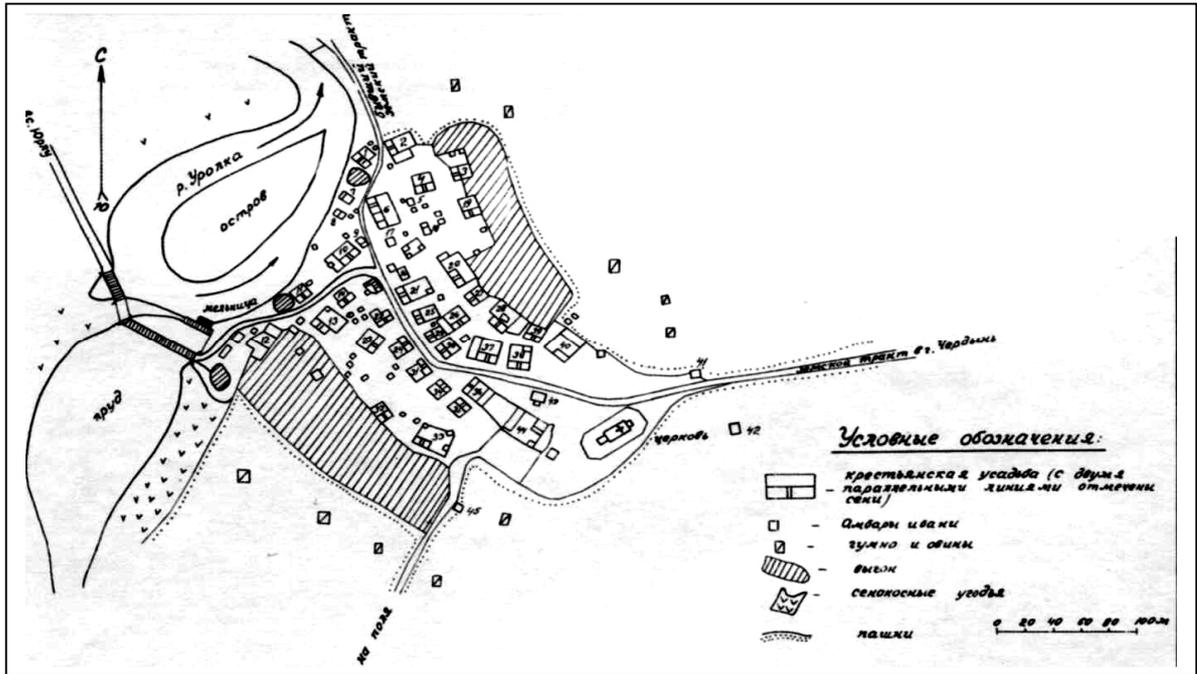
Рядовая застройка



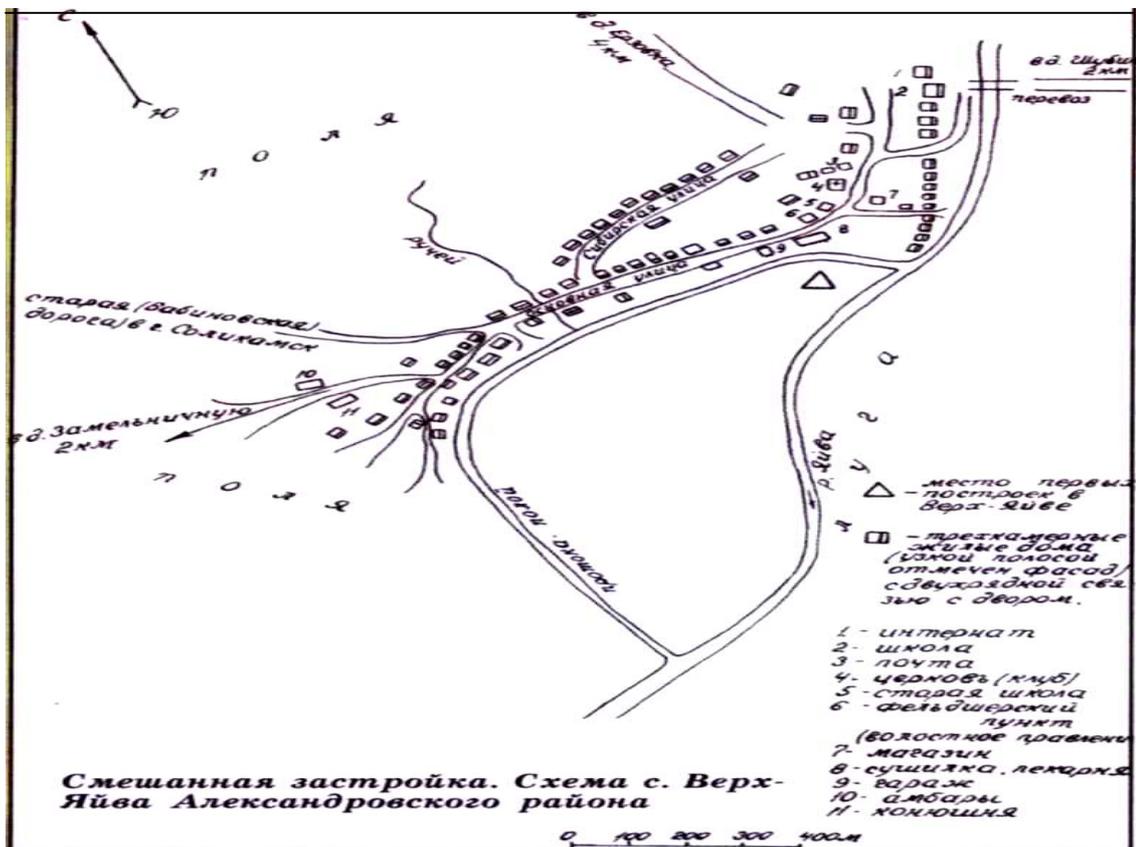
Уличная застройка.



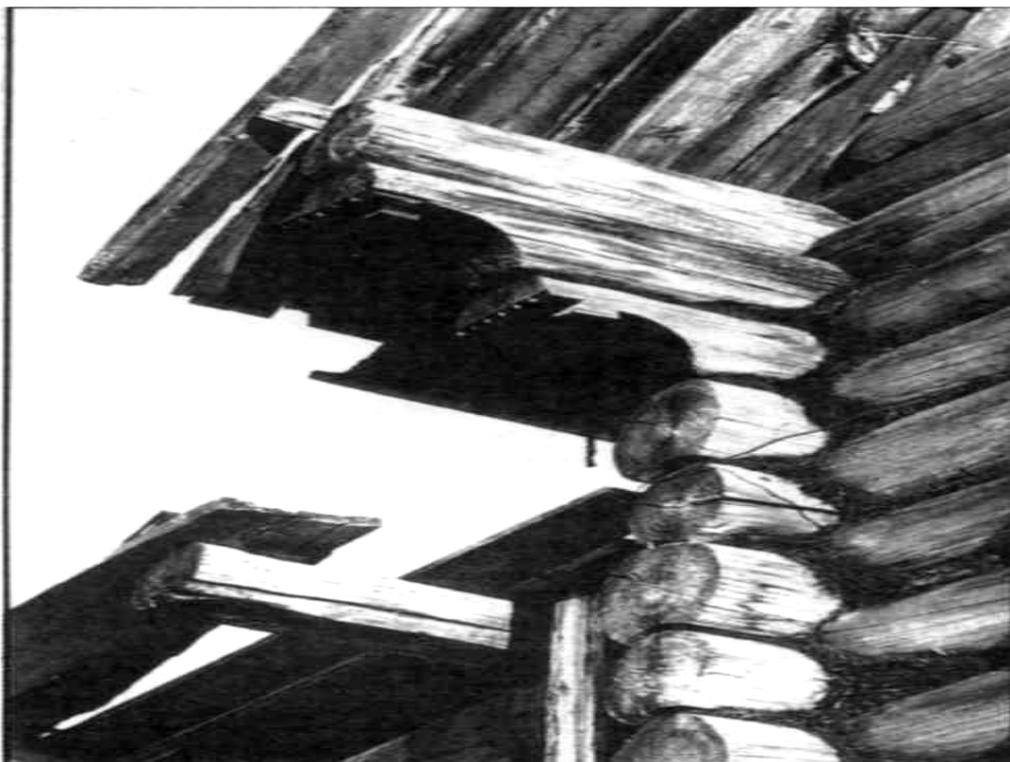
Смешанная застройка.



Смешанная застройка.



Смешанная застройка. Схема с Верх-Яйва Александровского района



Повалы-кронштейны

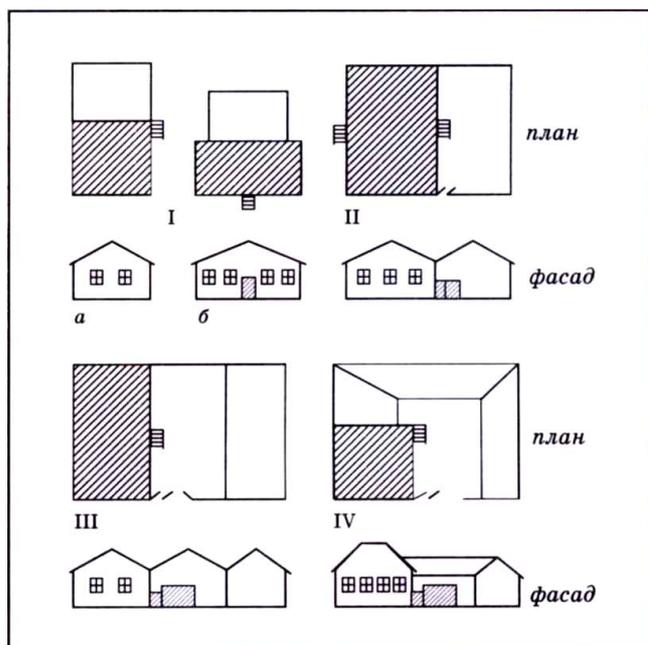
Типы усадеб

Природные условия заставляли население Среднего Урала ставить жилые и хозяйственные постройки вплотную друг к другу. По способу соединения дома и двора, ориентировке их по отношению к улице усадьбы выглядели разнообразными – однорядными, двухрядными, трех- или четырехрядными, замкнутыми покоеобразными.

Однорядных усадеб было немного. При \ этой застройке дом и двор располагались по одной линии торцом к улице и покрывались одной двускатной крышей – конем. На поздних строениях крыши были уже раздельными.

В центральной части Среднего Урала особенно популярными стали двухрядные усадьбы, поставленные как вдоль улицы, так и перпендикулярно ей (особенно на юге). Один ряд занимало жилище, а другой – хозяйственный двор. Крыши дома и двора всегда были раздельными, в раннем варианте двускатными - на два коня, в позднем – четырехскатными. Разновидностью двухрядных усадеб являлись глаголеобразные, имеющие в плане Г-образные формы. В них двор находился позади жилого дома, но не посередине, а сбоку, возле одного угла. В

южных районах Прикамья и Зауралья двухрядные усадьбы преобразовывались в трехрядные. Трехрядные усадьбы имели две разновидности. Двор размещался параллельно дому, но на значительном удалении от него, и образовавшееся пространство между ними превращалось в дополнительный хозяйственный двор. Каждая часть усадьбы закрывалась тремя параллельными двускатными крышами – на три коня.



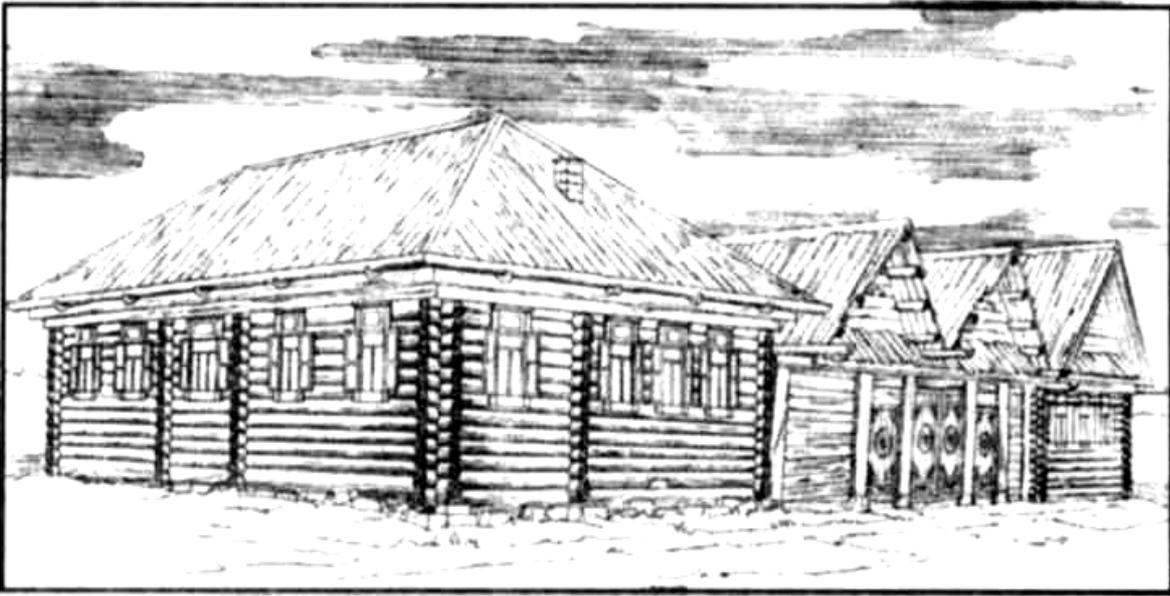
Типы усадеб середины XIX - начала XX в.

I – однорядный,
 а – брусом,
 б – Т-образный;
 II – двухрядный;
 III – трехрядный;
 IV – замкнутый покоеобразный.

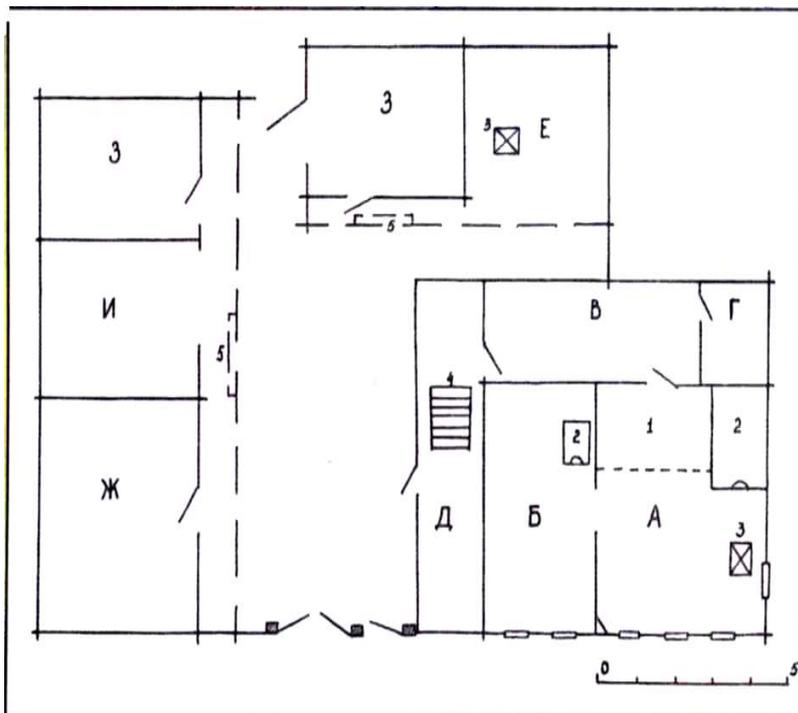
Заштрихована жилая часть

В Зауралье зажиточные хозяева ставили дворы по обе стороны жилища и усадьбы тоже приобретали вид на три коня. В них имелся промежуточный легкий двор. Если его закрывали двускатной крышей, уже четвертой, то вся усадьба выглядела на четыре коня. Усадьбы трех- и четырехрядные встречаются преимущественно в бывших заводских поселениях, или в селах и деревнях, расположенных возле них.

С конца XIX в. появляется еще один тип усадеб – покоеобразный. В плане такая усадьба имела П-образную форму – один угол занимал дом, за домом располагался теплый двор, а сбоку, на значительном расстоянии от дома и двора, под прямым углом возводились амбары, санники, погреба и различные навесы. Внутреннее пространство двора, закрытое на севере и открытое на юге, называлось оградой.



Дом на четыре коня



Обозначения

- А – изба
- Б – горница
- В – сени
- Г – чулан
- Д – крыльцо
- Е – погреб
- Ж – амбар
- З – хлев
- И – загон
- 1 – палати
- 2 – печь
- 3 – лаз в погреб, подклеть
- 4 – лестница
- 5 – лаз на сеновал

Покоеобразный тип усадьбы

Самый поздний тип усадеб – открытый, с незамкнутым двором. Для него характерно наличие у дома свободного пространства, окруженного разрозненно стоящими хлевами, конюшнями, амбарами, погребями.

Описанные типы усадеб характерны для всех народов Среднего Урала. Особенностью усадеб татар и башкир являлась постановка жилого дома в стороне от линии улицы, в глубине двора.

Типы жилища

Среди жилых построек Среднего Урала различаются двухкамерные, трехкамерные дома, пятистенки и крестовики. Двухкамерные постройки, состоящие из жилой половины и сеней, чаще всего являлись частью однорядных усадеб. В XX в. в заводской среде большинство населения жило в домах двухкамерного типа (изба, сени).

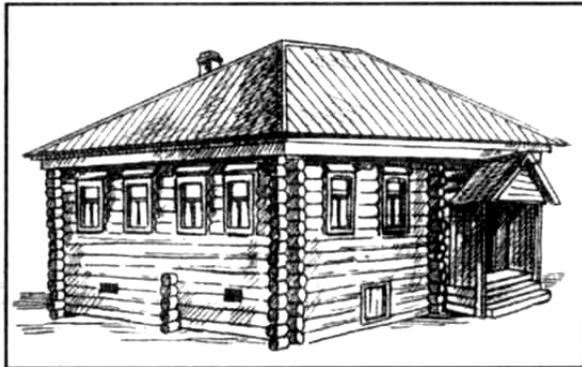
Трехкамерное жилище называлось связью, связкой. В нем жилой частью была изба, к ней примыкали сени, по другую сторону находилась клеть для хранения домашнего имущества и отдыха в летнее время. Во второй половине XIX в. трехкамерное жилище на Среднем Урале остается преобладающим, но начинается активный процесс преобразования клетки во вторую жилую избу или горницу – светлое парадное помещение. Сени между двумя срубами превращались в жилое помещение – светелку, середник.

С конца XIX в. получил распространение более развитый тип жилища – пятистенок. Он становится принадлежностью преимущественно покоеобразных усадеб в городах, заводских поселениях, а также в селах и деревнях, приближенных к ним. Пятистенок состоял из сруба с внутренней поперечной, пятой стеной, рубившейся одновременно с остальными стенами сруба. К двум неравным помещениям пятистенка сзади пристраивались сени.

Пятистенки преобразовывались в крестовики – шестистенки, т.е. срубы с двумя взаимно перпендикулярными внутренними стенами.

Все описанные четыре типа жилища были известны русским, коми-пермякам, марийцам, удмуртам, манси, татарам, башкирам. Наравне с ними существовали локальные варианты: изба с прирубом и сенями, с дополнительной клетью, изба с внутренними перегородками, две избы с сенями, преобразованными в третье отапливаемое помещение, изба с дополнительными сенями не по середине связевого жилища, а вдоль одной избы, с входом в жилище как со стороны улицы, Так и со двора

через боковые сени и др. Локальные варианты в большей степени характерны для позднего жилища, особенно построенного в городах, заводских поселках и в селах на торговых путях.



Двухкамерный тип жилища пермских татар



Интерьер жилища

На Среднем Урале издавна сложилась и в начале XX в. преобладала севернорусская планировка. Она была присуща жилищу не только русскому, но и коми-пермяцкому, марийскому, удмуртскому, манси. Неподвижная конструкция интерьера была связана с печью. Изба делилась на четыре функциональные зоны. Русская печь стояла в углу справа или слева от входной двери, устьем (шестком) она обращалась к противоположной стороне. Место перед печью (куть, середка) использовалось для кухни. Над входной дверью устраивались полати, место под ними отводилось для хозяйственных целей, позднее в углу ставилась кровать. Угол, находящийся по диагонали от печи, был самым почетным и назывался передним или красным.

В позднем жилище печь выдвигалась из угла на середину, и внутреннее помещение разделялось дощаными перегородками.

Интерьеры украшались штукатуркой, обоями, занавесками, изящной мебелью. Наиболее нарядными помещениями становились горницы.

Обозреваемые предметы выделяли простой раскраской и декоративной росписью.

Для жилища татар и башкир характерно свободное расположение печи, хотя в ряде мест ее размещали так же, как и русские – у входной двери и устьем к передней стене. Непременным атрибутом обстановки жилища являлись нары. Они занимали всю длину передней стены. Использовались печи с котлом для варки пищи. В XX в. распространились голландки из кирпича.

Декор жилища

Облик жилища народов Среднего Урала отличался многими самобытными особенностями, возникшими в результате творческой переработки плотниками ранних строительных и художественных традиций. Художественно оформлялись детали, которые имели практическое назначение. Снаружи жилище украшалось деревянной резьбой. В северном регионе прибегали к скульптурным формам. Концам охлупных бревен и корневищам слег, придерживающих желоба, придавали вид коня или птицы. Зооморфная символика выражала связь двух миров Вселенной – земного и космического.

На широких досках карнизов наличников вырезались солнечные розетки. На значительной части территории развились сложные формы наличников, украшенные растительными и геометрическими мотивами, а также изящными завитками, в которых следует видеть архитектурные формы стиля барокко.

В восточной части Среднего Урала наличники очень часто устраивались со ставнями, которые первоначально служили для закрытия окон, позднее они играли только декоративную роль.

Под крышей над воротами помещались резные доски со сквозным или накладным узором из растительных или геометрических форм. Филенки ворот выделялись солнечными розетками или гранеными квадратами. Объемность столбам придавали накладные балясины.

В поселениях, расположенных близко к заводам, жилище украшалось просечным железом.

Литература

1. Шангина, И.И. Русский традиционный быт: Энциклопедический словарь. – тпб.: Азбука-классика, 2003. – 688с.

5.5. КУЛЬТУРА КОРЕННЫХ НАРОДОВ УРАЛА

Культура и быт населения Урала в XII-XVII вв.

Освоение Урала русскими людьми оказало значительное воздействие на культуру и быт жителей края. В течение XII—XVII вв. шло взаимообогащение культур коренного населения и русских, среди которых абсолютное большинство составляли крестьяне. Воздействие русской культуры яснее всего ощутимо в передаче навыков пашенного земледелия, во влиянии на деревянное зодчество, в распространении русского языка, письменности, православия как официальной религии русского феодального государства. В свою очередь, русские перенимали у коренных жителей многие приемы охоты, рыбной ловли и другие элементы культуры. Развитие русской культуры на Урале, оставаясь частью общерусского культурно-исторического процесса, имело вместе с тем некоторые особенности, связанные с условиями освоения этого края, характером социально-экономических отношений и контактов с другими народами. На Урале в то время преобладало черносошное крестьянство и посадское население. Крепостнические отношения здесь сказывались слабее, чем в уездах, расположенных в центре страны. Более высокий уровень личной независимости, возможности для проявления инициативы, предприимчивости создавали относительно благоприятные условия для развития культуры. На Урале в XVI—XVII вв. продолжают традиции летописания, создаются и переписываются книги, сохраняется и обогащается фольклор; грамотность была распространена среди посадских жителей, служилых людей, части крестьянства. Крупный культурный центр сложился в вотчинах «именитых людей» Строгановых, обладавших большими книжными собраниями, иконописными мастерскими, поощрявших развитие музыкально-хорового искусства. Уже в XV—XVII вв. на Урале жителями широко применялись технические знания, связанные прежде всего с поиском, добычей и обработкой минеральных богатств края. Высокого технического уровня достигла добыча соли. Здесь применяли бурение скважин на большую глубину, насосы для подъема рассола, более совершенное оборудование для соляных варниц. Технические знания и практические навыки местного населения стали важным условием превращения Урала в XVIII в. в центр отечественной горной промышленности.

Культура коренных народов Урала

Во время своих походов в XI–XV вв. русские достаточно хорошо ориентировались на обширной территории Северного и Среднего Урала. В Приуралье они пользовались теми же путями, которые были издавна освоены предками коми, манси. Как правило, представители местного населения служили проводниками для русских. Известно, что в дружину Ермака входили коми и манси, знавшие дорогу через Уральские горы. Не без участия манси, живших в верховьях Яйвы и Косьвы, разыскал в конце XVI в. Артемий Бабинов самый короткий путь из Соликамска в Сибирь. Для проникновения в Южное Зауралье после присоединения Казани и Башкирии русские стали пользоваться старой Казанской дорогой, хорошо освоенной татарами и башкирами. Народы Урала накопили многовековой опыт использования его природных богатств. Они варили соль, выплавляли металл, осваивали лес. реки, познавали многообразный животный мир. Арабские и среднеазиатские географы не раз писали, что ни Урале знают самородное золото и самоцветы. С приходом русских шире стали разрабатываться руды, соляные источники, лес. Царское правительство предписывало искать как новые залежи руд, так и осваивать остатки древних копей. К концу XVII в. на Урале было выявлено уже более 50 месторождений полезных ископаемых. Такому успеху во многом способствовали наблюдения и прямая помощь рудознатцев из числа местного населения. Известно, что в Сылвенско-Иренском поречье рудознатцы часто пользовались услугами татар и манси. Коренное население Урала выработало немало производственных навыков и практических знаний, которые уже на ранних этапах успешно осваивались русскими. В то же время и само оно воспринимало многие стороны нового для него опыта. Взаимная передача знаний шла в рамках формирующихся хозяйственно-культурных комплексов. Наиболее активное распространение традиций русской культуры и быта наблюдается в земледельческих зонах, в которых преобладающим становилось применявшееся выходцами из Европейской России трехполье. Здесь раньше получили распространение русские сохи, более совершенные топоры, серпы, косы, которые в большом количестве найдены при раскопках древних поселений. В местах охотничье-рыболовческого хозяйства русские воспринимали многие навыки местного населения: средства перевозки тяжестей (нарты), орудия рыболовства (сыри, совья), одежду (лузан, малицу, совик), обувь (няры, уледп) и др. У коренного уральского населения развивались различные виды прикладного искусства. Все они были тесно связаны с хозяйственным бытом и

традиционным мировоззрением. К древнейшим временам восходят обработка дерева и бересты, кости и металла, изготовление узорных тканей и вязаных изделий. Народы коми и удмурты владели закладным, браным и многоремизным ткачеством. По археологическим находкам можно предположить, что у предков коми – ломоватовских и ванвиздинских племен (III– VIII вв.) была известна уже одежда с тканым узором и геометрической вышивкой. Видное место в мужском и женском костюме издавна занимали пояса, поэтому их украшали бляшками или тканым узором. В традиционном костюме коми известны женские головные уборы, украшенные раковинами, жемчугом, нашивками, а у удмуртов – серебряными бляшками. С конца XVII в. у удмуртов на женской рубахе появляется вышивка. Жившие в лесной таежной зоне коми, удмурты и манси изготавливали для себя разнообразную резную деревянную утварь для хранения продуктов и приготовления пищи: корытца, чашки, солоницы, ложки, ковши, жбаны и т. д. Многим изделиям придавали удобную и красивую форму, украшали трехгранномычатой, контурной или скульптурной резьбой в виде стилизованных зооморфных изображений. Важное место в быту занимали предметы из бересты и корня. > коми широко бытовали коробки, чуманы, заплечные пестери, туеса, наплечные сумки-пещорки, куды и корзины для хранения сухих продуктов. Берестяные изделия коми и удмурты украшали резьбой и тиснением. На деревянной утвари хозяин часто вырезал семейные или личные знаки – пасы, которые нередко являлись орнаментальным украшением предмета. Приемы обработки дерева были общераспространенными, но у некоторых народов Урала деревянные вещи отличались своеобразием. Так, у охотников и рыбаков коми-зырян и коми-пермяков широко бытовала большая солонка в виде водоплавающей птицы. Непременной принадлежностью удмуртского родового святилища и переднего угла жилища был резной стул, приготовленный из цельного ствола дерева и служивший одновременно для хранения одежды. Коми-зыряне и коми-пермяки значительное внимание уделяли декору жилых и хозяйственных построек. Особенно украшали крыши, возведенные на «самцах» без гвоздей. Над двускатными крышами выделялись коньки-охлупни, а по бокам – «курицы». Охлупни и «курицы» вырезались из ствола дерева с корневищем, которым чаще всего придавалась форма конских голов или каких-либо фантастических животных и птиц. Кроме того, у коми было принято возле домов укреплять на высоких шестах резные фигуры птиц. Аналогичные украшения известны и у старожильского русского населения Верхнего Прикамья. Зооморфные мотивы и

в жилище, и в бытовой утвари имеют истоки в анималистических представлениях предков и широко известной металлической пластике пермского звериного стиля. На основе высокого искусства обработки дерева у коми-зырян и коми-пермяков получила развитие и скульптура. О деревянных идолах вычегодско-вымских коми, которые «суть болваны истуканные, изваянные, вырезом вырезаемая», писал в конце XIV в. Епифаний Премудрый. О таких же деревянных идолах, находящихся в языческих «кумирнях» и капищах, сообщается в послании митрополита Симона 1501 г. «пермичам» в Пермь Великую. Деревянные боги-идолы были известны и другим народам Урала, в частности манси, которые хранили их в святилищах пещер по Яйве и Чусовой. Местное население долгое время считало изваяние главным божеством. С принятием христианства официальная церковь пошла на компромисс: функции языческих идолов перешли на церковную скульптуру. Основанием для такого заключения служит дошедшая до наших дней пермская деревянная скульптура XVII-XVIII вв., в которой, помимо христианских сюжетов, отчетливо выделяются традиции как местного язычества, так и русского, занесенного на уральские земли первопоселенцами с Европейского Севера. Поэтому пермская скульптура схожа с новгородской, псковской, архангельской и вологодской. В письменных памятниках XIV-XVII вв. музыкальные инструменты коми называются одним термином «сюргум», что в переводе означает труба или рожок. С глубокой древности пастухи и охотники пользовались берестяными трубами и деревянными барабанами не только для подачи сигналов, но и для музыкальных развлечений. У коми-пермяков и вычегодских коми-зырян широко была распространена игра на «полянах» – своеобразных многоствольных флейтах, вырезанных из стеблей пиканов. Коми-зырянам известен и струнный музыкальный инструмент «сигудбк», который по устройству близок русскому гудку. Несколько слабее ощущалось влияние русской культуры в Башкирии. Это было связано с распространением здесь ислама, который уже в XVI в. стал господствующей религией в Башкирии, а также с особенностями хозяйственной деятельности башкир. Вплоть до XVIII в. основным занятием большей части населения Башкирии (особенно в восточной ее части) оставалось полукочевое скотоводство и охота. Но и здесь по примеру русского и нерусского населения, проникавшего в Башкирию из Поволжья, башкиры-скотоводы в XVII в. расширили сенокосные угодья и увеличили заготовку сена на зиму. Более активное проникновение пришлового населения (русские, татары и другие народы Поволжья) в

районы северной и западной Башкирии повлекло за собой заметные изменения в трудовых занятиях и быте местного населения. Наметилось хозяйственно-этнографическое разделение Башкирии на земледельческую западную и скотоводческую восточную области. Хозяйственные орудия западные башкиры заимствовали у народов, которые по существу являлись проводниками земледельческой культуры. Наиболее широкое распространение, особенно в гористых местностях, получила русская соха. Для поднятия целины чаще всего применялся тяжелый татарский плуг – сабан. До вхождения Урала в состав Русского государства местное население, за исключением коми-зырян, не имело своей письменности. Письменность у коми-зырян появилась во второй половине XIV в. Ее создание связано с именем миссионера Стефана Пермского. В истории Русского государства это была первая попытка разработать алфавит для бесписьменного народа. Коми азбука, известная как древнепермская, состояла из 24 букв. В ней использовались греческие и славянские буквы, а также местные родовые тамги-пасы. Сам Стефан Пермский, будучи сыном коми-зырянки, хорошо знал язык этого народа. Он перевел на коми-зырянский язык богослужебные книги, открыл школу для обучения грамоте. Однако впоследствии древнепермская письменность значительно отстала от разговорного коми языка и в XVIII в. была полностью переведена на русскую графическую основу. Эту грамоту частично знали и коми-пермяки: длительное время у них бытовали иконы с надписями из древнепермских букв. Вхождение народов Урала в состав Русского государства неизбежно вело к овладению русской письменностью, необходимой для составления разных деловых бумаг. Так, в конце XVI-XVII в. вишерские, чувовские, лялинские и лозьвинские манси неоднократно направляли русскому царю свои челобитные с просьбой установить точные границы своих владений и размеры ясака. Среди манси первыми овладевали русской грамотой так называемые толмачи. Им поручали писать челобитные, грамоты, выступать в качестве переводчиков. Давней традицией у коми населения был обычай писать на бересте, причем писали не только небольшие тексты заклинаний и молитв, но и богослужебные книги. С приходом русских начинается активный процесс взаимопроникновения русских слов в местные языки и наоборот. Известно, что в XVII в. на Урале были люди, знавшие не только два, но и три языка. Длительное двуязычие вело также к активному освоению русскими местной топонимии. Причем местные топонимы нередко приобретали новую форму, более удобную для пользования как русским,

так и народом коми. Раньше всего тесные культурные связи установились между земледельческими народами: русскими, коми-пермяками и коми-зырянами. Влияние русской культуры было явлением прогрессивным. Русские не только обогатили традиционно-бытовую культуру уральских народов, но и ускорили ее развитие. Русское население внесло много нового в местную строительную практику. На Урале широкое распространение получили более рациональные постройки для обмолота и хранения зерна, водяные мельницы. У коми-зырян под влиянием русских появляются элементы связи жилых и дворовых построек в единый комплекс. На усадьбах возникают и отдельные постройки специального назначения – амбары и погреба. С приходом русских как у коми-зырян, так и у коми-пермяков строятся более высокие избы, на подклетьях, с севернорусской внутренней планировкой, многие части жилой избы и ее внутренней обстановки в языке коми получили русские названия. Очевидно, не без оснований записал Избрант Идее во время своего переезда через земли коми в 1692 г.: «...дворы у них равным же образом построены, как и у русских». Меняется облик жилища и в Башкирии. Если в восточной части основным летним жилищем скотоводов на кочевках оставалась войлочная юрта, то в западной Башкирии, кроме южной ее части, юрта становится уже редкостью. Западные башкиры жили, как правило, в деревянных избах, одинаковых по типу с жилищем народов Среднего Поволжья. Внутреннее убранство жилищ изменилось незначительно и носило еще отпечатки былого скотоводческого быта. Большую часть помещения занимали нары, заменявшие отсутствовавшие у башкир столы, стулья и кровати. Лишь в соседних с русскими деревнях стали применяться в быту столы и скамейки. В течение XVII-XVIII вв. изменяется одежда западных башкир, приблизившись к одежде народов Среднего Поволжья, в частности появились сапоги, косоворотка. На северо-западе постепенно исчезла кожаная одежда. Некоторые предметы одежды башкиры заимствовали у западных соседей: мари, чувашей, удмуртов. Это сыба – сшитый в талию из холста кафтан, войлочные шляпы, онучи, вязаные чулки. В XVII в. широко распространяется по всей Башкирии комплекс татарской одежды, который впоследствии (в XIX-XX вв.) в некоторых районах западной Башкирии стал преобладать. Много общих черт у народов коми и русских Северного и Среднего Урала наблюдалось в одежде, обуви, головных уборах. В том же дневнике Избранта Идеса встречаем запись: «...платье их почитай с российским сходно». Документы XVI-XVII вв. показывают, что у местных народов значительно расширяется состав одежды, под влиянием

русских начинают применяться некоторые привозные ткани и украшения. Документы называют у коми русские зипуны, понитки, гуни, запоны, шушуны и др. В XVII в. намечались уже устойчивые территориально-этнические границы бытования многих принадлежностей народного костюма. У коми-зырян и коми-пермяков получили распространение туникообразные мужские и женские рубахи северно-русского покроя, старые косоклинные дубасы (сарафаны). Коми население заимствовало и русские женские головные уборы. Перенимались от русских и способы хранения и переработки овощей, приготовления хлебных изделий (пироги с разной начинкой, блины, оладьи, шаньги) и напитков (сусло, квас), шире стали употребляться привозные товары (чай, сахар). В XVII в. стали использовать и табак. Вместе с тем русские усвоили традиционные кушанья народа коми, например пельмени. Сильное влияние русская культура оказала на фольклор местных народов Урала. У коми-зырян и коми-пермяков повсеместно усваивались русские сказки, песни, свадебные причитания. Некоторые песни исполнялись на родном языке. В рамках установившихся христианских правил у русских и коми по единому ритуалу проводились многие семейные и общественные праздники и обряды. Так, в наиболее ярком свадебном обряде коми-зырян и коми-пермяков очень слабо выглядит местная специфика. У них получил распространение свадебный обряд северно-русского варианта. В семейном быту часто пользовались русскими словами: мужик, баба, мама, родня, батюшка и др.

Литература

1. Черных, А.В. Народы Пермского края. История и этнография. – Пермь: Изд-во «Пушка», 2007. – 296с.
2. Чагин, Г.Н. Народы и культуры Урала в XIX-XX вв.: историко-этнографический атлас. Екатеринбург, 2003

5.6. ОБРЯДЫ И ПРАЗДНИКИ НАРОДОВ УРАЛА

Понимание обрядов и праздников

Обряды и праздники – важнейшие явления народной жизни. Они имеют отношение к культурным и религиозным традициям, событиям в жизни общества и людей, а также к национальному самовыражению народа. Практически все материальные и духовные традиции народа оформляются в каких-либо обрядах. По самооценкам многих людей, обряды и праздники не просто торжество, ритуальное действие, танцы,

песни и повод повеселиться, а сама история народа с его богатыми традициями.

Если определять роль обрядов и праздников, то следует отметить еще, что ими подчеркивается национальная специфика народа не только в ритуальной среде, но и в обыденной жизни. Эта норма предстает универсальной и образует яркий контекст, позволяющий почувствовать тому или иному человеку свою принадлежность к народу в любой ситуации. Такая высокая значимость обрядов и праздников определяется самим народом в силу того, что в них заложен синтез мировоззренческих представлений и действий.

Обряды – это действия, церемонии по случаю важнейших событий общественной и духовной жизни народа в соответствии с установленными обычаями, то есть правилами поведения людей. Религиозным сознанием людей обряды осмысливаются как действия, фактически создающие значительные события в жизни. Ими сопровождали рождение ребенка, вступление в брак, смерть, смену времен года, начало и конец хозяйственных работ.

Праздники – это тоже действия людей, направленные на приобщение к сакральным ценностям общества. Сознанием людей праздники воспринимаются как время, противоположное будням. Праздники обязывали людей нарядно одеваться, вести приятные разговоры, быть приветливыми, гостеприимными, веселыми. Часть праздников насыщалась развлечениями, играми, не всегда имеющими отношение к верованиям. Церковные праздники, как известно, следовали канонической традиции, но их органической частью также становились развлекательные приемы. Несмотря на это обстоятельство, во время обрядовых и праздничных действий всегда осуществлялось приобщение людей к сакральным ценностям.

Обряды и праздники складываются в регионах по мере приобретения и становления социального опыта регионов. Обряды и праздники – это синтез достижений: верования, ритуалы, поведение, общение, устные произведения, костюм, пища, по-особому оформленное пространство. В целом – это национальное богатство.

Календарные праздники

Среди различных праздников древнейшими и одними из важнейших являются календарные праздники, складывание которых происходило на протяжении веков в процессе трудовой деятельности людей. Этот термин прежде всего обозначает празднества, проводимые

в установленные традицией дни или более значительные отрезки времени, концентрирующиеся вокруг зимнего и летнего солнцестояний, весеннего и осеннего равноденствий. Как справедливо отмечают многие исследователи, их особенностью является синкретическое взаимопереплетение с бытовым Православием.

Православные праздники (христианские, религиозные, церковные), связанные с наиболее значительными событиями Священной истории, особо чтимыми христианскими святыми, чудотворными иконами, появились на Руси в конце X в. Понадобилось не одно столетие, чтобы православные праздники, вобрав в себя различные элементы древнерусских дохристианских празднеств, переосмысленных православной церковью, приобрели новую этническую окраску и стали доминирующими в праздничной культуре русского народа.

По времени проведения православные праздники подразделяются на неподвижные, за которыми закреплены особые дни в церковном календаре, и подвижные, перемещающиеся по календарю в зависимости от Пасхи, являющейся главным, наиболее почитаемым общехристианским праздником и не имеющим твердой даты. По степени торжественности (видам богослужения), различаются великие, средние и малые праздники. Последние отмечались только церковной службой.

К великим праздникам относятся двенадцатые (12 праздников) и пять не двенадцатых. Среди двенадцатых праздников три подвижных: Вход Господень в Иерусалим – за неделю до Пасхи (Вербное воскресенье), Вознесение Господне (Вознесение) – в 40-й день по Пасхе и день Святой Троицы – в 50-й день по Пасхе. Неподвижные праздники: Крещение Господне – 6 (19) января; Сретение Господне – 2 (15) февраля; Благовещение Пресвятой Богородицы – 25 марта (7 апреля); Преображение Господне (второй Спас, Спас яблочный) – 6 (19) августа; Успение Пресвятой Богородицы – 15 (28) августа; Рождество Пресвятой Богородицы – 8 (21) сентября; Воздвижение Честного Креста Господня – 14 (27) сентября; Введение во храм Пресвятой Богородицы (Введение) – 21 ноября (4 декабря) и Рождество Христово (Рождество) – 25 декабря (7 января).

Пять великих, но не двенадцатых праздников: Обрезание Господне – 1 (14) января; Рождество Иоанна Предтечи (Иванов день, Иван Купала) – 24 июня (7 июля); день св. первоверховных апостолов

Петра и Павла (Петров день) – 29 июня (12 июля); Усекновение главы Иоанна Предтечи – 29 августа (11 сентября) и Покров Пресвятой Богородицы (Покров) – 1 (14) октября.

Содержание и ритуал церковных праздников, особые для каждого из них, были едины на всей территории России. Так, в Вербное воскресенье в православных храмах обязательно совершался обряд освящения вербы, на Пасху – куличей, творожной пасхи и крашеных яиц, на Преображение – яблок и других фруктов, а также овощей, на Крещение – воды, не только в самом храме, но и в специально устроенной проруби на реке (озере, в пруду), так называемой «Иордани».

Гражданские праздники

Гражданские или светские праздники появились гораздо позже календарных, и тесно связаны с развитием государственности. О светском празднике можно говорить применительно к тому времени, когда наступает отделение религии от прочих сфер жизни, в особенности от государства. В России первые гражданские праздники связаны с петровской эпохой, например, традиция встречи гражданского Нового года в ночь с 31 декабря на 1 января, как это было принято в Европе. Были введены празднества по случаю военных побед России, а затем вошло в традицию отмечать их годовщины. Впервые в эти торжества включались парады гвардейских полков. С именем Петра I связано и рождение в России морских праздников, которыми отмечались и победы на море, и спуск на воду новых кораблей.

В годы правления Петра I утвердилась и заимствованная, по всей вероятности, от проживавших в Москве иностранцев, приуроченная к первому мая встреча лета, так называемая маевка, которая впоследствии стала неотъемлемой частью праздничного быта сначала жителей обеих столиц, а затем многих губернских и уездных городов России.

С.А. Токарев, называл этот процесс «сращиванием «некоторых новейших гражданских, национальных и революционных праздников с народными традициями, приуроченными к календарным датам».

Процесс создания гражданских праздников и новых праздничных ритуалов и традиций, столь бурно протекавший в петровскую эпоху, в последующие десятилетия XVIII в., как и в XIX-начале XX в., развивался эволюционным путем. Одной из важнейших сторон протекционистской политики правящих кругов в отношении праздников является практика выделения из всего многообразия привычных празднеств нерабочих дней. Выбор дат этих государственных праздников отражает черты общественного строя, политическую и социальную структуру общества, подчеркивает роль государственной власти. При этом государственный праздник, как правило, наследует старинные

обычаи создания атмосферы согласия и единения. Праздничные церемонии проходят в столицах и административных центрах, повторяя одну и ту же общую, светскую по характеру, схему. Художественное оформление государственного праздника – шествия, парады, зрелища, иллюминация, театрализованные действия и концерты – также основано на светском искусстве и лишено религиозных акцентов.

Профессиональные праздники, чаще называемые современными исследователями трудовыми, производственными, праздниками рабочих профессий, получили особенно большое распространение в советский период. Они связаны в первую очередь с условиями жизни людей, со способами добывания основных средств существования, с дальнейшим появлением новых видов производства, и их существование насчитывает не одно столетие. Профессиональные праздники продолжают жить благодаря сохраняющейся ценности труда для человека.

Часто современные гражданские праздники включали в себя элементы календарных праздников. Некоторые исследователи относили их к так называемому «гибридному» или «контаминированному» типу праздника, считая их новыми календарными или сезонными праздниками. Праздник русской зимы, Проводы зимы, Праздник русской березки соединяли в себе трудовое начало, непосредственно связанное с сезонными особенностями момента, с задачами отдыха и общения. Справедливо наблюдение этнографов, что подобные праздники, скорее всего, «принадлежат к особой разновидности так называемых вторичных форм народной культуры, возрастание роли которых является как бы неизбежным следствием распространения урбанизированной культуры».

К числу таких современных праздников можно отнести и фольклорные, а также праздники народных ремесел, которые выполняют большую познавательную созидательную функцию и служат мощным импульсом для развития разного рода художественного творчества. С течением времени, с изменением образа жизни, социальной обстановки и мировоззрения людей меняется и арсенал праздников. Изменения праздника является частью общих изменений, происходящих в культуре определенного этноса: из изменений условий его жизни; из изменений его социально-экономической структуры и политического строя; из изменений общественного сознания, выраженного в изменениях его системы ценностей. Все эти факторы вызывают не только трансформацию праздников и устоявшихся способов их празднования, но также приводят к исчезновению одних и возникновению других праздников.

Одни срастаясь с народным бытом, становятся традицией, другие отмирают. Одновременно возникают праздники, связанные с появлением новых видов производства, различных потребностей общества или с социальным заказом правящих кругов страны. Идейная нагрузка праздников, те общественные отношения, которые они выражают, в значительной степени определяют жизнеспособность тех или иных праздников. Праздники всегда находились в поле зрения правящих кругов страны, которые использовали их в своих интересах.

В наше время, которому свойственно распространение более и менее унифицированных явлений культуры, роль обрядов и праздников в духовной жизни народов Урала все более возрастает. Показателем этого является большое развитие семейных и календарных обрядов и праздников. Они, как показывает наше время, позволяют глубже познать непреходящие ценности традиционного общества каждого народа и заглянуть в тайны народного мировоззрения.

Выявим специфику некоторых обрядов и праздников и их роль в религиозно-мифологической картине жизни народов региона.

Обряды и праздники русских

Этнокультурной среде русских Урала свойственны севернорусские традиции, так как местами выхода первопоселенцев являлись районы Русского Севера. Календарная обрядность не отличается от общерусской обрядности, но в ней все же прослеживается специфика, обусловленная природной средой, хозяйственной специализацией, влиянием старообрядческих воззрений. Основными событиями, с которыми соотносились многие обряды, являлись православные праздники и связанные с ними периоды годового цикла.

В семейной обрядности особое место занимала свадьба. В ней преобладали северно-русские традиции. Она была не просто набором обрядовых действий, песен, причитаний, костюмов, еды, терминологии, а представляла определенную историческую целостность. Хотя русский традиционный свадебный обряд значительно сократился, но в наше время идет внедрение старых обрядовых действий.

Как и прежде, рождение детей отмечается обрядами и праздниками, которым свойственны черты семейного и общественного характера. После церковного обряда устраиваются крестины с участием большого круга родственников и друзей.

Не обходились русские без обрядов по случаю проводов рекрутов в армию. Основными элементами рекрутских гуляний были гостевание,

катание на лошадях, гуляние по деревне. Однако в наши дни ограничиваются лишь прощальным вечером. Но родительское благословение остается непременной частью проводов в армию.

Особое место в духовной жизни русских занимали и продолжают занимать похоронно-поминальные обряды. Им свойственны архаические черты. В наше время похороны все чаще сопровождаются отпеванием в церкви и завершаются поминками с традиционными блюдами.

Яркой частью обрядов и праздников русских являлись игры, хорорыводы. Более всего развлекались в Святки, Масленицу и Троицу.

К игровой культуре идет обращение в наши дни, хотя многие обрядовые действия оказались забытыми. Но необходимо принять меры по их реконструкции, основываясь на воспоминаниях участников или каких-либо документальных свидетельствах. Примеры такой реконструкции уже имеются.

В наше время сюжеты древнего обряда также могут стать развлекательной частью праздника.

Обряды и праздники коми-пермяков

Календарные обряды и праздники коми-пермяков аналогичны русским, однако в них есть немало и своих особенностей. Не затерялась в веках символика, зародившаяся в эпоху, когда мышление человека базировалось на языческих верованиях, цикличности сезонов года, солнца, луны и на знании биологических ритмов промысловых животных.

С принятием православия в XV-XVII вв. утверждался аграрно-солнечный календарь с включением дат церковного календаря и элементов славянского и местного язычества.

Семейные обряды, связанные с рождением, свадьбой и похоронами, считались одними из самых важных, и память о них не изглаживалась со временем. Хотя они проходили на основе православных традиций, но в них сохранялось много ранних обычаев, особенно при похоронах и поминках.

Без знаний обрядов и праздников невозможно понять своеобразие современной коми-пермяцкой культуры. Поражает богатство лексики языка коми-пермяков, связанной с обрядами и праздниками.

В наше время у коми-пермяков идет активный процесс восстановления традиционной праздничной культуры, особенно ярко в Кочевском районе. В с. Большая Коча возродился старинный праздник Турун вежан лун – день смены травы. Он выделяется большой ритуальной «нагруз-

кой», обладает символами и магическими актами, знаменующими, что природа достигла пика своего летнего развития и готова для взаимного общения с человеком.

Истинной коми-пермяцкой чертой стало празднование дня Фрола и Лавра с проведением обряда закалывания быка, но прежде жертвенным животным был олень.

Обряды и праздники коми-язьвинцев

Коми-язьвинцы представляют уникальную общность людей. История их тесно связана с коми-пермяками. Признано, что коми-язьвинцы являются потомками особой по языку и культуре коми-этнической группы, размещавшейся в Камско-Вишерско-Колвинском поречье. На верхнюю Язьву ушла та часть населения, которая искала более благоприятные условия для развития охотничье-земледельческого хозяйства. Оказавшись в природной изоляции, коми-язьвинцы сохранили родной язык и многие традиционные черты культуры.

Господствующей религией коми-язьвинцев стало Православие. С конца XVIII в. значительная часть населения обратилось в старую православную веру – старообрядчество беглопоповского согласия, и этим оно до нашего времени резко выделяется среди окружающего населения. В наши дни в д. Ванькова находится Никольский храм – центр старообрядческого прихода. Верующие официально признанного Православия собираются в праздники в с. Верх-Язьва в деревянном доме, недавно приспособленном для молений.

У коми-язьвинцев сохранились языческие верования. Они проявляются в почитании духов леса, воды, предков. Сохранились обряды угощать домового хлебом, пирогами, чтобы он защищал жилище. Коми-язьвинцы много рассказывают о лешем – хозяине леса, его проказах и шутках. В одном из преданий он даже соперничает с главным богатырем коми-язьвинцев – Пелей-охотником.

Среди праздников коми-язьвинцев особое место занимала встреча сарчика. Корни этого праздника – в языческих временах. Смысл его в том, чтобы выразить радость прилетевшей весной трясогузке (по-коми-язьвински – сарчик). По полету птицы стремились разузнать, каким будут предстоящее лето и урожай: если сарчик летал низко, то лето обещало быть холодным, а если высоко – теплым и урожайным. До сих пор коми-язьвинцы сохраняют убеждение, что птицу как символ весны и лета, надо встретить, задобрить, чтобы она помогла в трудных жизнен-

ных делах. Закликательными символами были костры, пиво, хоровод, песни, а также чучело сарчика из соломы.

Весной 1993 г. коми-язьвинцы встречали сарчика по-особому. В д. Антипиной собрались жители разных деревень. Запылало семь костров, и зажигал их сказочный Пеля-богатырь. Праздник стал символом народа. Он справляется ежегодно. На нем все больше звучит родная речь.

Обряды и праздники марийцев

Марийцы в Пермском крае проживают компактно в Суксунском районе. На берега Сылвы они пришли в XVI-XVII вв. с исторической родины - с берегов Волги, из междуречья Вятки и Ветлуги.

Несколько семей из д.Васькино в 1912 г. приняли православие, но обряды, обычаи и праздники, не забытые в наши дни, в большинстве остаются языческими. Традиционно марийцы верят в Кугу Юмо -Великого или Большого Бога и Трня Пурышд Юмо - Творца мира (Бога всесущего), но обращаются и к Шукчо - Ангелу-Хранителю. Подсчитано, что раньше они поклонялись 41 богу и духу.

Особое место в жизни марийцев занимали летние моления с жертвоприношениями – Щоб – в роще на берегу Сылвы у д.Янгельда. Моления у д.Янгельда продолжались до середины 1930-х гг. Уже более 50 лет этой деревни не существует, а островок священной рощи все еще шумит над рекой. В д.Тукманы совершают подношения земле и духам - женщины накануне полевых работ закапывают в землю хлеб и яйца.

На систему календарных обрядов и праздников большое влияние оказало земледелие. Каждое действие оставалось явлением народной культуры. Накануне полевых работ справляли праздник Ага-пайрем (ага – соха, пайрем – праздник; праздник пашни). Взрослые и молодежь играли возле костра, а затем отправлялись по деревне выгонять злого духа. После молились добрым богам, просили у них хорошего урожая и доброго здоровья. По окончании моления катались верхом на лошадях, состязались в борьбе и играх.

В наши дни в д.Красный Луг справляется обряд Сюрём ужо - изгнание злого духа. По убеждению сылвенских марийцев, «обряд очень полезный, после его проведения можно жить спокойно, волки не хватают животных и люди не сердитые».

Перед православной Троицей сылвенские марийцы поминают умерших. Отправляются с едой на кладбище, а вечером на берегу реки

разводят костер, возле которого устраивают веселье. Согласно представлениям, едой, огнем, песнями согревались души умерших предков.

Обряды и праздники удмуртов

Языческая религия удмуртов чрезвычайно интересна тем, что тесно связана с их этнокультурным развитием и самосознанием. Она осталась главной, несмотря на официальное признание православия. В наше время языческие обряды сохраняются в разных сторонах жизни, но особенно связанных с земледелием и семейной средой. Верят в Инмара – Бога неба и Кылчина – Бога земли, божьего ангела. Но число богов и духов, которых почитают удмурты, доходит до 40. Среди почитаемых духов наиболее древними являются духи-праматери: музьем мумы – мать земли, шунды мумы – мать солнца, вумумы – мать воды.

В религии удмуртов особое место отводилось священным рощам – луд (керемет). Моления проходят по древнему обычаю – под руководством жрецов и с жертвоприношениями богам. Жертвуют быка. Молились в семейных святилищах – куалах.

Вера в магическую власть злых духов над человеком побудила удмуртов искать способы защиты. Чтобы отогнать нечистую силу, надо было не только обращаться к богам и духам-покровителям, но и, например, стрелять из ружей, окуривать дымом постройки.

Древним земледельцам удмуртам близкими оказались православные календарные традиции. Они заимствовали Масленицу – Вой и Пасху – Быдзынал.

Семейные обряды удмуртов не обходились без языческих элементов. Свадьбе предшествовал обряд знакомства невесты с родом жениха, который не обходился без ритуала обливания невесты водой. Прежде чем отправить поезжан за невестой, отец жениха клал на стол каравай хлеба и молился, прося у Инмара хорошей дороги.

Обряды и праздники татар и башкир

Татары и башкиры живут с мусульманской верой. Традиции ислама в жизни народов всегда играли большую роль. Во время месяца рамазан соблюдается пост. Пост завершается главным религиозным праздником Ураза байрам. После него, спустя 2 месяца и 10 дней, наступал праздник Корбан байрам. Он длился 3 дня и наполнялся обрядами почитания умерших предков.

Календарные обряды и праздники были тесно совмещены с хозяйственными циклами и православным месяцесловом. Весенний цикл

открывался Плаущенной (Благовещением). Игрой с крашеными яйцами отмечали май байрам – праздник мая. Джогердже кон – день посадки капустной рассады. Длительный засушливый период не обходится без обряда корбанлык, корбенек – вызывание дождя.

Осенний забой гусей – каз омэ – тоже сопровождался обрядовыми действиями. Проводили застолье, пели, танцевали, чтобы весной вывелось много новых гусей.

Гостей встречают хозяин и женщины в национальных костюмах. Они поют, танцуют, угощают чак-чаком. Им весело играют на баяне родственники хозяина дома. Во дворе проходят ритуальные действия. Заранее разводятся костер, шумит самовар, на лавке укладывают мочало, лучину, посуду.

Процесс закалывания и щипания гусей сопровождается многими ритуалами, благодаря которым праздник воспринимается как день преобразования хозяйства, дома, людей. Чтобы ритуалы обладали наибольшей сакральной силой, исполняются молитвы и обрядовые песни.

Щипание гусей происходит в черной бане. Зрелище является ярким: среди черных стен и потолка – белоснежные гуси на коленях женщин. Работают под разговоры, смех, любимые песни. Затем потрошат и опаливают гусей у костра. На коромыслах несут их на реку, чтобы промыть в чистой воде. Сохраняется древнее убеждение, что только движущаяся вода обладает очистительной силой. Когда идут к реке с песнями и в сопровождении баяниста, одна из женщин аккуратно разбрасывает крупные перья, чтобы «гуси у хозяина не переводились» – по этому пути пришли новые гуси. Последние перья бросают в реку.

Принесенных гусей кладут на ледяной берег. Исполняется песня о реке и о том, что гуси хотя и уплывают, но вместо них появятся новые гуси. Затем женщины встают в хоровод, поют, танцуют. Когда хороводное веселье заканчивается, моют гусей в реке. Все делается под смех и шутки. Вспоминают, как прежде появлялся на берегу ряженный человек, который веселил собравшихся людей.

В прошлом в этот праздник ребята успевали присмотреть себе девушку – самую проворную и веселую.

Ко времени возвращения с реки хозяйка готовит праздничное угощение. Всех приглашают в дом на чаепитие. Здесь разыгрываются еще ритуальные действия, среди которых самое яркое – так называемая «продажа крыльев гусей». Хозяин отрезает кончики крыльев и складывал их в карман. Крылья отдавались женщинам за деньги или за

исполненный танец. Крылья уносились по домам. Но сами гуси на сторону не отдавались. Во время церемоний в доме много пели и шутили.

Каждый этнический дом представляет собой выставку узорных тканей, полотенец, покрывал, а также литературу о татарском искусстве и культуре и фотоальбомы, в которых запечатлены местные национальные праздники и обряды.

Все, что происходит в этот обрядовый праздник, доставляет всем присутствовавшим радость. Башкирский народ сохранил возникший в глубокой древности обряд с религиозно-магическими и праздничными действиями, своего рода народную энциклопедию о природе, хозяйстве и человеке. К тому же с помощью обряда и праздника человек выработал очень удобную форму взаимопомощи – сегодня гусей обработали в одном доме, завтра эти же люди пойдут в другой.

Интересен уникальный опыт проведения национального праздника Сабантуй. Его включили в список законодательно утверждаемых праздников, что позволяет рассматривать Сабантуй как историческое явление в системе календарных обрядов и праздников, но и как составную часть государственных праздников.

Сегодня Сабантуй является важным средством укрепления семьи и национального самосознания. Через него идет приобщение участников праздника к многовековому наследию народа. Он широко отмечается после окончания весенних полевых работ. Скачки на лошадях, состязания борцов на полотенцах в национальной борьбе куреш, выступления творческих коллективов, сменяя друг друга, продолжаются весь день.

Многими народами Сабантуй воспринимается своеобразным эталоном праздничной обрядности татар и башкир.

В многоликой и разнообразной культуре и быте народов Урала обряды и праздник всегда оставляют неповторимый облик. Несмотря на то, что интерес к народным традициям и обычаям постоянно возрастает, в то же время какая-то их ипостась, какая-то потаенная грань всегда остаются скрытой даже для самого пытливого взгляда. Систематическое изучение, описание в литературе и восстановление в реальной жизни в таком виде, как определяет традиция, удовлетворяет желание и потребность современного человека.

Праздники народов Урала

Праздники справлялись в определенном порядке, установленном традицией. Среди них у православного народа были главные – Пасха с двенадцатыми, т.е. с двенадцатью праздниками в честь Иисуса Христа

и Божьей Матери, и храмовые – местные праздники, отмечавшиеся в дни освящения храмов или в дни памяти о значительных событиях из жизни святых, в честь которых построены храмы.

Русские, коми-пермяки и коми-язьвинцы посвящали время между Рождеством и Крещением Святкам – играм ряженных, гаданиям, игрищам. Они включали в себя празднества и обряды в честь наступающего нового, солнечного года и носили ярко выраженный языческий характер.

Органической частью православной традиции являлся языческий праздник конца зимы и начала лета – Масленица.

Русские верили, что в Масленицу, а она длилась неделю, нужно обязательно развлекаться, иначе, по поверью, человек будет жить «в горькой беде и худо кончит». Масленичными кострами стремились отогнать от себя вредную, нечистую силу.

Весенне-летние праздники и обряды должны были стимулировать процветание жизни. Поэтому, например, птиц, олицетворявших весну, стремились встретить, задобрить, исполнить для них песни в хороводе. Егорьев день рассматривался как праздник для хозяев скота и пастухов. В этот день проводилось множество ритуальных действий, направленных на защиту скота от гибели во время пастбищного периода.

Пасха считалась самым большим праздником в году. Религия определяла ее как день воскресения из мертвых Иисуса Христа. Неделя, предшествовавшая Пасхе, называется страстной в память о последних трагических днях его жизни. Празднование происходило на светлой неделе, оно состояло из посещения церкви, гуляний на улице, приема гостей.

По народному календарю в воскресенье, наступавшее через сорок девять дней после Пасхи, праздновалась Троица (пятидесятница, сошествие Святого Духа на апостолов). Отмечалось явление людям Святой Троицы: Отца, Сына и Духа Святого. По преданиям христианской религии, в этих трех лицах воплощается единый Бог. По народному календарю праздник начинался в четверг, или Семик, и заканчивался в русальное заговенье – в первое воскресенье после Троицы. Время с Семика до Троицы называлось семицкой неделей, троицкой неделей, зелеными Святками; время от Троицы до русального заговенья – русальной неделей. Этот праздник идет из дохристианской древности. Троицкие обряды знаменовали собой прощание с весной, встречу лета, они прославляли зеленеющую землю. Обрядовое действие обязательно проходило вокруг березки. Березку, которая осмыслялась, как древо

жизни, срубали и приносили к дому или в лес к ней приходили девушки. Ее украшали лентами, вокруг нее водили хоровод. Каждая девушка плела на березке венок.

Ярким праздником был день Ивана Купалы, посвященный в православном календаре рождению Иоанна Крестителя. Праздник приходился на время летнего солнцеворота, когда, по поверью, земля и солнце обладают огромной производящей силой. Купальские обряды были связаны с огнем, растительностью и водой.

С праздником Петра и Павла заканчивался пост – Петровки и устраивалось обильное угощение. Во многих местах с этого дня производилось сенокосение. Молодые и пожилые люди любили обходить с песнями поля, играли, радовались посевам. День Фрола и Лавра отмечался как конский праздник. Крестьяне почитали святых – защитников лошадей. В с. Большая Коча устраивался быкобой. Проводя этот праздник, люди надеялись, что животных минуют болезни.

Большой цикл праздничных обрядов приходился на уборку урожая. Они были двух видов – зажиночные, связанные с первым снопом, и обжиночные, приуроченные к последнему снопу. Последний день жатвы отмечался обильным угощением, песнями и играми.

Праздничному православно-церковному календарю следовали крещеные марийцы и удмурты. Но представители языческой религии отмечали свои древние праздники, приуроченные к завершению одного и началу другого этапа сельскохозяйственных работ. Обычно эти праздники сопровождалось архаическими обрядами, в т.ч. изгнанием злых духов и жертвоприношением богам. В позднее время ориентиром для некоторых праздников стала не только лунно-календарная система, но и даты православного календаря. Так, празднование у марийцев и удмуртов Великого дня совпадало с православной Пасхой, но обряды, совершавшиеся по этому случаю, растягивались на более продолжительный срок.

Исключительную роль в весенне-летних обрядах татар и башкир играли проводы ледохода, встреча весны и птиц (их символизировала «воронья» или «грачиная» каша), сабантуй, джиен. У тулвинских (гайнинских) башкир старинным скотоводческим праздником был йыйын – собрание, съезд представителей народа, на котором сначала решались земельные и пастбищные вопросы, а затем проводились увеселения и состязания. Часть населения группировалась вокруг с. Барда, другая – возле с. Сараша. Население в своем округе выступало в роли хозяев праздника, а в другом превращалось в гостей.

Из мусульманских праздников самыми значимыми были ураза-байрам и корбан-байрам. Во время ураза-байрама, праздника окончания поста, посещали родных, соседей и преподносили подарки. Корбан-байрам совершался после хаджа – паломничества в Мекку к древнему храму Каабо. Праздник не сводился только к играм и состязаниям, его участники обращались к Аллаху с просьбами о благополучии дома, здоровье, получении хорошего урожая.

Каждый народный праздник сопровождался увеселительными действиями, музыкой и угощением из традиционных блюд. В весельи участвовали представители всех поколений, что символизировало единство и продолжение жизни. На праздник люди всегда приходили в красивых традиционных костюмах.

Олень – золотые рога

В воскресенье, в заговенье перед Петровским постом, на полях у д. Камень, что была на берегу Камы возле с. Новое Усолье (в наше время это г. Усолье Пермской области), собирались жители деревень и устраивали гулянье под названием «Олень – золотые рога».

Первоначально, как писал в 1892 г. Ф.А. Теплоухов, сюда приходили молодые и взрослые и устраивали «хождение кругом» – хоровод. Начинали девушки, которые, взявшись за руки, вставали в круг и пели песни, двигаясь на одном месте, то влево, то вправо. Чуть позже в хоровод заходили парни и взрослые.

Теплоухов отмечал: «Так как в празднике стал участвовать промысловый люд (т.е. жители с. Новое Усолье, бытовые условия которых ближе к городским), то праздник получил оттенок, напоминающий подгородные гулянья».

Праздник с названием «Олень – золотые рога» возник на основе языческого обряда жертвоприношения, известного в разных местах Европейского Севера. Судя по легендам, записанным у русского и коми населения, в Петров или Ильин день из леса выбегали олени. Одного обязательно убивали и варили, чтобы принести в жертву богам и духам. Мясо сообща ели. Однажды, когда олень не появился в ожидаемое время, закололи быка. С тех пор и начали устраивать быкобой. Он сохранялся и в начале XX в., например, у коми-пермяков в с. Большая Коча и у русских в с. Ныроб Чердынского края. В основе обряда – охотничья магия, забота не только о дне сегодняшнем, но и завтрашнем. Совершаемый обряд должен был способствовать воскрешению убитых животных и размножению поголовья, а вместе с этим обеспечить людям

благополучие в жизни. Не случайно он приурочен ко дню Петра и Павла. Время праздника и поста, предшествующего ему, было наполнено важной хозяйственной работой – сенокосом, а оно приходилось на период созревания урожая, когда особенно нужна хорошая погода. Чувствуя страх перед неурожаем, а возможно и голодом, крестьяне искали помощи у добрых святых и духов. А поскольку главным помощником крестьяне считали апостола Петра, то ему и служили молебны и приносили жертву.

Таким образом, в обряде с оленем (в более позднее время с быком, а иногда с коровой) отразились древние верования. Олень, причастный к обряду, нередко встречается в сказках и песнях.

В наши дни в г. Усолье восстановлен праздник с красивым названием. Основными атрибутами его являются хороводы, развлечения, песни, присутствует и сам олень в виде чучела из соломы.

Троица

По наблюдениям Я.Г. Безрукова, сделанным в с. Богородск (в наше время Октябрьский р-н Пермской обл.), во вторник на Троицкой неделе девушки собирались на лугу и отправлялись в березовую рощу завивать венки. По дороге пели: «Я за то-то дружочка любила...» В роще играли «кругом» и «проулочком»: образуя круг, ходили одна за другой и при этом пели: «Во лужах было, во зеленых лужах, выростала трава шелковая...». Для игры «проулочком» девушки становились в два ряда лицом друг к другу. С одного края пара девушек отделялась, обходила всех вкруговую и занимала свое место. За ними в таком же порядке шли следующие. Во время игры пели песню: «Ты не стой, не стой, колодец, полон с водой...». Наигравшись, девушки начинали завивать венки на березах. Каждая завязывала ветви узелком и при этом загадывала: выйдет ли замуж, хорошо ли жизнь пойдет, останется ли живой в этом году. Во время завивания песен не пели. После этого начинались игры, в которых изображались все виды работ, связанные с подготовкой к домашнему ткачеству и самим ткачеством.

Второй раз девушки собирались в первое воскресенье после Троицы, в заговенье перед Петровским постом. Шли в березовую рощу завивать венки, сделанные во вторник. Каждая девушка находила свой венок: если ветви березы не завяли, то загаданное желание должно было исполниться. После осмотра венков у березовой рощи водили хороводы, пели песни, затем играли; песни, пляски продолжались у села.

Кульминационным моментом воскресного дня перед Петровским постом был обряд снаряжения березки. Крестообразно связывали две палки, делали и наряжали куклу, которая и звалась березкой. Поочередно пара девушек брали березку в руки, ходили с ней по кругу и пели. Закончив игру и песню, девушки плясали с березкой без песен. Наигравшись и исполнив весь цикл троицких песен, девушки «раснаряжали березку» – снимали ленты, бусы, фартук – и расходились по домам.

Встреча сарчика у коми-язьвинцев

Это весенний праздник по случаю прилета трясогузки – сарчика. Из описания 1929 г.: «На окраине деревни, около гумен собралась молодежь чествовать сарчика-плишку. Вокруг поляны лежит снег, виднеется лес. Посередине поляны вбили заостренный сверху кол. На него приладили соломенное чучело сарчика. В стороне развели костер. Сели вокруг костра и угощали друг друга пивом. Когда туески опустели, девушки пошли водить хоровод вокруг кола и чучела сарчика. Заиграл гармонист, и в хоровод пошли парни. Затем начались пляски. Кружась вокруг кола, девушки то и дело смотрят на чучело птицы и на парней. Затем начинаются веселые разговоры и смех. Одна девушка выходит из круга и направляется к гумну, в руках у нее печеные яйца. Она залезает на крышу, снимает с яичек скорлупу, разламывает их на части и раскладывает вдоль по коньку крыши. Раскладывает для того, чтобы прилетевший сарчик их поел и остался летовать, чтобы принес хорошую погоду и урожайный год. Девушка слезает с гумна и возвращается в хоровод. Закончив хоровод, начинают разные игры, ведут веселые разговоры. Веселье затихает под вечер. Парни и девушки с гармошкой идут по деревне, расходятся по домам».

Медвежий праздник манси

У манси развит культ медведя. Когда охотнику удавалось убить зверя, то это служило поводом для устройства своеобразного медвежьего праздника. Медвежью тушу приносили домой и собирали людей родового коллектива. Не желая лишиться покровительства со стороны убитого зверя, просили его не сердиться на них, выдумывали всякие оправдания. Существенную часть праздника составляло обрядовое самооправдание охотников перед медведем: «Не я тебя убил, а чужой человек, который сделал это ружье». Но это оправдание не мешало съесть мясо медведя и воспользоваться случаем для устройства празд-

ника. Есть указания на то, что в древности праздник медведя был праздником одной фратрии (часть коллектива рода) Пор.

В начале XX в. медвежьи праздники зачастую уже не являлись религиозными. В них было гораздо больше элементов развлечения, народного игрища: пляски, представления в масках, песни и др.

В наше время традиции медвежьего праздника не сохранились. Правда, ивдельские (лозьвинские) манси знают его эпизоды, которые иногда инсценируют не по случаю убийства медведя, а исключительно для того, чтобы вспомнить моменты праздничной культуры народа.

Праздник сюрем ужо

Из наблюдений 1993 г.: «Часов в 9 вечера взрослые и дети собираются на издавна выбранном месте на окраине деревни, разводят большой костер и прыгают через огонь. Даже встряхивают на себе одежду, чтобы избавиться от сюрем ужо. Затем берут из костра горящие палки и бросают их в противоположную сторону от деревни. Тут же стреляют из ружей.

Затем с криком, шумом трещоток, звоном колоколов-боталов (а прежде бывало с игрой на пузыре и барабане) толпа людей двигалась по деревне. Подходили к каждому дому и все вместе кричали: «Охо-хо-хо!» Старший спрашивал у хозяина, вырос ли хлеб, сыты ли животные, топтал ли петух курицу, есть ли яйца... После получения ответа старший произносил: «Дедушки (то есть предки) просят полтора караваев хлеба, полторы солонки соли, полтора золотника масла, полтора сита яиц, тогда будем прощать». Все просили «по полтора», чтобы «половина оставалась у хозяина». У хозяина все названные продукты были заранее приготовлены для передачи старшему. В момент их получения старший «хлестал по рукам хозяина веткой вереса или шиповника, чтобы худоба прошла и сюрем ужо ушел от него». Все присутствующие в этот момент шумели трещотками, ударяли ветками вереса или шиповника по стенам дома, воротам, изгородям и кричали: «Уйди, сюрем ужо!». Верили, что от этого сюрем ужо покинет человека и его хозяйство. Были случаи, когда от шума трещоток и звона колоколов животные во дворах «бились о стены».

По окончании обхода все удалялись на другую окраину деревни. Приносили туда котлы, дрова, разводили костер и варили яйца. Пока яйца варились, старший читал молитвы и просил великого бога Юмо избавить людей от сюрема ужо, дать хороший урожай, обрадовать здоровыми животными и всяким благополучием. На время чтения молитвы

присутствующие вставали на колени. После этого все опять подходили к костру, брали по горячей палке и с криком бросали их в противоположную от деревни сторону, подавая еще раз знак, чтобы сюрем уже не появлялся в деревне. Затем садились вокруг костра, ели яйца, веселились, пели песни. Молодежь расходилась под утро.

Сабантуй башкир

Из описания 1786 г.: «Когда придет время, в которое им должно обрабатывать землю (что на их языке называется сабан), тогда, совершив обыкновенные молитвы, ходят на могилы одни мужчины и поминают усопших. Потом поблизости своих жилищ собираются на полях как мужчины, так и женщины, куда приносят с собой кушанья и свои напитки: мед и брагу, которыми удовольствовавшись, остальное раздают бедным. Молодые жены башкирцев, которые того году вышли замуж, сюда же выносят по несколько шелковых и бумажных платков, также мужских рубашек. И, сложив все в одно место, поручают над оными смотреть муллам или другим верным людям. Потом из молодых вострых мужчин садится несколько на лошадей и, отъехав от того места за две или за три версты, скачут обратно. И когда трое из оных всех объезжают, то первого из них дарят лучшим платком, а двух других посредственными, прочие же, сколько бы их ни было, сего не удостоиваются.

После чего начинается борьба: победивший в оной всех или, по крайней мере, многих, таким же образом награждается. В начавшемся после того бегании до назначенного места, тот получает подобную первым награду, кто всех или многих превзойдет в оном. Из снесенных башкирцами вещей, ежели несколько останется, то раздают оныя отличившимся в играх малым ребятам... Собравшиеся для сих игр молодые жены башкирцев и девки стоят тихо и смотрят... А муллы после этого поминают усопших, читая над ними молитвы и праздновавши после сего дни два или три за медом и брагою, выезжают на поле пахать, к чему употребляют такие же сохи, как и российские мужики».

Литература

1. Климов В.В., Чагин Г.Н. Круглый год праздников, обрядов и обычаев коми-пермяков. Кудымкар, 2005.
2. На путях из земли Пермской в Сибирь: очерки этнографии северно-русского крестьянства XVII-XX вв. М., 1989.

3. Традиционная культура русского крестьянства Урала XVIII-XIX вв. Екатеринбург, 1996.
4. Тулвинские татары и башкиры: этнографические очерки и тексты. Пермь. 2004.
5. Чагин Г.Н, Черных А.В. Народы Прикамья: этнокультурное развитие в XIX-XX вв. Пермь, 2002.
6. Чагин Г.Н. Мировоззрение и традиционная обрядность русских крестьян Среднего Урала в середине XIX – начале XX века: учебное пособие. Пермь, 1993.
7. Чагин Г.Н. Народы и культуры Урала в XIX-XX вв. Екатеринбург, 2002.
8. Чагин Г.Н. Народы и культуры Урала в XIX-XX вв.: историко-этнографический атлас. Екатеринбург, 2003.
9. Чагин Г.Н. Окружающий мир в традиционном мировоззрении русских крестьян Среднего Урала. Пермь, 1998.

5.7. НАРОДНЫЕ ТРАДИЦИИ И ФОЛЬКЛОР

Историки, этнографы, фольклористы, искусствоведы на своем материале прослеживают, как на протяжении XVIII-XIX вв. северо- и среднерусские культурные влияния в домостроительстве, быте, одежде, прикладном творчестве и так далее приобретают специфические уральские черты.

Содержание художественного творчества народных мастеров свидетельствует о том, что на Урале постепенно сложился особый тип мироощущения, возник неповторимый образный строй уральской мифологии, сложилось своеобразное фольклорное сознание. Считается, что уже к XVIII в. на Урале преодолевается «фольклорно-этнографическая мозаичность», обусловленная особенностями колонизации, формируется своеобразный горнозаводской фольклор.

Все стороны жизни человека (рождение и смерть, религиозно-нравственные представления, труд, быт, праздники) и история края (заселение Урала, возникновение заводов и рудников, открытие месторождений самоцветов и освоение уральских недр) нашли свое воплощение в складывающемся горнозаводском фольклоре. В основе мироотношения пришедших на Урал русских лежали представления о мире и человеке, сформированные христианской традицией. От крестьянской культуры в уральской устной традиции сохранилась связь с

аграрным календарем, представления о структуре мира, нравственные устои, эстетические ценности.

В устной народной поэтической традиции получают свое воплощение мифологические представления народа, делается попытка осмыслить и очеловечить мир, в котором живут люди. Анализ фольклора горнозаводского населения Урала позволяет понять, как местное население представляло свое прошлое, окружающий мир и силы, его населяющие.

Среди особенностей музыкального фольклора исследователи выделяют связь с северорусским музыкальным фольклором в Прикамье и на Среднем Урале; северорусскими, среднерусскими и казачьими традициями на Южном Урале и в Зауралье.

Самыми ранними пластами в фольклорной традиции являются так называемые приуроченные - обрядовые (календарные, семейно-бытовые) и необрядовые (хороводные, колыбельные, игровые) жанры. В приуроченных жанрах в большей степени отразились традиции переселенцев.

На музыкальный мир переселенцев повлияли как этнические традиции коренных народов Урала, так и этические и эстетические традиции старообрядцев, не принимавших «языческих вольностей» народных обрядов.

В народной песенной традиции Урала тесно переплелись элементы язычества (прежде всего связанных с календарными праздниками годовичного аграрного круга) и церковно-православной культуры (праздники церковного года).

Народные праздники

Народные праздники на Урале условно можно разделить на праздники календарного года; календарные обряды земледельческого цикла; специфические обряды и праздники, связанные с трудовой деятельностью горнозаводского населения. Календарная система горнозаводских праздников подразделяется на весенне-летний и осенне-зимний периоды.

С православной традицией связаны главные праздники годовичного круга. Это воспоминание о важнейших событиях из жизни Иисуса Христа и Божией Матери или память святых угодников. Точкой отсчета весенне-летнего периода является один из самых важных церковных праздников - Пасха. На пасхальной неделе парни и девушки ходили по главной заводской улице навстречу друг другу, пели «уличные припев-

ки», качались на качелях, скакали на «скакульках». Встречаются и сведения о «посиделках» замужних женщин во время празднования Пасхи.

В весенне-летний период за празднованием Пасхи следовал день поминовения всех усопших – Радуница. В Радуницу дома оставались одни только слабые, остальные шли в церковь на литургию, после которой при колокольном звоне с крестами и хоругвями двигались на кладбища, где происходил молебен.

За Радуницей наступал следующий важный календарный праздник - Троица (Семик). В Нижнем Тагиле во время этого праздника женщины и девушки, собравшись небольшими группами, срубали деревце (березку, черемуху или тополь) и украшали его лентами, цветными лоскутами и бусами. «Березку» ставили в ту избу, где шло гулянье, устраивавшееся в складчину. Сначала женщины и девушки «гуляли» одни - пели, плясали, «угощались». Вечером к ним присоединялись вернувшиеся с работы мужья и парни.

Несколько иные формы приняло празднование Семика на Железном руднике, где работало много женщин (гонщицы и свальщицы). Семик они считали своим, рудничным, праздником. В этот день они выходили на работу в особой праздничной одежде: поверх яркого сарафана или платья надевали белый или вышитый холщовый фартук; голову покрывали белым платком. Свальщицы приносили с собой березки и завивали их тут же, на свалке. Гонщицы украшали своих коней. К дуге, обвитой голубой или бордовой опояской, прикрепляли бумажные цветы, березовые ветки. В хвост и гриву лошадям вплетали ленты, цветные лоскутки. После работы женщины, работавшие на руднике, тоже собирались компаниями и устраивали «гулянку». До начала XX в. водили хороводы («кругами играли», «круги водили»).

Особое место среди зимних праздников отводилось Масленице, знаменовавшей ритуальные проводы зимы. Масленичные обряды и обычаи представлены в культуре Урала достаточно полно и разнообразно: катания с гор и на лошадях, обычаи в честь молодоженов, игрища, обрядовая кухня, ряжение, поминание усопших.

Среди масленичных увеселений важную роль занимали масленичные игрища, носившие обычно характер состязаний - кулачные бои или взятие снежного городка. Взятие снежного городка в поселке Колчедан бывшего Камышловского уезда на рубеже XIX-XX вв. описано в сборнике И.Я. Стяжкина «Народная литература Камышловского уезда»: «с 12-1 часу дня ставятся на реке Исети козлы или кладутся два снежных столба, поверх их – доска. Это город. Парни и мужики покупают платок

для города и водки. Около часов 2-3 около города собирается публика, подъезжают верхом охотники взять город. На ворота (на доску) взбирается мужик с трещоткой, который и пугает лошадей. В это время охотникам разрешается скакать в ворота под звуки трещотки и под крик народа.

Все готово. Заправили привязали платок к палочке, воткнули се в правый снеговой сугроб на такой высоте, чтобы можно схватить платок на всем скаку лошади.

Всадники... помчались друг за другом. Затрещала трещотка. Всадники мчатся к городу, лошади пугаются большого скопления народа, звуков трещотки - сбрасывают с себя седоков плохоньких. Публика бросается на седоков, пытается стащить их с лошадей и намыть в снегу. Редкому седоку удается уехать ненамытому снегом. Схвативший платок считается «взявшим город». Он – герой дня» .

Важное место занимали праздники, посвященные почитанию отдельных святых и угодников, отмечаемые Православной церковью. Среди множества праздников, свойственных всей России, на горнозаводском Урале особо отмечался праздник жен-мироносиц. В силу того, что в горнозаводской жизни женщины занимали важное место, этот праздник становился одним из очень важных в годовом цикле.

Наряду с общероссийскими обрядами и праздниками (в том числе, календарными) на Урале имели место обряды и праздники, связанные с трудовой деятельностью и горнозаводской промышленностью.

Отдельную группу праздничных обрядов составляли богослужения, всенощные бдения, молебны, литургии, крестные ходы, которые происходили при пуске, юбилее завода, открытии нового прииска или рудника. Благодарственные молебны также сопровождали отправку барок вниз по реке Чусовой.

Главным для горнозаводского населения был, безусловно, праздник спишки, посвященный спуску на воду барок и отправок каравана с железом в Центральную Россию и в Сибирь. На реке Чусовой этот праздник обычно отмечался 23 апреля. Перед отправкой каравана совершался молебен, затем следовал сигнал к отправлению - три залпа небольшой медной пушки. Праздник спишки означал подведение итога году работ, органичное его завершение.

Здесь прослеживается связь уральского «рабочего» праздника с общерусским земледельческим (зажинки, дожинки) - оба этих праздника проводят своеобразную «черту» в жизни людей - от начала жизненно важных для них работ до их окончания.

Среди трудовых обрядов выделяется обряд под названием «Дарение реки». Смысл и назначение обряда – задобрить реку, обеспечить свою безопасность.

К примеру, чердынские бурлаки бросали в реку калач, приговаривая: «Матушка Кама или Печора, вот тебе гостинец, дай мне благополучно достигнуть до дома». Были свои обряды при постройке плотины, смысл которых в умилоствлении водной стихии, которая могла разрушить плотину.

Например, в земляное тело плотины закладывали «голову» (монеты с изображением человеческой головы или другие изделия с тем же рисунком); на деревянных частях рисовали страшные «рожи», вбивали гвозди, крючки и прочие металлические вещи; в воду бросали монеты, хлеб, овощи.

Были праздники, связанные с годовщинами основания заводов. Так, празднование юбилея Невьянского завода 15 декабря 1901 г. началось молебном, во время которого участники почтили «память великого инициатора железного дела на Урале Великого Петра», а закончилось трапезой, предложенной хозяевами всем гостям, служащим и рабочим завода. Во время праздника звучали приветствия, поступившие от научных организаций, государственных деятелей и частных лиц.

Театрализованные игрища

Театрализованные игрища сопровождались песнями. Это говорит нам о традиционных формах бытования музыки в народной культуре, о первых актерах-скоморохах, о формах бытования народной смеховой традиции (потехах) на Урале.

Традиционные обрядовые действия, близкие общерусской традиции, имели свои особенности. Они связаны с национальным костюмом, с сюжетами из местной жизни, которые сохранялись вплоть до конца XIX в. Можно говорить и о сохранении традиций русского скоморошества на Урале в то время, когда в центральной России этого явления уже не наблюдалось.

«Последним скоморохом» называют Киршу Данилова, записавшего «Древние российские стихотворения». Кто такой Кирша Данилов? Долгое время ни историки, ни фольклористы не могли ничего сказать о таинственном создателе сборника. Помог случай.

Уральскому историку И. Шакинко в Центральном государственном архиве древних актов в переписке Акинфия Никитича Демидова с нижнетагильскими приказчиками были обнаружены документы, где фи-

гурировало имя Кирши Данилова. Так появились дополнительные доказательства выдвинутой ранее гипотезы об уральском происхождении сборника старинных песен.

Достаточно обоснованной видится версия И. Шакинко, что Кирша Данилов жил на заводах Демидовых, вместе с сыном Акинфия Демидова – Григорием объехал почти все Прикамье, что нашло свое отражение в песнях о Ермаке. Появление в сборнике киевских былин и новгородских песен, бытовавшие не только в Прикамье и Зауралье, но и на Алтае и в Восточной Сибири, могло быть связано с поездками Кирши «по заданиям» Акинфия с караванами в Сибирь.

Вернувшись в вотчины Демидовых, Кирша исполнял былины и песни. Сопровождалось пение игрой на музыкальных инструментах (в найденном И. Шакинко документе написано: «Когда пошлются от вас работники на поплав, тогда с ними послать Киршу Данилова, и с тарнобоем». «Тарнаба» - особый род балалайки с 8 струнами).

Кем же был Кирша Данилов? Исследователи называют его одним из последних скоморохов на Руси. Истоки скоморошества находят в древней, языческой традиции, их песенное искусство восходит к языческим обрядовым действиям. Как известно, такого рода традиции не приветствовались. И тем не менее, покровителем Кирши и заказчиком сборника был всесильный уральских промышленник. Что им двигало - трудно сказать. В истории остался только удивительный сборник древних российских стихотворений, по которому в последующем все российские гимназисты знакомились с Ильей Муромцем, Добрыней Никитичем, Садко.

Рядом со скоморошьей традицией бытовала и традиция постановки так называемых «народных драм» (XVII в.). Общероссийский сюжет дополнялся импровизированными вставками, основанными на местном материале.

Народная драма появилась на Урале еще в XVIII в. Практически повсеместно ставились пьесы «Царь Максимилиан» и «Шайка разбойников». Основой народной драмы был рукописный текст, но заучивались они обычно «с голоса». Драма представляла собой своеобразный сценарий представления, который в каждом конкретном случае дополнялся набором пародийных или сатирических сценок с добавлением местного материала. При этом основные персонажи и их характеры оставались прежними.

По воспоминаниям П. Бажова, он еще в конце XIX в. неподалеку от Перми наблюдал такую картину: «Собирали чуть ли не со всего села

лошадей, до 60-70 голов, их подпаивали водкой, чтобы они «не смотрели сентябрем», запрягали гусем в большую лодку, в которую садились участники спектакля. Они так ехали по всей деревне, пели песни, гребя по воздуху веслами, атаман стоял на корме подбоченившись, брюхом вперед. Доехав до площади, останавливались, затем ставили спектакль».

Так начиналась народная драма «Лодка», известная на Урале под названием «Шайка разбойников». Она состояла из двух слабо связанных друг с другом частей. В первой хитрый и оборотистый Афонька вел «издевательски-шутливые» разговоры с барином, во второй обыгрывались песни о Стеньке Разине. Содержание пьесы было близко и понятно, а кроме того допускало большую возможность импровизации.

Если говорить о традициях праздничных игрищ или исполнения народной драмы, то они в основном тяготеют к формам народной крестьянской культуры. Появление городов, развитие горнозаводской промышленности, увеличение числа ярмарок ведет к формированию нового центра народных театральных зрелищ - городской площади.

Во время Ирбитской или Покровской (г. Камышлов) ярмарки выступали французские, итальянские, русские гастролеры, представляющие самые разные «искусства»: «фокусники и фигуранты», «профессора магии и фантасмагории», волтижеры, показывающие «сирийские игры», «живые картины», комические и исторические пантомимы и, конечно, традиционный русский театр Петрушки.

В фондах Государственного архива Свердловской области хранятся воспоминания очевидцев о спектаклях театра Петрушки. На протяжении всего представления Петрушка «лупит купцов, городских, неистово выкрикивая под охрипшую шарманку: «Карраул... ограбили! Утащили шапку на меху да шубу на мех из гусиных лапок, да прошлогоднего снега воз, да два фунта дыму... Ой, батюшки, ограбили!». Для народной смеховой традиции было характерно осмеяние того, кого боялись, кому вынужденно подчинялись в повседневной жизни.

Как отмечает А. Костерина-Азарян, у «игровых явлений уральского фольклора» был «собственный «список» персонажей, несколько отличавшийся от русской традиции. <...> На первом месте в уральском списке действующих лиц стоит скоморох - святочная ли это потеха, народная игра, сказка или народная драма. Присутствие в них обобщенного персонажа (скомороха) было почти ритуально необходимым до конца XIX в. Другим персонажем театрально-игровых зрелищ в уральском фольклоре был заводчик (в русской традиции, как известно, присутствовал только помещик-барин). В уральском списке действующ-

щих лиц есть и национальные типы <...>, в чем сказалось воздействие полиэтнической среды на фольклор и культуру. <...> «Мир сюжетов» театрально-игровых форм уральского фольклора тоже формировался под влиянием местных традиций. При этом на территории Урала сладывались даже своеобразные очаги со своей локальной тематикой, где сюжеты для праздничных игрищ, народных драм черпались из местной жизни. Так, на Урале были созданы самобытные народные комедии и драмы «Бусары», «Скоморошьи игрища», «Свадьба Пугачева», пантомима «Великий грех водку пить».

Однако к концу XIX в. скоморошьи традиции или представления театра Петрушки привлекали зрителей меньше, чем зрелища, рожденные новыми условиями жизни промышленных городов. К ним исследователи истории театра относят так называемые раешные панорамы. Раек – это небольшой ящик с двумя увеличительными стеклами впереди. Внутри него перематывается лента с различными изображениями городов, великих людей и событий. Зрители глядели в стекла, а раешник, передвигая картинки, снабжал их разными присказками, как говорили современники, «часто очень замысловатыми», меткими и остроумными. Один из корреспондентов «Екатеринбургской недели» писал о подобном представлении: «...показывали морского человека, Аврору или прекрасную Галатею, Александровский сад, большой живот, голову, висящую в воздухе, и многое другое, от чего образованной публике было не по себе, зато простой народ от увиденного и тем более услышанного был в восторге».

Вплоть до советского времени на уральских ярмарках выступали балаганные деды, или балконные зазывалы. Всякими шутками-прибаутками они приглашали народ на представления. Уральский краевед С. Захаров вспоминал о выступлении такого балаганного деда на Шарташском рынке в Свердловске: «Старикан рассказывал, как он окончил восемь классов гимназии за полчаса, то есть прошел сразу по всем классам и даже погулял еще в коридоре. Иногда старикан пел частушки про попа и попадю, про помещика и помещицу. Аккомпанировал ему «оркестр», состоящий из гармониста и клоуна Жана».

Таким образом, в уральском ярмарочно-балаганном театре вплоть до XX в. продолжали сохраняться, хотя и видоизменяясь, традиции народной смеховой культуры, возникшей еще в допетровской Руси.

Уральская мифология: опыт реконструкции

Сегодня в науке существует два термина, не совпадающие друг с другом – мифология народов Урала и уральская мифология. Причем второе название еще до конца не утвердилось. И если мифология коренных народов достаточно давно находится в поле зрения исследователей (в Уральской исторической энциклопедии, к примеру, в статье «мифология народов Урала» дается подробное описание финно-угорской и самодийской мифологий, наличие русской традиции только называется), попытки описать русскую традицию если и делаются, то носят разрозненный и несистематизированный характер (в той или иной степени это делается фольклористами, собирающими и систематизирующими произведения устного народного поэтического творчества, и исследователями творчества П. Бажова, в чьих произведениях нашли свое выражение представления русских насельников края).

В основе мироотношения первопоселенцев, пришедших на Урал еще в XVI-XVII вв. и в более позднее время, лежали сформированные христианской традицией представления о мире и человеке и служившие, по сути, единственным и единым основанием для развития русской культуры. Становящийся на протяжении XVII-XIX вв. уральский вариант русской культуры формировался на христианской основе, особенностью его была тесная связь с одной из ветвей православия – старообрядчеством.

Л. Гумилев не случайно называет старообрядчество субэтносом: на протяжении нескольких веков ими была сформирована целостная система миропонимания и мироустройства, опирающаяся на дониконианскую православную традицию. Те трагические ситуации, с которыми сталкивались старообрядцы на протяжении нескольких веков русской истории, не только способствовали «выковыванию» определенного мироотношения, но и определенного типа личности.

Мировоззрение старообрядцев находится в русле ортодоксального православия и может быть описано в тех же ценностных категориях (спасение и греховность, дух и тело, смысл жизни и путь, по которому должен идти человек, твердость нравственных устоев). Глубокая связь с религиозной традицией позволяла сохранять не только дореформенные книги, иконы, песнопения, но и весь уклад жизни. Вероятно, поэтому у исследователей особый интерес вызывает именно бытовая сторона жизни староверов-раскольников, сохранившая наиболее консервативные формы.

Одним из составных элементов уральского миропонимания наряду с христианской традицией можно назвать народную религиозность, связанную в том числе и с языческими традициями. Наличие языческих традиций в русской народной культуре было проанализировано на разных уровнях (Б. Рыбаковым при анализе языческой Руси, Г. Федотовым, обратившимся к православным святым, Г. Вагнером, рассматривающим проблемы двоеверия, и др.). Языческие представления нашли свое выражение и в бытовой обрядности, и в космогонии, и в народной демонологии. Можно утверждать, что так же, как и ортодоксальное христианство, народные представления о мире были составными элементами миро-концепции переселенцев на Урал.

Условия жизни на Урале (горное дело, металлургия, старательство) не могли не повлиять на мирозерцание людей. Так, в устной народной традиции закрепляются представления о «тайных силах», которые ведают недрами; о камне, который «дается» или «не дается» в руки в зависимости от «чистоты сердца» и нравственных качеств человека; о «девке Азовке» и «Великом Полозе» - все те образы собственно уральского мира, хорошо известные современному человеку по сказам Бажова. Как бы ни хотелось назвать мир, созданный Бажовым, «литературным», он в очень большой степени является воплощением этого народного мировосприятия, в котором горы и недра, милостивая или жестокая Хозяйка такая же реальность как ангелы-хранители и святые угодники.

Можно говорить о том, что в мировоззрении людей, живущих на Урале, сосуществовали, с одной стороны, религиозная христианская традиция (в двух формах – старообрядческой и православной послениконианской), с другой стороны, традиция народной религиозности (в которой тесно слиты христианские и языческие представления). Их связь проявляет себя в мифе, который складывался на протяжении нескольких столетий. Обращаясь к культуре

Урала, мы сталкиваемся с формированием народных мифологических представлений в новое время по архаическим моделям, сохранившимся в глубинных пластах сознания переселенцев.

Отличительной особенностью этих мифологических представлений была известная двойственность горнозаводского мира, связывающая крестьянскую традицию с новыми условиями промышленного производства, – то, что было характерно для уральского способа хозяйствования, находившегося на грани между крестьянским трудом и трудом промышленных рабочих.

В народной духовной культуре фольклорные жанры и фольклорный тип мышления сохраняются благодаря устной традиции: предания о заселении края, о своей родословной, истории заводов и отдельных производств или ремесел, бытовавшие на Урале, становились той основой, на которой воспитывались молодые поколения. В них этические представления, характерные для всей русской народной культуры (почитания старших, ценности труда, совестливости), конкретизированы и «привязаны» к местным условиям, объединяя общекультурные ценности и ценности, значимыми для людей определенного региона.

В ходе модернизационных процессов, охвативших Россию с середины XIX в., традиционный уклад жизни разрушается, однако ценностно-нормативная основа культуры носит более или менее устойчивый характер, и, возможно, не претерпела бы таких радикальных изменений в XX в., если бы не внешние факторы (прежде всего связанные с революциями). Устойчивость традиционных представлений демонстрирует тот факт, что еще в 1960-1970-е годы фольклористы фиксировали их в ходе экспедиций по горнозаводскому Уралу.

Возникает вполне закономерный вопрос: можно ли реконструировать исторический пласт сознания, опираясь на литературную традицию и известные фольклорные источники? Опыты реконструкции мифологических систем известны: ирландский поэт-скальд Снорри Стурлусона в своем сочинении «Младшая Эдда» дал обзор древнескандинавской мифологии и поэзии, или фольклорист-собираетель народных песен и сказаний Ф.Р. Крейцвальда, составивший эстонский эпос «Калевипоэг».

Исследование уральского фольклора велось на протяжении XIX-XX вв. и деятелями УОЛЕ, и русскими фольклористами (вспомним сказки, записанные Д. Зелениным в Пермской губернии), в более позднее время П. Богословским, М. Китайником, В. Кусковым, В. Кругляшовой, А. Лазаревым и др. Ученые на протяжении полутора веков пытались собрать исторический материал, систематизировать его, тем самым сделав доступным для последующего исследования. Реальная сложность состояла в том, что огромный пласт культуры, связанный с горнозаводской жизнью дореволюционного Урала, уходил в небытие в XX в., так и не дождавшись своего подробного описания, а исследователям оставались только «осколки», интерпретация которых вызывала сложности как идеологического, так и методологического свойства.

В последние десятилетия широкому читателю стали доступны работы структуралистов и представителей семиотической школы, в которых фольклор и постфольклор (фольклор современности) рассмат-

риваются в том числе и с точки зрения реконструкции ар-хетипических элементов и мифа как формы мироотношения и миропонимания в целом, находящегося в целостном единстве со «всею сферой символического» (В. Топоров, В. Иванов и др.).

Существует устоявшееся мнение, что «в мифах различных народов мира - при чрезвычайном их многообразии – целый ряд основных тем и мотивов повторяется». Наличие в любой мифологической системе космогонических и антропогонических мифов, мифов о происхождении культурных благ, присутствие древних предков и культурных героев свидетельствуют об устоявшейся и разветвленной мифологии.

Сложность воссоздания уральской мифологии заключается в том, что создание мифа и его разрушение происходили в очень короткий период времени (практически на протяжении XVIII – первой половины XIX вв.), кроме того исторически это было время становления другой культуры, опиравшейся на другие основания (стремление к научно обоснованной картине мира, соединявшееся с попытками ускоренной модернизации). Принимая во внимание этот факт, мы, обращаясь к фольклорным источникам, обнаруживаем, тем не менее, практически все элементы мифологической картины мира.

Описание мифологии мы начнем с категории времени, являющейся для мифологического сознания одной из ключевых. Мифическое время отличается от «профанного», исторического прежде всего тем, что это «правремя», начальный этап, «когда все было создано». В мифическое время первоначально создают мир, в том его состоянии, которое существует и донныне.

Для уральского мира «правремя» – это время «чуди», древнего народа, жившего на Урале до колонизации русскими. В преданиях «Откуда курганы взялись» (о 42 вариантах которого пишет А. Лазарев), в поминальных ритуалах, записанных этнографами-антропологами в середине XIX в. (в Вятской и Пермской губерниях были записаны поминальные обряды в память о «чудском дедушке и чудской бабушке») не просто упоминается некий народ, живший на данной территории, но самый факт его существования «отодвигается» в начало времен: «Жил здесь когда-то, еще до Рождества Христова, дикий и неверный народ», «когда-то на этом месте жили чернокожие люди», «в старые времена, много лет тому назад в здешних местах жили какие-то неизвестные люди», «раньше здесь, давно это было, жили разные народности. У нас еще сохранилась поговорка: Чудь белоглазая, чудь белобрысая, -это так называли местных жителей пришлые люди» и т. п.

«Правремя» осознается как время до христианизации края, до появления христиан (в других преданиях прямо говорится – русских), древний народ понимается как «не знавший Бога».

Попытки объяснения исчезновения древней «чуди» звучат в преданиях довольно однотипно: узнав о том, что «двигается белый русский народ в их страну», они погребли себя («чудь» жила в вырытых в земле избушках, крыша которых держалась на столбах, подпилив их, народ оказался погребенным). Особый интерес, на наш взгляд, представляет один устойчивый мотив преданий – растущий белый лес, который становится для «чуди» предзнаменованием прихода «белых людей» (вариант предания - выросла белая береза, которых в данном краю не знали).

Остановимся на образе «березы». Типологически образ дерева сопоставляется с образом мирового древа. В таком контексте образ «белой березы» может быть рассмотрен как универсальный образ мира (вспомним «древо познания», «древо жизни», «древо центра» и изофункциональные образы «оси мира», «мирового столпа»).

Появление березы может быть прочитано как создание/появление нового, русского мира. Добавив к этой семантике представление о березе как священном дереве в восточнославянской мифологии (береза почиталась как женский символ и использовалась в обряде весеннего праздника Семика) и традиционное обращение к березе в православный праздник Святой Троицы (а как дополнительный факт – достаточно долгое бытование в Пермской губернии старообрядцев особого толка – «березовщиков», использовавших именно это дерево для изготовления обрядовых символов), получим закрепленное в мифе представление о необходимости/неизбежности прихода русских на Урал. Сам образ березы символизирует национальную модель мира и, возможно, возник как переосмысление обрядовых действий, связанных с данным деревом и имеющих архаическую природу. Так создается центральная ось, вокруг которого будет формироваться новый мир, мир «пришлых» людей.

Пришедшие на место, где жили другие народы, русские колонизаторы должны были создать свои «объяснительные системы» о происхождении гор. Если мы вспомним, что гора рассматривается как один из самых распространенных вариантов трансформации образа мирового древа, то получим вполне законченную мифологическую картину: мир, в котором оказались «пришлые» люди, – горный Урал (верхняя часть горы в сознании связывалась с Небом, нижняя часть – с недрами и подземным миром) – представляется как модель «всего мира»

(в мифе зачастую частное представляет целое), который предстоит осваивать.

Сразу оговоримся, что в мифологических представлениях разных народов «мировая гора» может и не соотноситься с конкретным географическим объектом, а может, как, например, у народов Алтая, мифологизироваться. Нам кажется, что в образе Камня (названия Уральских гор русскими переселенцами) происходила известная мифологизация географического объекта, и косвенным подтверждением могут служить предания о происхождении Уральских гор и о «тайной силе», населяющей горное пространство. Среди топонимических преданий фольклористы находят устойчивые сюжеты о богатыре (вариант – «святом человеке»), который сотворил Уральские горы, наполнил их несметными богатствами, но, увидев несправедливость, царящую в мире, ушел далеко на Север, оставив, как воспоминание о себе, следы на камнях.

В освоении/присвоении мира особое место занимают космогонические мифы. Вариантом таких мифов мы предлагаем рассматривать одну из групп генеалогических преданий (по классификации А. Лазарева). Предания о происхождении Уральских гор вписываются в систему космогонических представлений именно потому, что «описывают пространственно-временные параметры вселенной». В качестве примера приведем предание «О том, как горы на земле появились»:

«Вот, видишь ли, когда Господь задумал сотворить землю, послал он дьявола на дно океан-моря. Принеси, говорит, ты мне пригоршню песка и из него я создам землю прекрасную, насажу ее великими деревьями плодовитыми и травами многоцветными и населю всякими тварями животными. А враг человеческий давно уже замыслил измену Господу и таил в черном сердце своем злой умысел: хотел он, видишь ли, создать собственную землю и укрыться на ней от лица Господня, потому никакой вольготы ему на сей земле не было, ну и захотелось ему пожить там по своему дьявольскому хотению и без помехи, сеять вражду и грех осередь своих людей. Ну вот... Замыслив свое злое дело, спустился дьявол на дно морское, захватил пригоршню песка для Господа, а сам набил себе песком полон рот, чтобы по примеру Господню потайно сотворить от него свое земное пристанище.

А Господь как увидел, что у дьявола щека отдулась, так и догадался, что нечистый затеял против него что-то недоброе. Поманил к себе Николу-угодника, да и шепнул ему на ухо, а тот не будь плох, схватил дьявола под мышки, да давай щекотать, приговаривая: «Мышки-

лягушки, мышки-лягушки». Не вытерпел дьявол щекотки - прыснул со смеха, а песок-то и разлетелся по всему свету белому, и, где пали песчинки из нечистых уст дьявольских, там и стали горы, великие и малые, на зло да на досаду людскую».

Относя это предание к типу генеалогических, А. Лазарев характеризует его как выражение «стихийно-материалистического взгляда народа на природу и ее «творца». «Господь» и «дьявол» рисуются в соответствии с особенностями крестьянской психологии, несут в себе бытовые черты, характерные для старой русской деревни» .

При этом совершенно не анализируется ни структура, ни логика данного повествования. При ближайшем рассмотрении обнаруживается, что структура предания находится в тесной связи с космогоническим мифом, закрепленном в финно-угорской мифологии, и известном коренным народам Урала (в частности, коми и обским уграм): миф о творении мира богом-демиургом Еном (коми) или Нуми-Торумом (обские угры), который велит водоплавающей птице (вариант – младшему брату) достать со дна земли для творения суши (мира). При таком сопоставлении становится очевидным, что древний миф коренного населения «получает прописку» в русском фольклоре, включается в новую мифопоэтическую систему, утрачивая этнографический колорит и приобретая в качестве «персонажей» христианских «героев». При этом деятельность «героев» носит «сниженный характер» именно в силу просторечной стихии повествования, явно относящегося к довольно позднему времени.

Если в этом предании мы находим подтверждение нашей мысли о тесном взаимодействии коренных и «пришлых» людей в том числе и на уровне духовного освоения мира, то другие предания о происхождении гор отсылают нас к собственно горнозаводской традиции: происхождение гор уподобляется выплавлению металла: «на разные лады повторяются слухи об «огнедышащем океане»; о льде, покрывающем землю, а когда солнце его растопило, земля, словно «металл в кричне», закипела – вот и образовались горы». Мы можем с высокой степенью достоверности допустить, что процесс «наделения» территории смыслами (мифологизация) и процесс обживания места в практической деятельности шли параллельно, и хозяйственная деятельность предшествовала мифопоэтической.

Акт «создания мира» в мифологических повествованиях часто связывается с мотивом жертвы. Сюжеты многих преданий о «начале» уральских заводов разворачиваются вокруг центрального мотива – чело-

веческой жертвы. В разных частях Урала на протяжении XIX-XX вв. записывали истории, повествующие «о заложенной в плотину человеческой голове» или, в более поздних по времени создания преданиях, о монете, на которой изображена голова. Ритуальный характер данного действия не вызывает сомнений, необходимость его, очевидно, связана с сакрализацией обряда происхождения/рождения «культурного», человеческого мира .

К мифам о происхождении мира тесно примыкают мифы о предстоящем конце мира – эсхатологические мифы. Пророчества о конце мира присутствуют в развитых мифологических системах, их наличие свидетельствует, в том числе, и о максимальной духовной освоенности мира. Дополняет и во многом уточняет эсхатологические представления образ далекой земли, на территории которой не страшны никакие катаклизмы, где возможно спасение и счастливое существование. В уральской традиции эти представления присутствуют в виде «социально-утопических легенд» (К. Чистов) о таинственной стране Беловодии.

Остановимся несколько подробнее на сюжете Беловодья прежде всего потому, что этот сюжет тесно связан с жизнью старообрядцев-раскольников. Пророчества о «последних днях», о «приходе антихриста» были особенно сильны в среде раскольников, чему безусловно способствовали перипетии русской истории. Во многом благодаря этим настроениям в старообрядческой среде так широко были распространены истории о легендарных «сокровенных» местах, где только и возможно спастись от грядущего Апокалипсиса (хорошо известны легенды о Млевских монастырях, о жигулевских горах, о граде Китеже). В ряду этих повествований находится история о стране Беловодии.

Сведения о Беловодьи находили в распространяемых старообрядцами-сектантами «путешественниках» и тайных листках, имевших широкое хождение в Пермской, Оренбургской губерниях, в области Уральского казачьего войска и носивших практический характер – это были не художественные произведения, а тексты, призывающие идти в благословенную страну, и одновременно памятки с описанием, как туда добраться. Маршрут был разработан подробно, практически в строгом соответствии с направлением переселенческого движения из северной и средней части европейской России через Урал в Сибирь (среди ключевых точек – Екатеринбург и Тюмень).

Популярность беловодской легенды была чрезвычайно высока (вплоть до XX в. были люди, искавшие таинственную страну. Об этом, в частности, упоминает В. Короленко в своем предисловии к «Путешест-

вию уральских казаков в Беловодское царство», поездка которых на поиски тайной земли происходила в 1898 г.) и находилась в тесной связи с религиозными представлениями и побуждениями старообрядцев. Упорство, с которым они искали Беловодье, выдает глубинный пласт сознания людей, в котором реальность сегодняшнего дня соотносится с мифологическим временем («до начала» и «конца времен»).

Интересен тот факт, что история легенды о Беловодье носит не завершенный характер (во многом этому способствовали революционные и последовавшие за ними события XX в.). В то же время исследователь социально-утопических легенд XVII-XIX вв. К. Чистов отмечает, что «религиозная <...> обусловленность проникновения в Беловодье (Беловодье нашли, но его святые жители не приняли к себе пришедших грешников) могла привести к одному результату – к превращению Беловодской легенды в сказание о «сокровенной обители» (типа китежской, млевской и т. д.), к окостенению легенды, выветриванию из нее социальных элементов».

Следующей группой мифов, которую нужно было бы рассмотреть, реконструируя мифологическую систему, должны стать антропогонические мифы. Однако мифов о сотворении человека в уральском фольклоре нами не обнаружено, зато огромный пласт занимают предания о происхождении «пришлых» людей – генеалогические устные рассказы, повествующие о родоначальниках сел, поселков, городов (особое место среди этой группы преданий занимают истории о переселенцах-старообрядцах), и примыкающие к ним истории о контактах с местным населением (примером могут служить предания о контактах русского населения с вогулами). Причина «замены» антропогонического мифа генеалогическим преданием, по-видимому, связана с довольно поздним по времени освоением края, когда связь с прошлым ощущалась не только как с мифологическим правременем, но и временем историческим.

Особый интерес представляют предания, в которых «действующими лицами» были реально существовавшие люди, однако характер их изображения, сюжетные коллизии выдают архаическую основу: они строятся в логике мифологических повествований о так называемом культурном герое, среди функций которого обычно выделяют добывание культурных благ, участие в мироустройстве в качестведемиурга, обучение людей ремеслам и искусствам.

В уральском фольклоре нам удалось выявить ряд персонажей, явно тяготеющих к типу культурного героя: Ермак, «первые» Демидовы, Аносов, Карпинский.

Для становящихся мифологий характерно нерасчлененно-синкретичное представление о первопредке-демиурге, сливающимся с образом культурного героя. С некоторой долей вероятности среди героев такого типа можно было бы назвать Ермака. Предания о первопроходце записаны в разных частях Урала (наиболее распространенный сюжет «Ермак и хан Кучум») и подробно изучены уральскими фольклористами. Мы отметим лишь следующее: местная приуроченность и повествование об исторически существовавших лицах и событиях позволяет относить эти предания к типу «исторических». Однако в эту логику не вписываются фантастические мотивы и образы, сюжетные коллизии, лишаящие предания исторической достоверности (как справедливо указывал еще к XIX в. В. Миллер). В логике рассмотрения создающегося мифа о культурном герое противоречие снимается – фантастический элемент не противоречит бытию «начала времен», когда культурный герой (он же – демиург) должен упорядочить этот мир, победив хаос.

Первопредок-культурный герой традиционно наделялся чертами богатыря, чтобы охранять созданный мир от внешних нападений. Как отмечал в свое время Е. Мелетинский, культурный герой борется со стихийными силами в виде разнообразных чудовищ, в образах которых часто с силами природы сливаются образы иноплеменников. На примере сравнительно недавних по времени создания преданий о Ермаке мы можем проследить, как в архаическом сознании происходит процесс формирования подобных мифов.

Особое внимание необходимо обратить на тесную связь образа Ермака и природного мира: «Ермак жил в камне», «где камень Ермак, там была у Ермака Тимофеевича пещера», «был у него в стене берлог, пещера спасательная» и т. п. Герой един с окружающим миром, он его составная часть (не случаен топоним Ермак-камень на р. Чусовой).

При этом в преданиях о Ермаке историческая достоверность (вплоть до описания маршрута «воевания Сибири») не только сохраняется, но в ряде случаев доминирует. Здесь нет противоречия, поскольку мы имеем дело с событиями, которые одновременно были реальными (и бытуют как исторические в сознании людей) и мифологизирующимися.

Нечто подобное мы находим в уральских преданиях о других реальных деятелях уральской истории. Возьмем, к примеру, предания о

Демидовых. Даже в фольклоре, записанном в довольно позднее время (1950-1960-е гг.), особое место занимали рассказы о первооснователях заводов, «устойчивым» персонажем которых является Демидов. Как отмечают исследователи, люди могут не помнить имени настоящего основателя завода, «зато хорошо знают предания о заслугах и чудачествах «первого Демидова». Как он с Петром встретился, как пушку отлил, которая еще в «гражданку» воевала».

Если Ермак представлен в мифе как открыватель/создатель уральской земли, то «первый» Демидов выступает как обобщенный образ основателя заводов. Особое место занимают предания об устройстве жизни заводчиком – устойчивый мотив «о том, как Демидов «ссылных» женил» (финал одного из преданий записан так: «А Демидов, он политику вел, заводы рабочей силой снабжал – обеспечивал»). В этих и подобных им преданиях явно прослеживаются архаические черты мифологического героя - участие в мироустройстве.

В группе преданий о Демидовых большое место занимают рассказы о происхождении «первого Демидова» («не Демидов он был, Антуфьев», «из тульских оружейников»), о его богатырской силе (пятаки руками ломает), о его смекалке (изготавливает оружие, неотличимое от «аглицкого»), о его прямооте и бесстрашии (в разговорах с Петром I). Нет сомнений, что записанные предания демонстрируют нам как с именем реально существовавшего человека сплетаются черты мифологического героя, подчеркивая его значимость для создания уральского мира.

Еще один тип культурных героев мы находим в устных рассказах о талантливых уральских мастерах. На территории Златоуста и Миасса распространены предания об Аносове. Все истории об Аносове сосредоточиваются вокруг одного события – разгадки древнего секрета булатной стали (это при том, что деятельность реального человека была очень разнообразной: он возглавлял более четверти века Златоустовский горный округ, отвечал за выплавку чугуна и меди, добычу руд и золота, реорганизовал геологоразведочную службу округа, наладил производство оружия и кос, занимался наукой, исследованием природных богатств Урала, ему обязана славой «уральского Клондайка» Миасская золотоносная долина и т.д.). Наделение Аносова чертами «сверхчеловека» («неделями мог не спать», «из кричны месяц не выходил», самоотверженно ищет разгадки старинного секрета, некоторые из преданий подчеркивали его бессмертие) явно выдает мифологическую архетипическую основу создания образа культурного героя. Исследователи обращали внимание на то, что сам процесс разгадывания тайны булата в

преданиях отсутствует, однако объяснить этот факт практически не пытались. В то время как в логике мифологического повествования процесс создания «благ культуры» и не должен присутствовать.

Типологически близкими к преданиям об Аносове являются рассказы о талантливых умельцах – Иване Бушуеве, мастерах-хранителях секрета «хрустального лака», изготовителях «чугунной цепочки», мастерах-самоучках и др. Истории эти хорошо известны в том числе и в изложении П. Бажова. Отметим лишь следующее: для уральского мифа особое значение имела поэтизация труда и, прежде всего, связанного с местным характером производства – железоделательным, чугунолитейным и т. п.

То, что в преданиях персонажами становились реально существовавшие люди (помимо уже упоминавшегося И. Бушуева, например, В. Торокин, известный мастер каслинского художественного чугунного литья), позволяет проследить, как происходил процесс мифологизации. А. Лазарев описывает этот процесс следующим образом: «Вначале эти повествования носят реалистический бытовой характер, но со временем в них включаются элементы чудесного, фантастического вымысла. Предания <...> говорят не о конкретном родоначальнике или наиболее талантливом представителе ремесла, а о собирательном лице. Образ героя в преданиях вырисовывается живо лишь в совокупности всех сюжетных мотивов, связанных с ним. Портретных особенностей, индивидуальных черт характера рассказчики не показывают, основное внимание сосредоточено на его трудовой деятельности». Появление элементов «чудесного», так же, как и обобщенный характер образов свидетельствует о генезисе образа «культурного героя», становящегося одним из структурообразующих элементов уральской мифологии.

Анализируя тематику уральских преданий, фольклористы не раз обращались к сюжетам, которые можно объединить под условным названием «о защитниках народа». К ним относят истории о «добрых начальниках» (группа преданий, записанных на Южном Урале, посвященных реально существовавшему управляющему Карпинскому), цикл преданий о Пугачеве, повествования о «разбойниках», «отшельниках». На наш взгляд, эти предания примыкают к типу мифопоэтических сказаний о героях.

Среди «героев» уральского мифа особое место занимают религиозные деятели (от Симеона Верхотурского до старообрядцев-отшельников, живших в скитах). Прослеживаемая тесная связь с христианскими верованиями носит закономерный характер. В нашей

реконструкции уральской мифологии эти «персонажи» символизируют собой связь условно называемого «среднего» мира (мира людей) с миром «верхним» (в христианской традиции - «горним»). Они могут быть также рассмотрены как представители пантеона «высшей мифологии», т.е. обладающие «божественным статусом».

Соответственно, должен быть и сонм «низшей мифологии», мифологических существ, лишенных божественного статуса, - демонов и духов. Этот пласт в силу его тесной связанности с творчеством П. Бажова, в фольклористике хорошо описан. Существует пласт преданий, рассказывающих о непонятных и таинственных явлениях, происхождение которых связывается со сверхъестественными силами.

А.Лазарев, подробно проанализировал «демонологические предания» в своей книге «Предания рабочих Урала как художественное явление». Он дифференцирует конгломерат преданий, отмечая, что «процесс циклизации преданий» происходит в среде уральских «рабочих людей» вокруг «избранных образов и мотивов», особое место среди которых занимают собственно уральские «персонажи», напрямую связанные с горным миром Урала: уже упоминавшиеся нами Полоз, Хозяйка горы, девка Азовка, а также – Огневица, горный батюшка, хозяин шахт, не известные в другой народной традиции.

В работах фольклористов и этнографов (Р.Гельгардта, С.Максимова, А.Лазарева) проанализированы специфическая образность уральского фольклора в связи с условиями существования людей. Столь разветвленная народная демонология могла быть обусловлена только одной необходимостью – одушевлением (как одной из форм духовного освоения) природно-стихийных сил, с которыми на новом месте пришлось взаимодействовать людям. Именно с этим связаны разветвленные предания о горных духах, о живительной/разрушительной силе огня.

По сути, мы имеем дело с уникальным феноменом: в среде горнозаводского населения в Новое время происходит процесс освоения мира по древнеславянским моделям. Едва ли не единственный случай в мировой практике, когда в одной культуре параллельно, но не независимо друг от друга, идут процессы создания производственного цикла (строительство заводов с передовой по тем временам технологией в логике модернизированных социально-производственных систем) и формирования мифологических представлений о мире по архаическим моделям. Непротиворечивость этих процессов заставляет предположить, что уральская культура создает собственную линию осмысления мира, ис-

ходя из создавшихся условий существования, используя при этом в качестве «строительного материала» как древние пласты сознания, хранящиеся в народной культуре, так и новые реалии, связанные со спецификой здешней жизни. Устойчивость представлений, хранящихся в народной памяти и поныне, дают дополнительную возможность говорить о живом и смыслозначимом характере явления.

Среди отличительных особенностей уральской мифологии выделим тесное единство древних языческих верований, связанных с освоением новой территории и новых форм хозяйственной жизни, христианских верований допетровской Руси и представлений, характерных для культуры Нового времени, связанных с производственными процессами.

Опыт реконструкции уральской мифологии был предпринят нами с целью воссоздания реальной истории духовной жизни региона, позволяющей сделать еще один шаг на пути к осмыслению места и роли края в истории духовной жизни России.

Литература

1. Агапкина 2002 Агапкина, Т. А. Мифопоэтические основы славянского народного календаря. Весенне-летний цикл / Т. А. Агапкина. - М. : Индрик, 2002. - 815с.
2. Байбурин, А. К. Ритуал в традиционной культуре / А. К. Байбурин. - СПб. : Наука, 1993.-238 с.
3. Велецкая, Н. Н. Языческая символика славянских архаических ритуалов / Н. Н. Велецкая. - М.: София, 2003. - 240 с.
4. Галигузов, И. Ф. Народы Южного Урала : История и культура / И. Ф. Галигузов. - Магнитогорск : ОАО «Магнитогорский металлургический комбинат», 2000. - 500с.
5. Гудков, Г. Ф. Из истории Южноуральских горных заводов XVIII-XIX веков / Г.Ф. Гудков, З. И. Гудкова. - Уфа : Китап, 1985. - 211 с.
6. Клейн 1993 Клейн, Л. С. Происхождение масленицы. // Традиционные верования в современной культуре этносов / Л. С. Клейн. - СПб : Российский этнографический музей, 1993. - С. 104- 139.
7. Крупянская, В. Ю. Культура и быт горнозаводских рабочих горнозаводского Урала конец XIX - начало XX в. / В. Ю. Крупянская, Н. С. Полищук. - М. : Наука, 1971. - 288 с.
8. Предания и легенды Урала. Фольклорные рассказы / сост. В. П. Кругляшова. - Свердловск : Средне-Уральское книжное изд-во, 1991.-287 с.

9. Пропп, В. Я. Русские аграрные праздники / В. Я. Пропп. -М.: Лабиринт, 2000. - 188с.
10. Рейли, М. В. Истоки жизни : русские обряды и традиции / М. В. Рейли. - СПб : ИК «Невский проспект», 2002. - 253 с.
11. Слепцова, И. С. «Жаворонков кликать» / И. С. Слепцова // Духовная культура русских среднего Поволжья. - Ульяновск : Ульяновский гос. пед. ун-т., 2000. - Вып. 2. - С. 45 - 60.
12. Черепанова, О. Ю. Календарная обрядность русских переселенцев к. XIX - начала XX вв. (по материалам Южного Урала) / О. Ю. Черепанова // Россия и Восток : Проблемы взаимодействия. - Челябинск, 1995. - Ч. 3. - С. 56-59.
13. Черкасова, А. С. Мастеровые и работные люди Урала в XVIII в. / А. С. Черкасова. - М.: Наука, 1985.
14. Четвертые Лазаревские чтения «Лики традиционной культуры: прошлое, настоящее и будущее»: материалы междунар. науч. конф., Челябинск, 15-17 мая 2008 года: в 2 ч. / Челяб. гос. акад. культуры и искусств; ред. Н. Г. Апухтина. – Челябинск, 2008.

5.7. КОСТЮМ НАРОДОВ УРАЛА

Одежда – неотъемлемая часть истории и культуры народа. В конце XIX – начале XX в. она представляла собой сложный динамичный комплекс, во многом отражавший те изменения, которые она претерпела к этому времени. Одновременно одежда в той или иной степени сохраняла традиционные черты в покрое, украшениях, названиях.

Рабочие, мещане, интеллигенция в зависимости от благосостояния носили разные варианты костюмов, которые являлись простонародной разновидностью общеевропейского с вкраплением в него элементов традиционного крестьянского костюма. Мужчины и женщины из купеческой среды долго носили старую одежду, но и здесь сказывалось влияние поздних городских форм. Особая приверженность старым образцам одежды наблюдалась у старообрядцев.

Костюм русских

В начале XX в. в женской одежде становится преобладающим комплекс с юбкой и кофтой (парочка), и область бытования его все более расширяется. Но в то же время во многих местах Среднего Урала в

качестве основной и обрядовой одежды еще сохранялся сарафанный комплекс, состоящий из рубахи и сарафана.

Русские женщины Среднего Урала носили почти все известные основные типы сарафанов. В хронологическом порядке – от наиболее старого к более позднему – они располагаются следующим образом: глухой косоклиный; косоклиный распашной со швом спереди; прямой, собранный на обшивке, с лямками; на кокетке. Сарафаны были разнообразны по расцветке.

Рубаха, на которую надевался сарафан, шилась из пестряди, покупной цветной ткани (верхняя часть) и белого холста (нижняя часть) и украшалась вставками из ткани другого цвета или вышитым узором по линии плеча, каймой по вороту и оборкой на рукавах.

Сверху носили безрукавые кофты-душегреи, передники. Сарафаны обязательно подпоясывали узорным поясом.

Мужчины почти повсеместно носили прямые, а затем и выкройные рубахи-косоворотки (с воротником или без него), с разрезом ворота сбоку (обычно слева). Их подпоясывали узким поясом или ремнем.

Верхней одеждой служили разнообразные кафтаны. Шили их из крашеного холста (*шабуры*) и сукна (*понитки, зипуны*), а под влиянием промышленного развития и городских вкусов – из фабричных тканей, несколько меняя крой и отделку. У рабочих и в купеческой среде распространился особый вид кафтана – *поддевка* со сборками сзади. В 1900-е гг. она стала модной среди интеллигенции. Мужская и женская верхняя одежда была однотипной и различалась только размерами и деталями отделки.

Прочно вошли в комплекс женской одежды ситцевые, шелковые и шерстяные платки. С сарафаном женщины надевали кокошники, повойники, венцы. Девушки повязывали голову тканевой полоской или лентой, оставляя верх головы открытым. Мужскими головными уборами осенью и весной служили валяные колпаки и шляпы, зимой – меховые шапки разных фасонов. В городах и заводских поселках распространились матерчатые фуражки и картузы с козырьком. Старинная русская одежда в целом напоминала севернорусский традиционный костюм, что согласуется с первоначальным направлением заселения русскими Среднего Урала.

Костюм коми-пермяков и коми-язьвинцев

Для женского костюма характерен обычный севернорусский комплекс: рубаха с прямыми (ранний вариант) и косыми (поздний вариант)

поликами, косоклиный и прямой сарафаны. В 1910-е гг. преимущественное распространение получает парочка – юбка и кофта.

Мужчины носили рубахи-косоворотки, которые от русских рубах отличались более длинным подолом и расположением разреза на правой стороне или в центре. Под рукава вшивались квадратные ластовицы. Подпоясывали рубаху тканым или плетеным поясом.

Наравне с платками женщины, жившие по р. Кама, Коса, Язьва, носили кокошники, низко надвигая их на лоб или сдвигая на затылок, а по р. Иньва – *шамшуры* (чепцы) с твердым дном. Локальные варианты женских головных уборов территориально совпадают с распространением диалектов языка коми-пермяков – северного (косинско-камского) и южного (иньвенского). Мужчины надевали валеные, суконные, меховые шапки с тульями разной формы.

Наравне с кожаной обувью коми-пермяки повсеместно носили лапти с косым носком.

Верхняя женская одежда близка по покрою к мужской. Повседневно носили *шабуры* – холщовые кафтаны, *сукманы* – кафтаны из овечьей шерсти. Спинку шабура делали отрезной, с многочисленными мелкими сборками, а воротник – отложным, шалью. Зимой надевали шубы со сборками по талии и с прямыми спинками. Верхнюю одежду подпоясывали кушаками – широкими ткаными поясами.

Своеобразная рабочая одежда – *запоны* и *лузаны*. Запоны имели вид большой рубахи, спереди длиной до колен, а сзади не ниже талии, с длинными рукавами, вшитыми при помощи больших квадратных ластовиц. Лузаны – обязательная одежда охотников без рукавов; специально вытканное сукно складывалось вдвое и посередине вырезалось отверстие для головы. Одна часть полотнища прикрывала грудь, другая – спину. Нижние концы веревочками закреплялись на талии.

Костюм марийцев

Марийский костюм по сравнению с одеждой других народов Среднего Урала сохранил к началу XX в. много традиционных элементов. Праздничный костюм по составу предметов, покрою, вышивке в основном повторял будничный, но выглядел более нарядно и красочно.

Женская и мужская рубахи имели туникообразный покрой. Перегнутое пополам полотнище составляло перед и спинку, к нему пришивали рукава, а под рукава к стану – прямоугольные боковые вставки. Старинные рубахи были очень длинными. Ворот, грудной разрез, спинка, обшлага рукавов, подол украшались вышивкой, которая, в

соответствии с древними представлениями марийцев, должна была защитить отверстия рубахи от вредных сил.

Праздничные рубахи и пояса дополнительно украшались серебряными монетами, бисером, тесьмой. Грудной разрез женской рубахи скреплялся медными застежками круглой формы.

Верхней одеждой служили различные распашные кафтаны – летние, демисезонные, зимние. Летние кафтаны шили из белого холста. Борта их украшались тесьмой и вышивкой. Зимней одеждой была шуба, в дорогу надевали тулуп и азам.

Большое своеобразие женскому костюму придавал головной убор *шнашобычо*, который по конструкции близок древнему остроконечному убору *шимакиш*. Он состоит из прямоугольного куска холста, сшитого с одной стороны в виде колпачка. Наружная сторона головного убора сплошь покрывалась вышивкой. Поверх него надевали платок из тонкого холста.

Обязательной частью женского костюма было шейно-нагрудное украшение из монет и бисера – *яга*.

Уральские марийцы обычно носили кожаную обувь, но использовались и лапти прямого и косоного плетения.

Костюм удмуртов

Мужчины носили холщовую белую или многоцветную рубаху с разрезом на правой стороне груди, штаны из пестряди, чаще синие в полосу, пояс тканый или кожаный, суконный колпак, лапти с косым носком (они различались на правый и левый), сапоги.

Костюм женщин и девушек состоял из длинных рубах, передника, штанов, лаптей. Женщины, как и мужчины, носили камзолы, шубы. Праздничные камзолы шили с отрезной спинкой и со сборками по талии. В головных уборах женщин и девушек допускались различия. Девушки надевали шапочку (вид чепца) и сверху колпак, из-под которого виднелись монеты, пришитые по краю шапочки. Женщины тоже носили шапочки с монетами, но обматывали их специальным полотенцем (типа чалмы) так, что концы спускались на спину.

Женщины и девушки носили разнообразные украшения: нагрудники, украшенные монетами, ожерелья, бусы, перстни, серьги, кольца, накосяники из монет.

Костюм манси

По наблюдениям путешественников, уральские манси носили одежду такую же, как и русские. Иногда даже заказывали сшить ее русским женщинам. Но наравне с этим традиционно носили одежду из шкур оленей, лосей и пушных зверей.

Необходимым был комплекс одежды для промысловых занятий. Охотились в лузанах – накидках из сукна и кожи. Во время сильных морозов надевали верхнюю одежду глухого покроя с капюшоном: *совики* из оленьих шкур шерстью наружу (некоторые манси называли их *гусь*) и *малицы* с мехом внутрь. Сверху еще надевали *парку* из меха оленя. В этой одежде можно было ночевать даже на снегу.

Женщины носили широкие и длинные шубы. Праздничная шуба была белого цвета. Подол, полы и рукава украшались геометрическим орнаментом. Для него использовались полоски меха, сукно, бисер.

Костюмный комплекс манси состоял из мужских и женских рубах, штанов. Рубахи шили из ситца и сатина, с разрезом и застежкой на груди. Женщины любили носить нагрудники из бисера, кольца, браслеты.

Зимние меховые сапоги у мужчин были высокие, а у женщин низкие. Летние сапоги шили из замши, их украшали мозаичным орнаментом. Мужчины привязывали сапоги к поясу.

Популярными у женщин были кожаные туфли.

Мужчины накрывали голову капюшоном, а женщины платком. Девушки надевали головные повязки. Непременная принадлежность мужского костюма – пояс, к которому привешивали украшения из кости, ножны с ножом, мешочки с охотничьими припасами.

Костюм татар и башкир

Основу мужского и женского костюма составляли рубахи и штаны, сшитые из легких тканей. Ранние мужские рубахи туникообразного покроя сменили рубахи со скошенными плечами, отложным воротником, что было вызвано распространением фабричных тканей.

Поверх рубахи и штанов надевался *камзол*, который считался видом домашней одежды. В состав демисезонной и зимней одежды входили кафтаны различных покроев: с цельной приталенной спинкой, подрезными и присборенными по линии талии бочками, приталенной и отрезной по линии талии спинкой с борами, прямой спинкой. Охранную функцию имело ношение матерчатых поясов.

Костюм дополняли тюбетейки, цилиндрические шапки с плоским верхом.

Женская одежда различалась по функциональному и возрастному принципу. Рубаха была идентична мужской, но ее шили длинной, до щиколоток. Для более позднего периода характерны рубахи со скошенными и сшивными плечиками, вырезанными проймами, кокеткой и широким подолом, украшенным лентами.

Примечательной принадлежностью повседневного и праздничного костюма были передники. Обычно они украшались полихромной тамбурной вышивкой растительного характера. С передниками надевали нарукавники. Дополнялся костюм нагрудниками, браслетами, сережками, кольцами, перстнями, застежками.

Верхняя одежда женщин по названиям, покрою имеет много общего с одеждой мужчин, но в то же время отличается декоративным оформлением.

В качестве женских головных уборов издавна использовались покрывала по-лотенцеобразной, квадратной и треугольной формы. Традиция требовала покрывать ими не только голову, но и плечи. В XX в. они стали заменяться *калфаками* – небольшими красивыми шапочками. Их носили под фабричным платком. Девичьи калфаки ничем не покрывали.

Распространена была кожаная, лыковая, валяная обувь. В праздники и будни носили сапоги покупные и домашнего изготовления. Домашней обувью служили тапочки, связанные из льняных и конопляных ниток.

Традиционный костюм в современном употреблении

Традиционный костюм народов Среднего Урала в 1910-1920-е гг. подвергся сильной трансформации. Многие его элементы были забыты. Распространялись новые формы костюма – платье, пиджаки, пальто, кепки, шапки. Для мужского населения характерен полный переход на городские виды одежды. Но наиболее рациональные и удобные формы народного костюма, такие, как, например, кафтаны у татар, башкир, марийцев, удмуртов, охотничьи лузаны и пояса у коми-пермяков, коми-язьвинцев, манси, сохранялись долго и кое-где используются и в наши дни. Хранителями русского костюма явились старообрядцы. Сегодня в повседневной жизни татар и башкир встречаются мужские тюбетейки и способы повязывания женского головного платка вроспуск и на кромку. Марийцы, наиболее полно сохранившие традиционный костюм, часто предпочитают прийти в нем на свадьбу или на сельский праздник.

В наше время все народы Среднего Урала стремятся возродить свой национальный костюм. Особенно успешно это удается осуществить в среде, где развивается фольклорное искусство.

Литература

1. Черных, А.В. Народы Пермского края. История и этнография. – Пермь: Изд-во «Пушка», 2007. – 296с.
2. Чагин, Г.Н. Народы и культуры Урала в XIX-XX вв.: историко-этнографический атлас. Екатеринбург, 2003

5.9. УРАЛЬСКАЯ КУХНЯ (КУХНЯ ФИННО-УГРОВ)

Для приготовления пищи и ее хранения у народов Урала имелась разнообразная утварь и посуда. Она была деревянной и керамической, выполненной в своем хозяйстве или приобретенной у местных ремесленников. Металлическая, стеклянная и фаянсовая посуда стала входить в обиход с конца XIX в. Самой ранней медной посудой, появившейся в деревне, были чайники и самовары.

Деревянная утварь и посуда у народов Урала представлена двумя видами изделий – выдолбленными из цельного куска дерева и изготовленными из отдельных прямоугольных дощечек. Обычно выдалбливались чашки, ковши, ложки, солонки. Искусные резчики вырезали чашки с ручками, птичьими головками, а солонки – в виде плывущей птицы. Необходимыми хозяйственными предметами в каждом доме были бочки, кадки, лагуны, жбаны, ведра, квашенки, лохани, дойники, маслобойки. Их делали бондари – посудники, пользовавшиеся большим уважением. Керамическую посуду – кринки, корчаги, горшки, чашки, масленки, латки, жаровни, топники, рыльники – изготавливали местные гончары. Чугунную посуду – котлы, сковороды, казаны – в начале XX в. чаще имели семьи, живущие вблизи заводов.

В настоящее время большинство традиционной утвари у народов Урала вышло из употребления, ее можно увидеть лишь в музеях и частных собраниях, хотя отдельные предметы можно встретить не только в сельской, но и в городской местности.

Основу питания у народов Урала составляли мучные, крупяные, мясные, рыбные блюда. Существенным подспорьем были дикорастущие растения, ягоды и грибы.

Хлеб выпекался из ржаной, овсяной и ячменной крупы. Пшеничную муку употребляли преимущественно в южных районах. На Урале

хлеб назывался караваем и ярушником. Кроме того, муку использовали для приготовления пельменей, пирогов, шанег, оладей, сладкой стряпни. Питались различными кашами – овсяными, пшеничными, гороховыми, а в южных районах – и гречневыми. Популярной на Урале была каша из ячменной крупы – тюсь.

Любимой пищей была мясная. Употребляли в основном говядину, телятину, баранину, которые поступали на стол из своего хозяйства. Ели также мясо лосей, оленей, зайцев, уток, гусей, рябчиков, глухарей, тетеревов. Мясом диких животных и птиц питались в основном в северных районах, где охотники добывали его в большом количестве на промысле.

В пищу шло вареное, тушеное и жареное мясо. Варка – самый распространенный способ тепловой обработки мяса. Для первых блюд использовались мясные или костные бульоны. Первые блюда у народов Урала обычно густые, т.к. в них добавляются крупы.

Рыба занимала важное место в питании, главным образом, среди населения, проживавшего в районах, прилегающих к рекам и озерам. Вылавливали судаков, лещей, язей, окуней, щук, карасей, налимов и др. Рыбу солили, вялили, коптили, жарили, варили из нее уху. С рыбой пекли пироги.

Для кухни народов Урала характерно употребление молока и молочных продуктов. Молоко пили в свежем виде, оно было необходимо для приготовления повседневных, праздничных и обрядовых блюд.

В традиционном питании народов Урала особая роль принадлежит напиткам, которые не только используются для утоления жажды, но и являются непременной принадлежностью праздничного стола и обрядовых церемоний. Квас, пиво и брагу продолжают делать все народы. Для их питья в старое время предназначалась специальная посуда – деревянные и медные ковши, братины, енды. Чай стали широко употреблять с конца XIX в., с чем связано появление чайников и самоваров. Чай заваривали по традиционной технологии – с душицей, зверобоем, иван-чаем, смородиновым листом. Одновременно это были тонизирующие и лекарственные средства.

В отличие от нашего времени в прошлом широко использовались кисели. Их получали из картофельного крахмала, муки, смородиновых и малиновых ягод. Исключительно обрядовым считался овсяный кисель, который варили с добавлением меда и растительного масла.

Повседневная и обрядовая пища уральцев, особенно проживающих в сельской местности, в наше время сохраняет традиционные

черты. У русских, коми-пермяков, удмуртов, марийцев, татар и башкир по-прежнему преобладают хлебные и молочные блюда при значительной доле мясных продуктов. У коми-пермяков сохраняется приверженность к дикорастущим растениям – пиканам, полевому хвощу, щавелю, особенно весной, когда ощущается нехватка витаминов.

Но у многих народов утрачено сезонное распределение пищи. Так, если в прошлом летом потребляли много плодов дикорастущих растений, то в наше время предпочтение стали отдавать салатам из огурцов и помидоров.

Изменения в питании происходили в результате контактов народов и развития рынка. Так, манси начали приобретать хлеб и картофель в русских селениях в обмен на рыбу. Возросло употребление фруктов и кондитерских изделий, о которых в сравнительно недавнее время не знали. Особенно это характерно для поселений, расположенных вблизи от городов и заводских поселков, районных центров.

«Не знаем, когда они в России поселились, но не знаем также никого старобытнее их», – так писал о коренных лесных жителях уральской земли известный русский историк Н.М. Карамзин.

Коренные жители Урала – это и финно-угорские народности, в основном уральской (пермской) группы – коми, коми-пермяки, манси, ханты, и частично волжской – мордва, удмурты, марийцы, а также и балтийской – саамы.

Славянские племена пришли на Урал значительно позже.

Древние финно-угорские племена составляли крайне редкое, рассредоточенное на огромных пространствах население. Они не имели ни городов, ни сел, ни деревень, а жили в небольших укрепленных поселениях по берегам рек – так называемых «городках» (Белый городок на Волге под Кимрами, Тарногский городок вблизи впадения р. Тарноги в р. Сухону, Чусовские городки на р. Чусовой и др.)

Во время колонизации Урала славянскими племенами происходила их ассимиляция с местным населением. Вот почему блюда уральской кухни до сих пор обнаруживают черты сильного влияния древней угро-финской кулинарии.

Большинство блюд национальных кухонь финно-угорских народов Урала и Зауралья либо не сохранилось, либо получило искаженную трактовку в навыках местного населения и даже в записях приезжавших туда этнографов.

В то же время, хотя в целом, законченном виде национальные кухни финно-угорских народов практически не существуют, почти у

каждого из них сохранились одно-два наиболее характерных, любимых, просто традиционных, праздничных или ритуальных блюда, переживших века...

Одной из особенностей угро-финской кулинарии, которая не встречается в других национальных кухнях, является сочетание в одном блюде мяса и рыбы или даже мяса, рыбы и птицы. Все эти пищевые комбинации, несмотря на необычность, обладают исключительно хорошим вкусом, и потому оригинальная кухня финно-угорских народов заслуживает внимания.

Юрма – одно из самых древнейших блюд финно-угров, преимущественно угров Урала. Его нет ни в одной поваренной книге. Название, правда, упоминается среди древнерусских блюд конца XVI – середины XVII вв., но без всякого указания на состав, пропорции и приемы приготовления. Для русского парадного стола высших сословий юрма готовилась особенно часто в XVII в., во время патриаршества Никона, мордвина по национальности, что косвенно подтверждает тот факт, что первоначально юрма была ритуальным, жертвенным блюдом ряда финно-угорских народов России. Приводимый рецепт – реконструкция автора на основе изучения и сопоставления фольклорного и архивного материалов. Попытки реконструкции юрмы предпринимались и во второй половине XIX в., но были неудачными (если говорить о вкусе блюда) в силу того, что не учитывалась особая технология приготовления. По своей композиции юрма принадлежит к одним из самых оригинальных блюд мировой кулинарии. Она представляет собой соединение куриного и рыбного бульонов, наполненное нежной зеленью, кусками филерованной рыбы и отварной курицы или куриными кнелями. Готовят юрму только из самых свежих, высококачественных продуктов.

1 курица (или цыпленок); 1 кг разделанной рыбы; 3 луковицы; 1 яйцо; 1-2 ст. ложки манной крупы; 6-8 горошин черного перца; 5 зубчиков чеснока; 2-3 лавровых листа; 3-4 тычинки шафрана; 2-3 листика молодого хрена; зеленое перо одной луковицы; 1 стакан промытой, ошпаренной и нарезанной зелени крапивы (или зелени петрушки)

Приготовление куриного бульона для юрмы. Курицу для юрмы лучше брать молодую и нежирную. Но если жир все же имеется, то надо тщательно срезать его, снять также кожу и отварить курицу в 1,5 л воды, положив в бульон целую луковицу. Варить вначале на сильном огне, затем на умеренном, слабом, пока не останется не более 1 л жидкости. В конце варки курицу вынуть, луковицу выбросить, с поверхности бульо-

на тщательно собрать весь жир и, если вовремя не была снята пена и бульон слегка потемнел, то процедить его. Можно осветлить бульон при помощи сырого взбитого белка, но лучше не прибегать к искусственным мерам улучшения качества. Подготовленный куриный бульон отставить.

Приготовление рыбного бульона для юрмы. Рыбу красных или белых сортов, т. е. без мелких костей, мясистую, с крупной хребтовой костью, с белым вкусным мясом (таймень, хариус, судак, толстолобик, речной окунь), но ни в коем случае не бесчешуйчатую (сом или налим), нарезать крупными кусками длиной 6-8 см и отварить в подсоленной воде с двумя целыми луковицами.

По объему рыбный бульон должен составлять менее половины куриного, т.е. 0,5-0,6 л. Через 15-20 мин с момента закипания рыбу вынуть, освободить от костей, сложить филированные куски в сотейник, залить холодной кипяченой водой и отставить.

Рыбный бульон слить в эмалированную или фарфоровую посуду и, не давая ему остыть, медленно влить в него подготовленный куриный бульон. (Обязательно вливать куриный бульон в рыбный, а не наоборот!). Поставить соединенный курино-рыбный бульон на очень слабый огонь.

Приготовление мясной и овощной заправки для юрмы. Зелень промыть, мелко нарезать, а крапиву еще и ошпарить, и только после этого нарезать, положить в отдельную тарелку.

С курицы снять мясо, мелко измельчить его ножом (но не пропускать через мясорубку), перемешать с взбитым сырым яйцом, манной крупой и горстью измельченного лука и листьев хрена, сформовать ложкой кнели величиной с крупный орех или небольшое яблоко и опускать их в кипящий соединенный бульон, сняв с него перед этим пену и резко увеличив огонь. Не забыть перед этим попробовать и посолить. Когда все кнели всплывут, выбрать их из бульона, засыпать в него оставшуюся зелень и все пряности, дать прокипеть 2-3 мин, обратно ввести кнели, филированные куски рыбы и дать всему провариться еще 2 мин, после чего выключить огонь, закрыть юрму крышкой, дать постоять 5-6 мин.

Разлить юрму на 6 порций, предварительно положив в каждую тарелку по 1-2 куску рыбы и по 3-4 куриных кнели. Есть с мягким белым хлебом.

При соединении двух жидкостей в кулинарии всегда следуют правилу: более тяжелая жидкость вливается в более легкую. Так, чай вливается в молоко, вода в вино, молоко в пиво, куриный бульон в рыб-

ный, а не наоборот. Правильное соединение жидкостей крайне важно для получения Хорошего вкуса блюда.

Традиционные блюда из мяса и рыбы

Традиционная национальная кухня финно-угорских народов не знает жареных блюд. Лишь мордва и марийцы заимствовали у соседних татар в конце XIX в. некоторые жареные блюда из мяса, но для национальной кухни типичны лишь отварные или томленные блюда, а точнее томленные мясо и рыба в сочетании с отдельно приготовленными отварными или пареными (томленными) овощами (см. ниже – паренки).

Томленное мясо. Мясо (любое, особенно заячье) обычно томят крупным куском (2-3 кг) в печи (духовке) с небольшим количеством воды и луком в плотно закрытой посуде в течение 2-3 ч (аналогичное эстонское блюдо ахьюлиха).

В качестве гарнира используют лапшу, отварную морковь и паренки, приготовляемые отдельно, а в последнее время – отварной картофель.

Томленая рыба. Рыба как второе блюдо также приготавливается отдельно путем запекания в оболочке, т. е. фактически проходит процесс томления.

Крупную рыбу чистят, прополаскивают проточной водой, тщательно, насухо вытирают и затем снаружи и изнутри натирают солью с черным перцем, небольшим количеством муки, иногда набивают луком и укропом (у вепсов, ливов, карел Приладожья), завертывают в перо зеленого лука, щавель, поверх которого оборачивают пятью-шестью слоями листьев капусты или конского щавеля, молодого лопуха, иногда – клена, обвязывают для прочности травой и в таком виде запекают в золе и углях костра. При соблюдении тщательности покрытия рыба остается варено-томленной. Гарниром к такой рыбе служат печеный лук, отварная и пареная морковь, печеный и отварной картофель. Подачу сырых овощей традиционная национальная кухня финно-угров, как правило, не знает, но теперь их уже употребляют.

Приготовление указанных мясных и рыбных блюд можно имитировать в современной городской кухне, используя в качестве верхнего (основного) покрытия фольгу, а в качестве огня – духовку. Пищевые покрытия – укроп, зеленый лук, щавель – вполне доступны, особенно в летнее время, в любом городе.

Кислая рыба. Помимо томленной или отварной рыбы (в ухе), некоторые финно-угорские народы – северные карелы, коми-ижемцы,

чердынские коми-пермяки, колвинские и сосьвинские манси – употребляют квашеную или кислую рыбу. Это национальное блюдо представляет собой разновидность презервированных продуктов. Кислую рыбу готовят в деревянных небольших кадках. Свежую рыбу чистят, потрошат и, вытерев насухо, смазывают брюхо небольшим количеством крупной соли с отрубями, чтобы вызвать кислое брожение. Поверхность рыбы и междурыбья при закладке в кадку не солят. Готовность кислой рыбы определяется по появлению специфического запаха. Долгое время кислую рыбу считали протухшим продуктом, и на этом основании медики объявляли ее употребление вредным. На самом деле кислая рыба хорошо усваивается, считается радикальным противоготным средством, что немаловажно в условиях Севера, обладает хорошим нежным вкусом, но, к сожалению, отличается настолько тяжелым и отвратительным запахом, что непривычный к нему человек не может оставаться в помещении, где едят кислую рыбу. Внешне зрелая «кислая рыба» напоминает студенистую массу, которую черпают и едят ложками с хлебом (или с картофелем) прямо в сыром виде. Менее «разложившуюся» кислую рыбу, еще сохраняющую форму, часто запекают в пирогах-рыбниках.

Местные жители – коми-ижемцы, припечорские коми и русские усть-цилемцы – едят эту рыбу с удовольствием, считают ее лучшей, полезнейшей пищей, более ценной, чем свежая рыба. Она сытна, хорошо усваивается, придает бодрость, и потому на Севере ее предпочитают рыбе обычного соления.

Мясо-тестяные блюда пельняни (настоящие пермяцкие пельмени)

В XV-XVII вв. финно-угорские народы в результате расширившихся контактов с русскими и татарами знакомятся с пшеничной мукой. Однако до XVIII в. мука была привозной, а не местного производства, а значит, расходуется она ограниченно, и это побуждает создавать особые мясо-тестяные блюда, где тестяная часть тщательно дозируется, так, чтобы она не превышала мясную. Именно угро-финнам Предуралья принадлежит такая удачная кулинарная находка (или древнее заимствование из Китая?), как пельмени. Это вкусное праздничное блюдо заимствуют у них, в свою очередь, татары и русские, и оно переходит в национальные кухни этих народов.

Сама идея комбинации мяса и теста в одном блюде или кулинарном изделии не нова. У всех народов найдется целый ряд национальных

блюдо, сочетающих зерно (в виде крупы, каши или муки, теста) и мясо (в виде отдельных кусков, молотой или рубленой начинки или соуса). Русские принесли с собой на Урал искусство приготовления пирогов с мясной начинкой, у татар были к этому времени свои мясо-тестяные изделия: отварная конина с лапшой (умачем) и беляши – толстые ватрушки с мясным фаршем сверху. Как в пирогах, так и в беляшах мясо составляло гораздо меньший процент по сравнению с тестом, с мукой. Для русских и татар это было естественно: мука была для них обычным, дешевым сырьем, его не жалели, мясо доставалось труднее. Для уральских пермяков мука, наоборот, была редким товаром – ее приходилось выменивать на меха. Поэтому расходовали ее экономно, делали очень тонкую (толщиной 1 мм) тестяную оболочку для каждого кусочка мясного фарша. Так появились пельняни – «тестяные (или хлебные) уши» (пель – ухо, нянь – тесто, хлеб), которые русские позднее переименовали в пельмени.

Для теста: 2,5 стакана пшеничной муки 2 яйца 0,5 стакана холодной (ледяной) воды.

Для начинки: 450 г говядины; 350 г баранины; 200 г свинины (распространено также соотношение 400:400:200, более легкое и простое для отмеривания); 3 луковицы; 2 ст. ложки муки; 1 сырое яйцо; 0,5 ч. ложки молотого черного перца; 0,5 стакана мелко нарезанной молодой крапивы или сныти (можно заменить зеленью петрушки)

1. Зелень до нарезки ошпарить кипятком.

2. Подготовить начинку: все виды мяса провернуть через мясорубку, перемешать с мелко нарезанным луком, зеленью и другими компонентами, составляющими начинку.

3. Замесить крутое тесто, дать ему расстояться 15-20 мин под влажным полотенцем, затем раскатать в тонкий пласт толщиной до 1 мм {чем тоньше раскатано тесто, тем лучше}.

4. Из тестяной "простыни" вырезать тонким стаканом круги, провести по краю каждого кружка смоченным в ледяной воде пальцем, чтобы прочнее соединились потом края теста, положить на середину каждого кружка по чайной ложке начинки и тщательно защипать (у краев должен быть рант) пельмени полумесяцем. Затем острые края полумесяца соединить между собой так, чтобы пельмень напоминал сумку. Готовые пельмени расположить рядами на разделочном столе, но так, чтобы они не касались друг друга. Дать им чуть-чуть подсохнуть.

Для; выделки пермяцких пельменей нельзя использовать стандартную доску – пельменницу, так как при этом прочность защипки

тестяных швов крайне низка и пельмени такого рода обычно недоваривают, чтобы они не развалились, Но так поступают лишь при использовании быстроваркого свиного фарша со значительной долей хлеба в нем; пермяцкие пельмени с их полноценным мясным фаршем трех сортов варят до полной готовности – и этим достигают особого вкуса.

5. Подготовленные пельмени отварить либо в обычном мясокостном бульоне, либо просто в подсоленной воде. И бульон, и воду сильно сдобрить луком, лавровым листом, перцем, петрушкой и досолить, чтобы он был возможно более крепким и острым. Отваривать пельмени в широкой низкой кастрюле порциями, чтобы им не было тесно и они свободно могли бы всплывать. Обычно для отваривания требуется 10-12 мин (если тесто раскатано очень тонко). По правилам пельмени должны всплыть дважды. При первом всплытии их вылавливают, складывают в ситейник с небольшим количеством масла, чтобы они не слипались, и затем вновь всыпают в кастрюлю, где они варились, уменьшив огонь до умеренного или слабого. Когда пельмени снова всплывут, они будут готовы. Едят пельмени с бульоном, в котором они варились, если это был хороший мясной бульон. Но если пельмени отваривались в специально подсоленной воде, их отбрасывают на сито (или решето) и тщательно отцеживают от них жидкость, после чего подают к столу, сдабривая сливочным маслом или сметаной.

Подкогыльо (марийские пельмени)

Подкогыльо – это «вареные пирожки». Они отличаются от пельменей начинкой, формой и отчасти составом теста, которое содержит меньше яиц (одно вместо двух) и, следовательно, чуть больше воды. Но главное отличие в начинке. Она делается из заячьего или кроличьего мяса и содержит наряду с луком (1 луковица на каждые 200 г мяса) небольшое количество какой-либо густой каши – перловой или пшенной (1 стакан на каждые 750 г мяса).

Цемарт (мордовские пельмени)

В пельменное тесто, раскатанное как для пермяцких пельменей и нарезанное небольшими квадратиками 4X4 см или максимум 5X5 см, завернуть маленькие кубики жирной свинины или сала, крепко посоленные и обильно сдобренные мелкосеченым или пассерованным луком и черным перцем. Свернуть квадратики треугольниками, края теста защипать. Отварить пельмени в течение 20-25 мин в мясном или костном

говяжьем бульоне. Есть их вместе с бульоном, посыпав его свежим укропом, петрушкой и дудником {зелень кервеля}.

Рыбно-мясные и рыбно-куриные блюда

Сочетание рыбы с мясом (свиной, бараниной) и с птицей (курицей, индейкой, рябчиком, куропаткой) в одном блюде – особенность кухни финно-угорских народов. Эти блюда крайне древнего происхождения, и не удивительно, что многие из них не дошли до наших дней, а если и встречаются в быту, то очень редко. Необычные пищевые сочетания шокируют современного человека, но блюда эти тем не менее обладают прекрасными вкусовыми качествами.

Старинный карельский канунник

750 г свинины, баранины, телятины (по 250 г каждой); 1 кг рыбы (1 ряпушка или сиг, судак, окунь, таймень, лосось); 3-4 луковицы; 3-6 крупных картофелин; 1 средняя брюква; 2 репы; 10 горошин черного перца; 4 ст. ложки мелкосеченого укропа; 1 петрушка '2-4 лавровых листа; 2 л кипятка.

1. Мясо нарезать кусками и отварить в кипятке за 10-15 мин, снимая пену. Затем добавить овощи, нарезанные крупными кусками, и варить до готовности картофеля и овощей (примерно 1 ч).

2. Разложить мясо и овощи в 3-4 горшочка, положить в каждый сверху куски свежей рыбы, посолить слегка (или вовсе не солить) и равномерно залить доведенным до кипения бульоном, оставшимся после варки мяса. Заложить во все горшочки пряности, плотно закрыть их (опрокинутыми сковородками, фольгой или обвязать бумагой, обмазанной жидким тестом). Томить в духовке 1-1,5 ч на умеренном огне.

3. После готовности сразу досолить по вкусу, засыпать укропом, дать постоять перед подачей 5-10 мин.

Литература

1. Бюджет Екатеринбургского земства 1871-1918 гг. Типография партии левых эсеров. 1918 г. Екатеринбург.
2. Архипова Н.П., Ястребов Е.В. Как были открыты Уральские горы.
3. Бубнов Е.Н. Русское деревянное зодчество Урала. Москва. Стройиздат. 1988 год.
4. Бугров Д.В. История Урала с древнейших времен Екатеринбург. 1995 год.
5. Ерощкин Н.П. История государственных учреждений дореволюци-

- онной России. 2 издание. Москва. 1968 год.
6. Ерошкин Н.П., Куликов Ю.В., Чернов А.В. История государственных учреждений России до Великой Октябрьской Социалистической революции. Москва. 1965
 7. Журналы губернского земства. Пермь.
 8. Журналы Екатеринбургского земства. Екатеринбург,
 9. Кривошеков И.Я. Географический очерк Пермской губернии, г. Екатеринбург, 1906 г.
 10. Мищенко-Максимов С.К. Карта Пермской губернии. Масштаб – 20 верст в 1 дюйме. Составлена при Пермской земской управе в 1890 году.
 11. Нечволодов А. Сказания о русской земле. Репринтное издание. Издательство «Православная книга».
 12. Ожегов СИ. Словарь русского языка.
 13. Пермский адрес-календарь. Пермь. Типография губернской управы. 1879 год.
 14. Похлебкин В.В. Национальные кухни наших народов, г. Москва «Агропромиздат», 1991 г.
 15. Преображенский А.А. История Урала с древнейших времен до 1861 года. Издательство «Наука». 1989 г.
 16. Прохоров А. Советский энциклопедический словарь. Москва. Издательство «Советская энциклопедия». 1990 год.
 17. Смышляев Д. Пермский край. Сборник сведений о Пермской губернии. Издание Пермского статистического комитета т.1,2,3. Пермь. Типография земской управы. 1891,1893 и 1895 годы.
 18. Штиглиц Н. Список населенных мест по сведениям 1864 года. Пермская губерния. Санкт-Петербургская типография Министерства Иностранных Дел. 1875 год. Издан Центральным статистическим комитетом МИД.

ГЛАВА 6. ПАМЯТНИКИ ДЕРЕВЯННОГО ЗОДЧЕСТВА НА УРАЛЕ

6.1. ПОНЯТИЕ ЭТНОГРАФИЧЕСКИХ МУЗЕЕВ И КОЛЛЕКЦИЙ

Этнографические музеи – группа исторических музеев, документирующих этногенез народов и др. этнических общностей, их быт и культуру посредством собирания, хранения, изучения и популяризации этнографических коллекций.

Появлению этнографических музеев в России предшествовало накопление памятников этнической культуры в ризницах, епархиях древлехранилищах, Оружейной палате, с конца XVII-начала XVIII в. также в частных собраниях (А.Н. Демидова, Я.В. Брюса, Д.М. Голицына, А.С. Матвеева и др.). Первую этнографическую коллекцию приобрёл в Амстердаме в 1716 г. Пётр I для Петербургской кунсткамеры, в которой в 1770-е годы организовали этнографический отдел. Экспозиции в этом музее строились по географическому принципу и по типам однородных предметов, в чём сказалось влияние классификационного метода. На протяжении всего 18 века сохранялось отношение к памятникам этнической культуры как к диковинным, «куриозным» вещам, раритетам.

Возникновение этнографических музеев в первой половине XIX в. связано со становлением этнографии как науки. В этот период из Кунсткамеры выделились академические музеи: Азиатский (1818г.), Египетский (1825г.), Этнографический (1836г.; с 1879г. Музей антропологии и этнографии преимущественно России). Усиление в 1840-х гг. интереса к этнографии (И.И. Срезневский, Н.И. Надеждин и др.), расширение фронта этнографических исследований, активизация работы 2-го отделения Петербургской Академии Наук (А.А. Шахматов, В.В. Стасов, П.П. Семёнов-Тян-Шанский, А.Н. Пыпин, В.В. Ламанский и др.), публикация этнографических коллекций на выставках и в музеях научных обществ, а также на Этнографической выставке 1867 г., Политехнической выставке 1872г., Антропологической выставке 1879 г. и др. способствовали созданию ряда этнографических музеев, формированию этнографических коллекций в общеисторических и археологических музеях и организации в них этнографических отделов. В создании по специально разработанной программе Этнографическом музее Русского Географического общества (1848–91гг., Петербург) собирали материалы по этнографии России; его сотрудники составили и опубликовали в журнале «Живая старина» программу для описания этнографических музеев России. В 1867 г. учреждён Дашковский этнографический музей как подразделение Румянцевского музея, ядро которого составили экспонаты Этнографической выставки, в 1895 г. – Русский музей в Петербурге с отделом этнографии Российской империи, славян и народов сопредельных стран, в 1900 г. – Этнографический музей при Харьковском историко-филологическом обществе. К концу XIX-началу XX века экспозиции этнографических музеев строились по географическому или лингвистическому принципу; функциональный показ вещей позволял выявить их назначение, влияние эволюционного метода сказа-

лось в показе эволюции человека начиная с доисторического времени. Интерес к зарубежным народам и «диковинкам» сменился плановым изучением «диковинных» народов и отечественных «инородцев», а со второй половины 19 в. – русских и других славянских народов. Изучение и сбор материала осуществлялись по программам, составленным крупными учёными.

На протяжении XIX-начала XX в. сохранялось отношение к памятникам этнической культуры как к историко-бытовым. Крупные этнографические коллекции содержали: музеи при отделениях Русского Географического общества – в Тбилиси (1852 г.), Иркутске (1872 г.), Ташкенте (1876 г.), Минусинске (1877 г.), Тюмени (1879 г.), Владивостоке (1890 г.), Якутске (1891 г.), Хабаровске (1894 г.), Чите (1895 г.) и др.; музеи и отделы этнографии научных обществ – Казанского общества археологии, истории и этнографии, Уральского общества любителей естествознания и др.; музеи (кабинеты) университетов – Московского, Петербургского, Гельсингфорского, Варшавского. Музей древностей Киевского университета (1834 г.); Музей отечествоведения Казанского университета (1857 г.), губернские и городские музеи – в Рязани (1884 г.), Архангельске (1895 г.), Ростове-на-Дону (1898 г.), Львове (1895 г.), Вильнюсе (1856 г.), Риге (1896 г.), Тарту (1909 г.); частные музеи – в Смоленске (княгини М.К. Тенишевой), Саратове (Радищевский музей), Лубнах (Скаржин-ской), Москве (А.П. Богданова), Археологический и этнографический музей Н.Л. Шабельской и др.; музеи при статистических комитетах (Владимирском, Астраханском, Вятском и др.). Этнографические отделы имелись в Киевском историко-этнографическом музее, Виленском музее древностей, Полтавском естественно-историческом, Нерчинском публичном; Варшавский этнографический музей (1888 г.) существовал на правах отдела при зоологическом саде. В 1920-х годах в ведущих этнографических музеях (музее антропологии и этнографии им. Петра Великого в Петербурге; этнографическом отделе Русского музея) географический принцип экспонирования сменился этническим (этнографическим), т. е. показом традиционной культуры одного народа, позднее и групп родственных в этническом отношении народов. На рубеже 1920-30-х гг. возобладали представления об этнографических музеях как центрах пропаганды национальной политики государства и социалистического образа жизни народов СССР, определившего основные направления их деятельности на последующие 40 лет. В соответствии с этим в начале 1930-х гг. рассматривался вопрос о перепрофилировании этнографических музеев и

отделов: этнографического отдела Русского музея – в Сектор национальной политики и национальных культур, Музея народоведения – в Музей национальной политики и национальных культур; на смену показу этнического своеобразия пришла демонстрация колониальной политики царизма и достижений социализма.

В послевоенные годы получили распространение как специализированные музеи камерного типа (музей истории и культуры народов Сибири и Дальнего Востока и др.), так и архитектурно-этнографические музеи под открытым небом, музеи-заповедники; были созданы этнографические музеи в таких регионах, как Поволжье, Приуралье, Сибирь, Дальний Восток. В этот период важнейшими задачами этнографических музеев считались изучение и целостный показ культур народов СССР и мира, воспитание уважения к национальным культурам, поддержание межпоколенной передачи традиций, демонстрация этнических моделей отношения к труду, пропаганда народного опыта. Разработанные в этнографии методы полевых и иных исследований позволили при комплектовании музейных фондов производить отбор музейных предметов так, чтобы оказались возможны монографии, изучение народа или его локальной группы и показ этнических ситуации, факторов межнационального общения, процессов, определяющих исчезновение отдельных компонентов этнической культуры (ассимиляция, урбанизация и др.); в ряде этнографических музеев созданы ансамблевые и систематические экспозиции, с аналитически построенными экспозиционными комплексами. Экспозиции этнографических музеев в 1960-70-е гг. отображали этническое многообразие мира и традиционно-бытовую культуру народов в конце 19 - начале 20 в, с учётом их разнообразия по языку, происхождению, численности, уровню общественного развития; в основу их научной организации была положена классификация по историко-этнографическому, географическому, языковому, хозяйственно-культурному принципам. Наряду с выделением материальной и духовной форм культуры в практику музейного экспонирования ныне включаются новые понятия: «культура первичного производства», «культура жизнеобеспечения», «соционормативная культура», «гуманитарная культура» и т.п. В настоящее время в Российской Федерации насчитывается 26 этнографических музеев, работающих самостоятельно и на правах филиалов (отделов), более 15 историко-этнографических и архитектурно-этнографических музеев.

Появление этнографических музеев в Европе связано с ростом интереса к прошлому своей страны («Volkerkunde»), с подъёмом

национального самосознания: Национальный музей Праги (1818 г.), Этнографический музей в Париже (1-я треть XIX в.) и др. Во 2-й половине XIX в. в связи с дифференциацией музеев этот процесс усилился: в 1868 г. создан Национальный музей народоведения (Мюнхен), в 1869 г. – Лейпцигский этнографический музей, в 1876 г. – Национальный музей народоведения (Вена), в 1878 г. – Этнографический музей Трокадеро (Париж), в 1879 г. – Гамбургский музей народоведения, в 1886 – Музей народоведения в Берлине (по инициативе А. Бастиана на базе Нового музея), в 1893 г. – Национальный этнографический музей Болгарии (София), в 1895 – Этнографический музей во Фрейбурге и др.

С середине 19 века изучение и сбор материала осуществляли по специальным маршрутам и программам. Уже в 1850-х одах профессор Клемон (Дрезден) систематически собирал предметы быта различных народов. В ряде музеев организовали научную регистрацию коллекций (одна из лучших в 1880-е гг. – в Этнографическом музее в Копенгагене), каталогизацию фондов (Музей народоведения в Берлине и др.). В Северном музее (Стокгольм, 1872 г.), обладавшем прекрасными коллекцией по этнографии народов Приполярья, персонал служителей подбирали из представителей различных этнических групп, одетых в национальную одежду. В XIX в. этнографические отделы имели Музей археологии и этнографии США (1866 г.), Национальный музей отечественной истории США (1869 г.), Музей народного искусства и этнографии (Будапешт, 1872 г.), Музей археологии и этнографии Кембриджского университета (1883 г.), Роттердамский музей Питт-Риверса (1883 г.), Этнографо-археологический музей Рикс (Амстердам, 1885 г.), Финский государственный историко-этнографический музей (1893 г.), Музей естественной истории (Чикаго, 1893 г.), Музей Карнеги (Питтсбург, 1895 г.). Крупным центром этнографических исследований в Океании стал музей Бишоп (Гонолулу, 1889 г.). Обширные коллекции по быту и культуре народов, находившихся в колониальной зависимости, собраны в Голландском национальном музее в Харлеме (1865 г.), Музее Центральной Африки в Бельгии (Брюссель, Тервюрен, 1897 г.), Этнографическом отделе Британского музея. В 20 в. в странах Европы и Америки возник целый ряд этнографических музеев, в том числе музеев под открытым небом: в Клуж-Напоке (Румыния, 1922 г.), Бухаресте (1936 г.), Кракове (1905 г.), Белграде (1901 г.), Загребе (1919 г.), Арнеме (Нидерланды, 1912 г.) и др.; появились качественно новые музеи типа Музея человека в Париже (1937 г., создан на базе музея Трокадеро) и Национального музея культуры народов Мексики (под контролем На-

ционального института антропологии и истории), объединяющие этнографические, археологические коллекции и коллекции по антропологии; созданы экомuzeи. Ныне этнографические музеи или этнографические отделы в национальных музеях существуют почти во всех странах мира.

Этнографические коллекции – систематизированные собрания материальных предметов, характеризующих культуру этноса или этнические группы. Этнографическое содержание материальных объектов выявляется преимущественно при их включении в собрание музейное, хотя возможны и частные этнографические коллекции. Чтобы стать этнографическим экспонатом, этнографический предмет должен не только обладать культурно-исторической ценностью, но и быть пригодным для создания экспозиционной модели культуры этноса и её составных элементов, а также кросс-культурной модели (сопоставляющей сходные явления в различных культурах). Он должен быть изъят из среды бытования (с фиксацией в ходе полевых исследований его положения в культуре этноса) и всесторонне документирован. Этнографический предмет характеризует так называемую бытовую культуру, т.е. сферу, в которой производство и потребление слабо разделены либо ограничены непосредственным потреблением. Традиционность этнографического предмета проявляется в использовании определенных материалов, конструктивных приёмов и способов изготовления, орнамент, элементов и композиций, а также в бытовании готового изделия в контексте функциональных назначений и ритуальных действий. Предмет, утративший при изъятии из культурной среды информацию этнокультурного характера, не может стать этнографическим экспонатом.

Этнографические коллекции отражают 3 типа явлений в культуре этноса: явления традиционно-бытовой культуры, характерные для прошлого (ручные орудия труда и получаемые с их помощью изделия, архаичные формы жилища и одежды, культовые предметы и т.д.); явления сохранения и развития самобытных этнокультурных традиций (традиционные элементы современного жилища и одежды, изделия и традиционные инструменты народных промыслов); национально окрашенные явления в культуре этноса, порождённые машинной цивилизацией и воздействием современных обществ, процессов на этническую культуру (изделия художественной промышленности, традиционные предметы в современной массовой культуре, искусственно восстановленные элементы древней культуры и т. д.).

Хронологические рамки отнесения предметов к этнографической коллекции обычно устанавливают, исходя из представления о бытовании основной массы этнографических предметов в конце 19 - начале 20 в., т.е. в период, предшествовавший массовому распространению индустриального образа жизни и связанный с господством (по крайней мере в сельской местности) традиционно-бытовой культуры. Этнографическими признаются также предметы 2-й половины XX в., несущие этнокультурную информацию. Ранние хронологические границы существования этнографических предметов наукой ещё окончательно не установлены, хотя вещи, датированные XVII в., обычно сомнений не вызывают. Привлекаются также предметы, иллюстрирующие этногенез (происхождение народа) или демонстрирующие несомненную культурную традицию.

Признаком, превращающим совокупность этнографических экспонатов в этнографические коллекции, является их принадлежность к культуре одного народа или этнографической группы. В музейной практике возможно более узкое понимание этнографических коллекций как совокупности предметов по этнографии одного народа, собранных одним исследователем в течение одного периода сбора. Многокомпонентность культуры этноса позволяет воспринимать части этнографической коллекции как музейные коллекции по категориям культуры (коллекции оружия, ювелирных изделий, ковров, музыкальных инструментов, предметов культа и др.), что определяет внутреннюю структуру этнографической коллекции. Составные части этнографической коллекции условно выстраиваются по линии от хозяйства до особенностей гуманитарной культуры (земледелие, животноводство, охота, ремёсла, жилище, одежда, религиозные верования, письменность и т.д.). Атрибуция этнографических экспонатов, входящих в одну коллекцию, требует установления их связи между собой и определения для каждого отдельного предмета как его собственных характеристик (название, материальная форма, технология изготовления, орнаментика), так и характеристик той культуры, к которой он принадлежит (функциональное, символическое, ритуальное и др. типы использования; сведения о мастере и владельце, связи с другими предметами в данной культуре и т. д.). Сохранность этнографической коллекции обеспечивается условиями хранения и применением консервационной и реставрационной методик в соответствии с материалом этнографической экспозиции, поэтому при хранении коллекции рассредоточиваются, а их цельность фиксируется соответствующей документацией.

Зарождение этнографической коллекции можно отнести ко времени появления в собрании экзотических предметов, произведённых другим этносом. Такие предметы в большом количестве привозились путешественниками и исследователями античности, средневековья, эпохи Великих географических открытий. Научное комплектование этнографических коллекций возникает не ранее XVIII-XIX вв.; в истории европейской этнографической науки даже 1-я половина XIX в. характеризуется слабым вниманием к материальным предметам, принадлежащим народной культуре или культуре этноса, и наиболее ранние коллекции в музеях представляют собрание редких и экзотических предметов. Настоящая история формирования этнографических коллекций начинается с истории крупных этнографических музеев.

Идея этнографических музеев приписывается французскому учёному Жомару, высказавшему её в 1643 г., но комплектование музеев этнографическими предметами началось раньше. Узловыми событиями в истории комплектования музея этнографическими коллекциями следует считать основание музея Эшмола в Оксфорде (1683 г.), Петербургской кунсткамеры в Петербурге (1714 г.), Британского музея в Лондоне (1753 г.), Этнографического музея в Петербурге (1848 г.), Американского музея естественной истории в Нью-Йорке (1869 г.), Музея народоведения в Берлине (1886 г.). В России выдающиеся этнографические коллекции содержались в собраниях многих музеев, а также складывались на крупномасштабных выставках, таких, как Этнографическая выставка 1867 г. в Москве и Всероссийская сельскохозяйственная выставка 1923 г.. На рубеже XIX-XX вв. был основан этнографический отдел Русского музея в Петербурге.

В XIX-XX вв. на содержании этнографических коллекций сказывались социально-политические установки, присущие разным периодам. Немаловажным фактором было то, что параллельно с развитием этнографических музеев шел процесс сокращения сферы традиционной культуры. В последнее время совершенствование научного подхода к сбору этнографических коллекций выразилось в обязательном требовании их комплексности и целенаправленного пополнения фондов недостающими предметами.

В наиболее чистом и полном виде этнографические коллекции существуют в этнографических музеях и этнографических отделах национальных музеев. Неполными этнографическими коллекциями обладают музеи декоративно-прикладного искусства, а также музеи, комплекующие памятники отдельных категорий культуры (музеи хле-

ба, ковров, музыкальных инструментов и т.п.), другие музеи исторического профиля, где этнографические материалы служат для отображения быта XVIII – нач. XX в. Значительные этнографические коллекции сосредоточены в музеях под открытым небом и краеведческих музеях.

По широте географического и территориального охвата этнографические коллекции могут иметь глобальное значение (Британский музей, Берлинский музей народоведения, Музей человека в Париже, Японский этнологический центр в г.Осака, Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого в Петербурге и др.), отражать особенности нескольких крупных регионов, исторических связей между собой (Российский этнографический музей в Петербурге), создавать основу центров изучения собственной национальной культуры (Государственный музей этнографии в Дрездене, Роттердамский музей страны и народа, Национальный музей народоведения в Гамбурге, Рижский этнографический музей под открытым небом и др.) или культуры экзотических стран (Голландский колониальный музей в Харлеме, Музей Центральной Африки в Брюсселе), а также быть базой для создания региональных этнографических музеев (Музей пуэбло в Аризоне, США, Музей истории и культуры народов Сибири и Дальнего Востока и др.).

Литература

1. «Museum», 1983, № 139: Этнографические музеи: принципы и проблемы
2. «Museum», 1993, № 175: Этнографические музеи и музеи под открытым небом; *Fuhrerdurch das Museum fur Volkerkunde*, В., 1908
3. Coleman L.V., *The Museum in America. A critical study*, v. 1–3, Wash., 1939
4. *Jahre Historisches Museum am Hohen Ufer Hannover. 1903—1978*, «Hannoversche Geschichtsblätter», 1978, Bd. 32, Hf. 1-3,
5. Kaiuldall, *Les musees de Plein Air*, «Museum», 1957, v. 10, t. 1.
6. *Les origines du Musee d'Ethnographic. Historie et dokuments*. Par le Dr. E.-T. Haray, P., 1890
7. Riket, *La reorgation du Musee d'ethnographte du Trocadero*, «Bull, du Museum», 1930, 2 ser., t. 11, № 5
8. Schme11z J.D.E., *Ethnographisclie MuzeainMidden-Europa*, Leiden, 1896
9. Schme11z1. D. E., *Ethnografische Musea in Midden-Europa*, Leiden, 1896

10. Wiesenhoff Н.А., Ethnographic museums in Germany, «Museum News», 1953, v. 23, May 15
11. Алексеев В.П., Демонстрация проблем этногенеза в музейной экспозиции, в сб.: Музееведение. Музеи мира, М., 1991
12. Бромлей Ю.В., Очерки истории этноса, М., 1983
13. Дмитриев В.А., Место этнографического музея в системе идеологических учреждений, в кн.: Музей и современность. Сб. научных трудов, М., 1986
14. Музееведение. Музеи исторического профиля, М., 1988
15. Научное комплектование фондов этнографического музея. Методические рекомендации, Л., 1990
16. Показ современной жизни народов СССР в этнографических музеях, М., 1985 (Музейное дело и охрана памятников. Экспресс-информация ГБЛ, в. 3)
17. Разгон А.М., Этнографические музеи в России (1861—1917), в сб.: Очерки истории музейного дела в России, в. 3, М., 1961
18. Рихтер О., Идеальные и практические задачи этнографических музеев, пер. с нем., «Казанский музейный вестник», 1921г., № 3—6
19. Станюкович Т.В., Этнографическая наука и музеи, Л., 1978
20. Станюкович Т.В., Этнографический музей Русского географического общества, в сб.: Труды ИЭ АН СССР, т. 104, Л., 1977
21. Фотий Л., Документальность, образность, доходчивость. (О создании специфических экспозиционных комплексов в этнографических музеях и музеях под открытым небом), «Советский музей», 1983, № 2
22. Чистов К.В., Народные традиции и фольклор, Л., 1986
23. Шангина И. И., Этнографические музеи Москвы и Ленинграда на рубеже 20–30-х гг. XX века, «Советская этнография», 1991, № 2
24. Этнографические музеи СССР. Перечень, Л., 1988
25. Этнографические музеи СССР. Перечень. Сост. Л.А. Фотий, Н.И. Ивановский, Л., 1988

6.2. РЕКОНСТРУКЦИЯ РЕГИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ СРЕДСТВАМИ ДЕРЕВЯННОГО ЗОДЧЕСТВА

Реконструкция региональной культуры – один из методов изучения региональной культуры посредством ее моделирования в качестве целостной системы. В отличие от исторических реконструкций (архео-

логических, архитектурных и др.) в культурологической реконструкции региональной культуры не ставится задача воссоздания конкретно-индивидуализирующих черт исследуемого культурного феномена, а лишь его типологических и системообразующих признаков.

Принципы, на основе которых могут быть осуществлены такого рода реконструкции культуры., были разработаны еще эволюционистами второй половины XIX в. (Спенсером, Тайлором, Л. Морганом и др.) и сводятся к представлениям: о физическом и психическом единстве человека, чем детерминировано сравнительное единообразие антропологических и социальных интересов и потребностей всех людей, а также наиболее вероятные способы их удовлетворения, однотипность социальных функций и их символического выражения в культурах разных народов; о единстве этапов исторической социокультурной эволюции у всех народов, прохождении всех их через стадии более или менее сопоставимой типологии, социальной и культурной организации, при безусловной автономии темпов и ритмов этой эволюции у каждого народа, благодаря чему на Земле одновременно сосуществуют сообщества, находящиеся на разных стадиях развития, что дает возможность по аналогии с наблюдаемыми культурными чертами «отставших» в своей эволюции сообществ реконструировать ранние этапы культуры тех сообществ, что ушли в своем развитии вперед; о зависимости конкретно-исторических черт той или иной культуры от сочетания природных и исторических условий существования соответствующего сообщества, благодаря чему более полные знания об этих условиях повышают достоверность реконструкции форм изучаемой культуры. Эти принципы были развиты и дополнены неэволюционистами XX в. (С. Салинс, Д. Стюард, М. Харрис), еще более углубившими представления об экологической детерминированности культурных форм (по крайней мере у сельского населения), а также выведшими закономерности многолинейного характера социокультурной эволюции, при которой в рамках одного сообщества развитие разных специализированных областей культуры происходит неравномерно и при весьма опосредствованной взаимокорреляции; структурными функционалистами (Радклифф-Браун, Малиновский, Р. Мертон, Парсонс и др.), развившими представления о всякой локальной культуре как иерархической системе с высоко взаимообусловленными средствами, технологиями и организационными формами удовлетворения интересов и потребностей людей, об универсальных параметрах структуры, организации и функционирования культуры как системы; структуралистами (Леви-Стросс, Фуко, Р. Барт),

делавшими акцент на системно-символических связях между культурными формами и возможности структурной реконструкции региональной культуры по аналогии с естественными языками, герменевтической «декодировке» культурных смыслов объектов на основании их места в системе и т.п., а также представителями иных школ и направлений антропологии.

Таким образом, в реконструкции региональной культуры доминируют и взаимодополняют друг друга два методологических подхода: реконструкция общей структуры культуры и ее функциональных подсистем как упорядоченного и иерархизированного комплекса, а также аналоговое моделирование этой системы в соотнесении с более изученными культурами, относящимися к такому же типу социокультурной организации, или по аналогии с одной из наиболее изученных подсистем реконструируемой культуры (преимущественно языком). Целью культурологической реконструкции региональной культуры является моделирование культурно-исторической типологии исследуемой культуры, ее цивилизационного типа как системы социальной организации, регуляции и коммуникации, основных параметров комплексов целостных ориентаций, образов жизни, ментальностей, главных социальных институтов и особенностей их функционирования и т.п. Такого рода модельные построения активно используются специалистами, занимающимися изучением исторической динамики культуры: адептами различных цивилизационных направлений и школ в исторических и культурологических науках, некоторыми историками и социологами, работающими в русле стадияльно-формационной парадигмы исторического процесса и др.

Методологическая значимость реконструкции региональной культуры заключается в возможности формирования целостного, масштабного, свободного от чрезмерной эмпирико-описательной детализации взгляда на исследуемую культуру, моделирования ее как структурно-функциональной динамической системы, реконструирования не форм по их фрагментам, а процессов по их результатам, сопоставительного анализа изучаемой культуры не столько по своеобразию ее атрибутивных черт, сколько по технологическим признакам способов осуществления коллективной жизнедеятельности людей, их экзистенциальных ориентаций и т.п. В результате применения этого метода исследователь региональной культуры получает возможность типологизировать изучаемое явление на основании единых критериев и систем признаков, равно применимых к типологизации любой иной

культуры (т.е. выйти на статистические количественные показатели, шкалирование и пр.), и объяснить с позиций социальной и коммуникативной функциональности происхождение и специфику тех или иных значимых компонентов, т.е. перевести исследование культуры из русла гуманитарного описания в русло социально-научного объяснения.

Литература

1. Аверкиева Ю.П. История теоретической мысли в американской этнографии. М., 1979
2. Ерасов Б.С. Социальная культурология. М., 1994. Ч. 2
3. Никишенков А.А. Из истории английской этнографии. Критика функционализма. М., 1986
4. Орлова Э.А. Введение в социальную и культурную антропологию. М., 1994.
5. Островский А.Б. Школа франц. структурализма: вопросы методики // СЭ. 1988. п 2;
6. Этнологическая наука за рубежом: Проблемы, поиски, решения. М., 1991

6.3. ПОНЯТИЕ «КУЛЬТУРНОГО ЛАНДШАФТА»

Традиция изучения исторических событий, явлений и коллективов людей в непосредственной связи с определенными территориями утвердилась в европейской науке в качестве особого подхода, получившего название «культурный ландшафт» и имеет довольно развитую и устойчивую традицию.

Само понятие «культурный ландшафт» было введено представителем направления «культурной географии», Карлом Сойером в 1920-х гг., и определялось как феномен, возникший под воздействием специфического соединения как природных, так и культурных составляющих.

Сам термин, по мнению ряда американских исследователей, в наиболее раннем (около V в.) варианте использования *landschaft* – означал жилища с хозяйственными постройками, пастбищем, лугом, пахотными угодьями, окруженные лесом.

Таким образом, первоначальное значение ландшафта включало как природные элементы, так и созданные человеком.

Популярность слова «ландшафт» в Европе конца XVI в. связана с развитием традиции и моды на активное преобразование окружающей

среды путем целенаправленного озеленения территорий вокруг дворцов, окружения замков парками и садами.

В то же время эстетические идеалы общества, выраженные, в работах мастеров известной голландской школы живописи, связывались с природной – «пасторальной», а не окультуренной красотой. В конце XVI – начале XVII вв. именно в таком «натурально-природном» варианте термин «ландшафт» проник в Россию. Согласно словарю Фасмера, это слово впервые было употреблено в русском языке в 1707 г. в форме «леншафт» и являлось заимствованием из немецкого *landschaft* – в значении местность. В дальнейшем в русском языке сложилось понятие «природный ландшафт» – как естественный и «антропогенный ландшафт» (с явной негативной коннотацией), – как результат деятельности человека. Введенная К. Сойером идея «культурного ландшафта» активно обсуждалась и разрабатывалась силами географов, увлекшихся проблемами культуры, в основном в двух направлениях. Первое направление – «объективное» или «реалистическое» ландшафтоведение», было связано исключительно с изучением истории развития ландшафта как объективной реальности и представлено работами П. Эверсона и Т. Вильямсона по археологии ландшафта, Д. Хука по англо-саксонскому ландшафту и ряда других исследователей.

Представители второго направления – «субъективное» или «символическое ландшафтоведение», – считали, что человек воспринимает и понимает ландшафт субъективно. Такой подход предполагал принятие во внимание всех типов ландшафтов – как реально существующих, видимых, так и тех, которые мы создаем в своем воображении. По мнению представителей школы «символического ландшафтоведения», разные варианты восприятия ландшафта могут быть представлены в музыкальной, художественной или литературной форме, на телеэкране или в виртуальной реальности. Тем не менее, общим в понимании культурного ландшафта стало то, что он трактовался как природа, преобразованная человеком.

В 1990-гг. идея «культурного ландшафта» стала все активнее использоваться в качестве научного инструментария представителями гуманитарных наук. В частности, И. Робертсон и П. Ричарде впервые обратили внимание на то, что культурный ландшафт является продуктом доминирующей на определенной территории или в обществе группы, и одновременно одним из средств сохранения ею своей власти. Он отражает социальные, политические, экономические и духовные процессы, породившие его.

Преобразуя окружающую среду в процессе жизнедеятельности: путем осушения болот, или придания определенной территории особого сакрального статуса, человек или коллектив людей наделяет ландшафт не только новыми физическими, но и духовными характеристиками. При этом именно доминирующая в обществе группа оказывает наибольшее влияние на ландшафт, фактически формирует его под себя, в соответствии со своими потребностями и представлениями.

Разработкой методики изучения культурного ландшафта активно занимались ученики К. Сойера. Так, У. Хоскинс в 1950-е гг. обосновал метод интерпретации «следов», оставленных той или иной культурой на определенной территории. Д. Мейниг и П. Льюис в конце 1970-х гг. в развитии этого метода выдвинули идею «чтения» исследователем культурного ландшафта наподобие того, как это делают следопыты. При этом П. Льюис очень широко трактовал эти «следы», которые, по его мнению, являлись своеобразными отражениями определенных вкусов, ценностей, надежд и даже страхов.

Развивая методику изучения ландшафта Д. Дункан предложил смотреть на ландшафт как на текст или документ, требующий в процессе «чтения» выявления смысловых уровней и процессов, «записанных» в нем. Позднее он обратил внимание и на то, что в процессе «чтения» ландшафта важно не только то, кем он был «написан», но и то, кто является «читающим», поскольку при понимании и интерпретации «текста» ландшафта это тоже имеет значение. Рефлексируя на тему историчности, редакторы и авторы введения к коллективной монографии, посвященной изучению культурного ландшафта, И. Робертсон и П. Ричарде представили систему сменяемости ландшафтов в процессе истории как палимпсест – текст, написанный поверх более раннего текста.

В рамках современных тенденций, направленных на отход от жестких однозначных и односторонних позиций, один и тот же ландшафт, по мнению С. Сеймур, может быть предметом для изучения и интерпретации представителей различных культурных традиций или может быть одновременно рассмотрен с различных точек зрения.

Если первоначально культурный ландшафт рассматривался как некая данность, то к началу 1990-х гг. сложилось представление о его изменяемости под воздействием различных факторов. Т. Ингольд предложил рассматривать культурный ландшафт не как статическую картину, а как процесс (и одновременно результат) освоения определен-

ной территории. При этом культурный ландшафт в его понимании никогда не является завершенным и находится в состоянии развития.

Ландшафт, по-Ингольду, это территория, связанная с постоянно происходящей активностью человека: заселением и расселением, хозяйственными или ритуальными практиками. У. Митчел в работе «Ландшафт и власть» также указал на необходимость рассматривать культурный ландшафт как процесс и подчеркнул, что именно в рамках этого процесса формируются региональные и национальные идентичности. Тем самым, теория культурного ландшафта была выведена на уровень проблематики формирования разных видов самосознания. В работе С. Сеймур, посвященной исторической географии, ландшафт был охарактеризован как феномен, который не просто отражает или искажает глубоко лежащие социальные отношения. Он сам часть процесса, формирующего окружающий мир, его организацию и понимание.

Литература

1. Webb M. Cultural landscapes in the National Park Service. *The Public Historian*, Vol. 9. No 2. The National Park Service and Historic Preservation. (Spring,1987). P.78.
2. Sauer C. O. *The Morphology of Landscape*. Berkeley: University of California press. 1925. P343
3. Фасмер 2 С.457.
4. Everson P., Williamson T. *The Archaeology of Landscape*. Manchester: Manchester University Press, 1998
5. Hooke D. *The landscape of Anglo-Saxon England*. Leicester: Leicester University Press, 1998; Muir R. *Approachesto landscape*. London: Macmillan,1999.
6. Robertson I., Richards. P. Introduction // *Studying cultural landscapes* Ed/ Iain Robertson and Penny Richards/ London. 2003. P.2-4.
7. Cosgrove D.E. *Social Formation and Symbolic Landscape*. London: Groom Helm, 1984;
8. Cosgrove D.E. Prospect, perspective and the evolution of the landscape idea. *Transaction of the Institute of British Geographers (new series)*. 1985. P. 10. P.45-62;
9. Daniels S. and Cosgrove D.E. Spectacle and text: landscape metaphors in cultural geography // *Place/ Culture/ Representation/ Duncan J. and Ley D. Ed. London: Routledge, 1993.P. 57-77.*
10. Hoskins W.G. *The Making of the English Landscape*. London: Hodder & Stoughton, 1955

11. Meinig D.W. Reading the landscape: An Appreciation of W.G. Hoskins and J.B. Jackson. In: The Interpretation of Ordinary Landscapes. Ed. Meinig, D.W. New York: Oxford University Press, 1979. P. 195-244
12. Lewis P. F. Axioms for Reading the Landscape: Some Guides to the American Scene. In: The Interpretation of Ordinary Landscapes. Ed. Meinig, D.W. New York: Oxford University Press, 1979
13. Dunkan J. The City as Text: The Politics of Landscape Interpretation in the Kandayan Kingdom. Cambridge: Cambridge University Press, 1990
14. Seimour S. Historical geographies of landscape // Modern Historical Geographies. Ed. Graham B. and Nash C. London: Longman. 2000. P. 194, 214
15. Ingold T. The Temporality of the Landscape. // World Archaeology, Vol.25, No2, Conceptions of Time and Ancient Society. (Oct., 1993). P. 162
16. W.J.T. Mitchell Landscape and power. Chicago: Chicago University Press, 1994. P.1.

6.4. ИСТОРИКО–КУЛЬТУРНАЯ ЦЕННОСТЬ МУЗЕЕВ ДЕРЕВЯННОГО ЗОДЧЕСТВА

Музеи деревянного зодчества Урала представляют собой комплексное решение различных видов музеев – этнографических и историко-бытовых.

Историко-бытовые музеи – группа исторических музеев, сохраняющих или воссоздающих картину быта (т.е. сферу внепроизводственной социальной жизни) разных слоев населения; документируют не этнические (как этнографические музеи), а социально–психологические их особенности, наиболее ярко проявляющиеся в интерьерах жилищ. рассматривают вещь как часть бытового комплекса, характеризующего повседневную жизнь человека, а не как произведение искусства, что отличает их от художественных музеев.

Интерес к истории быта проявился в конце XIX в. в связи с развитием материалистических воззрений, а также буржуазной идеологии, ориентированной на личность; расширение источниковой базы исследований за счет вещественных источников, хранившихся в музеях, стимулировало развитие историко-бытовых музеев. В странах Европы музеефицировали на месте или переносили в специальные музейные

помещения старинные интерьеры, в России подобные музеи имелись лишь в Финляндии.

После 1917 г. в охранных и культурно-просветительских целях создавались (нередко стихийно) историко-бытовые музеи в национализированных помещичьих усадьбах, дворянских и купеческих особняках (имение графа Дмитриева-Мамонова в Дубровицах под подольском, «Дом Ковригиных» в Петрограде и др.); большинство из них просуществовало недолго. В 1918 г. в Петрограде основной историко-бытовой отдел Русского музея – первый и единственный в России музей, поставивший задачу изучения быта всех слоев городского населения XVIII–XIX вв. (дворян, купцов, рабочих), а также крепостных крестьян. Его возглавляли М.Д. Приселков и М.В. Фармаковский. Бытовая обстановка определенной группы населения экспонировалась в дворцах-музеях, в музее Дворянского быта 40-х годов, в Музее боярского быта XVII в. Материалы, изъятые из усадеб, использовали историко-бытовые отделы краеведческих музеев (отдел помещичьего быта в Истринском областном краеведческом музее, 1923, и др.). В 1919-нач. 1920-х гг. организовывались церковно-бытовые музеи в закрытых монастырях и храмах; резко возросло число мемориально-бытовых музеев: музеев-усадьб, домов-музеев, музеев-квартир, музеев-кабинетов, музеев-мастерских), в интерьерах жилищ выдающихся деятелей сохранялись индивидуальные особенности. Исторический музей с середины 1920-х гг. стал рассматриваться как Центральный музей истории русского быта. К этому времени музейеведы и музейные работники определили специфику историко-бытовых музеев и направления научно-исследовательской работы, а также основной принцип экспонирования – достоверность и типичность бытового комплекса и каждого предмета, входящего в него; они признали необходимость дополнения бытовых комплексов экспериментальными выставками, посвященными отдельным типам музейных предметов, вводными и заключительными разделами или научными кабинетами, материалы которых поясняли содержание экспозиции или освещали историю создания музея, разработали принципы общения с посетителями. В конце 1920-нач. 1930-х гг. историко-бытовые музеи, обвинённые в «вещевизме» (безыдейном показе вещей) и буржуазном объективизме и признанные противоречащими идеям коммунистического воспитания, были либо ликвидированы, либо перепрофилированы.

В середине 1950-х гг. в связи с изменениями в общественно-политической жизни возрос интерес к бытовому укладу, рассматривав-

шемся как «овеществлённая психология», начали возрождаться историко-бытовые музеи: вновь открыт Музей боярского быта, создан Музей тверского быта, историко-бытовые филиалы организованы при краеведческих музеях, в музейных объединениях, музеях-заповедниках; наряду с ансамблевыми возникают тематические историко-бытовые музеи (Музей городского быта «Старый Владимир»), создаются музеи архитектуры и быта (Нижегородского Поволжья архитектуры и быта музей в пос. Сахарный Дол, Этнографический музей–заповедник народов Забайкалья в г. Улан-Удэ, Народного зодчества и быта музей в с. Макаровка в Мордовии, Иловлинский музей народной архитектуры и быта и др.). Для историко-бытовых музеев 1950-1990-х гг. характерны комплексность, показ через быт процесса развития общества, выдвижение на первый план социально-психологических аспектов, ориентация на сохранение и включение в современную жизнь культурного наследия и преимущественно традиционной крестьянской и городской культуры. Этим вызвано сближение историко-бытовых музеев с этнографическими и народного искусства музеями, широкое распространение музеев под открытым небом.

Литература

1. Российская музейная энциклопедия: В 2 т., Т.2 – М.: Прогресс, «РИПОЛ КЛАССИК», 2001. – 436с.

6.5. ОСОБЕННОСТИ АРХИТЕКТУРЫ НАРОДНОГО ЖИДИЩА

Народное жилище – сложный социально-бытовой комплекс, который формировался в процессе длительного исторического развития материальной и духовной культуры народов Уральского народного жилище приобрело к концу XIX – началу XX века специфические черты, обусловленные историческими особенностями территориального и экономического освоения региона, его географическими условиями и национальными особенностями жизни населения и его хозяйственной деятельности.

Сеть русских поселений, составившая основу современной системы расселения, складывалась в течение почти пяти столетий. Интенсивное заселение региона началось во второй половине XVI в. из Прикамья, распространяясь с севера на юг, вдоль рек, в то время основных транспортных артерий, под прикрытием городков и острогов

(Очерский, Пелымский, Лозьвинский и др.). На берегах Нейвы, Ницы, Режа, Пышмы и Исети сложились крупные земледельческие поселенческие слободы Ирбитская, Камышловская, Белоярская и другие, около которых возникали села и деревни. В отличие от слободы центральной России, обычно небольшого поселения лиц одной профессии, на Урале слобода имела административно-оборонительную функцию. Так, Белоярская слобода в конце XVIII в. представляла собой крепость, окруженную глубоким рвом, валом, надолбами и деревянной стеной. Кроме собственно слободы, в нее входило 18 деревень и одно село.

Новая волна переселенческого движения, вызванная промышленным освоением Урала, поднялась в XVIII в. Одновременно со строительством заводов возникали поселки, рудники, пристани, а также села и деревни, население которых было тесно связано с обслуживанием заводов. Особенности социально-экономического развития Урала, его природы и климата предопределили многообразие типов поселений, которые можно подразделить на 4 группы: 1) заводские поселения – поселки, рудники, соляные промыслы, прииски и т.д. Работа на заводах являлась для населения основным источником существования; 2) поселения, обслуживающие промышленность, – пристани, заводские села и деревни, население которых жило за счет отхожих промыслов и прочно сохраняло связь с землей; 3) сельские поселения – слободы, села, деревни, выселки, хутора, основным источником существования жителей которых было земледелие и скотоводство; 4) поселения оренбургского казачества – крепости, форпосты, редуты и другие, население которых было обеспечено землей и получало за службу жалованье.

Поселения 1-й и 2-й групп получили распространение в районе сосредоточения горнозаводской промышленности, 4-й группы – вдоль юго-восточной границы Урала, на остальной территории распространены поселения 3-й группы.

Застройка сельских поселений вплоть до конца XIX в. осуществлялась по свободному плану без четко выраженных улиц. Заводские и военные поселения застраивались сразу по регулярным планам, в создании которых участвовали видные архитекторы Уральского горного правления – М. П. Малахов, А.З.Комаров, К.А. Луценко.

Особенности природы и климата региона обусловили различие приемов формирования жилищной застройки уральских поселений: в северных районах с продолжительной и холодной зимой поселения имеют компактный план, узкие и плотно застроенные улицы, лишённые насаждений; в южных районах планы поселений менее компактны, ули-

цы широкие, характерно интенсивное озеленение застройки для защиты ее от перегрева и пыли.

Типы жилища. Рост социального и имущественного неравенства сельского и горнозаводского населения в конце XIX – начале XX в., особенности национального состава населения и его хозяйственной деятельности, различие климатических условий региона предопределили разнообразие типов народного жилища. По конструктивно-планировочному решению жилые дома подразделяются на следующие типы: четырехстенок, четырехстенок с клетью (горницей), пятистенок, шестистенок со светелкой (прихожей), шестистенок-крестовик, двухэтажный дом и дом с квартирой в двух уровнях. Четырехстенок получил наибольшее распространение в холодных северных районах Урала как наиболее рациональная для этих условий форма жилища. Пятишестистенки получили распространение в Южном Приуралье в связи с ростом числа больших семей и сравнительно мягкими климатическими условиями. Жилой дом в народной практике являлся элементом жилищно-хозяйственного комплекса. Различие объемно-планировочного решения этих комплексов на территории Урала отражает многообразие местных условий, влияющих непосредственно на их формирование. Климат как постоянный фактор внешней среды оказывает решающее влияние на характер народного жилища.

В северных районах Урала комплекс обычно решается по принципу «дом-двор», в которых под одну крышу собраны все жилые и хозяйственные постройки. Двор и хозяйственные постройки устроены в два уровня: в первом находились помещения для скота, инвентаря, дров и прочие, во втором – сеновал. Жилой дом по форме плана и высоте жилых помещений решен компактно и утеплен пристроями наполовину периметра. Отапливаемый объем устроен в два уровня (изба + полати) и поднят на высокий подклет – место хранения различных продуктов питания на долгую зиму. Крутые скаты кровли, связанные с большой величиной осадков, образуют большой чердак, который использовали для сушки белья, веников, рыбы и пр. Архитектурная композиция комплекса строится на сочетании крупных форм и объемов без декора и мелкой детализации элементов жилища. В центральных районах Урала с более умеренным климатом происходит изменение объемно-планировочного решения комплекса: двор раскрывается частично или полностью, план застройки увеличивается, компактность жилого дома уменьшается, в комплексе появляется летняя жилая комната, используемая зимой в качестве холодной кладовой. Раскрытие двора позволило

ориентировать жилой дом на три солнечных стороны. При устойчивых западных ветрах окна домов для утепления оборудуют ставнями.

Климатические условия южных районов Урала предопределили дальнейшие изменения в планировке комплекса. Они выражаются в полном раскрытии двора и увеличении плана застройки комплекса; в изменении структуры жилого дома – отсутствуют используемые в хозяйственных целях подклети, чердак (из-за малой величины осадков), исчезают полаты, увеличивается высота жилых помещений до 2,8 м; для сна летом устраивают веранду. Дом в форме вытянутого прямоугольника обеспечивает зимой проникновение солнечного тепла, поступающего в помещения через пять окон южной ориентации. Озеленение двора и палисадника служит здесь средством борьбы с перегревом, украшения дома и повышения комфорта проживания. Защита жилища от сильных зимних степных ветров осуществляется постановкой хозяйственных построек с южной наветренной стороны дома. Широкое использование в архитектуре жилища получают декоративное убранство и цвет.

Типы уральского народного жилища формировались в процессе длительной эволюции.

Строительные традиции, перенесенные на Урал выходцами из европейской России, были изменены, приспособлены и созданы вновь, получив региональную специфику. Так, на южном Урале в жилище южнорусского типа, перенесенного сюда выходцами из Орловской и Курской губерний, отчетливо выступают черты северного и среднерусского типа, а на среднем Урале жилище этого типа из-за несоответствия условиям района исчезло вообще. Выходцы из южных губерний перешли здесь на строительство севернорусского типа жилья, привнесенного новгородце-вологодцами. В свою очередь, и этот тип жилища в процессе приспособления к условиям региона был значительно трансформирован.

Архитектура крестьянской избы всегда удивляла исследователей своей четко продуманной планировкой. Сам дом внешне казался небольшим, но внутри был широк и просторен. Условно избу членили на три функциональные части: «прихожая» – подпалатный угол, где раздевались, оставляли верхнюю одежду, умывались. В верхнем ярусе этой части справа от двери располагалась печь, слева – полаты. На полатах и печи спали. Перед печью отводилось место для кухни, где размещали бытовую утварь, пекли хлеб, готовили пищу. Иногда кухня отделялась от всего пространства дома ситцевой занавеской. Красный угол, вплоть до полатей, был местом для приема гостей, совершения обрядов.

Уральская домовая роспись поражает своей монументальностью: расписываются сени, изба, горница, а в них стены, простенки, потолки, двери, голбцы, полаты и многое другое.

Как отмечают исследователи, истоки мотивов росписи, по всей видимости, нужно искать в древнерусском искусстве, символике языческой Руси, частично перешедшей в христианство и дополненной фантазией народных художников. Росписи решались в едином стилевом ключе, объединившем традиционную народную и иконописную манеры письма.

Основой композиции обычно являются дерево, куст, ветка, букет, круг–веночек, а на них цветы и плоды причудливых форм. Среди «обитателей» этого «райского сада» мы видим певчих птиц и экзотических павлинов, сказочных сиринов и жар–птиц, а рядом – уральских сов, филинов, гусей, тетеревов.

В росписях присутствует и человек, его изображают как героя лубочных картинок: вот молодая супружеская пара, вот жена, посылающую мужу птицу–вестника и т. п. Сценки носили по преимуществу жанрово–бытовой характер, хотя бытовали и исторические сюжеты (было обнаружено изображение первого в России паровоза Черепановых, сооружение Великой Сибирской железнодорожной магистрали). В одной избе обнаружена роспись с несущимся под парами паровозом с тремя вагонами.

«Сады» обычно изображали в простенках, полатный брус расписывали вытянутыми в горизонталь гирляндами или букетами из цветов и ягод, на потолке размещали венки или солнце.

Роспись дома встречала входящего практически у самого входа. На обратной стороне двери часто изображали древо жизни с птицей на вершине, на стенке голбца – пышный вазон с цветами или стилизованные бытовые сценки, действующими персонажами которых были не только люди, но и птицы и звери; на двери, которая вела в подполье, художники изображали круг солнца и древо жизни.

Особое значение в доме имел «красный угол» с божницей. Его расписывали несложными, приглушенными по цвету, аккуратно выполненными композициями вазонов с цветами. Изображение зверей или птиц считалось неуместным.

Мастера разных местностей отличались характером декорирования композиции: пышными – у вятских народных художников, более линейно–графичными – у кармакских.

Роспись избы выполнялась обычно масляными красками теплых тонов: красно–коричневыми или их оттенками. Дополнением служили половики, занавески, лоскутные одеяла, рушники. Расписывались не только стены, но и мебель, домашняя утварь, орудия труда и быта: цветочный орнамент наносили на «лицевую» часть шкафа, у комода «разделялись» боковые стенки «под мрамор» или «под орех»; обеденный стол окрашивался синим, красным, зеленым или светло–коричневым цветом, в центре столешницы изображался круг – символ жизни; украшались росписью прялки, ткацкие станы, коромысла, деревянные ведра и миски, кади, бураки–туеса, встречались разрисованные телеги и сани.

В декорировании предметов быта сложились самобытные, перекликающиеся между собой композиции, тесно связанные с местной традицией мотивами росписи, ритмикой узоров, колоритом, всей системой образности, выражающей народное мироощущение и индивидуальность мастера. Росписью покрывали печи, мебель, двери, домашнюю утварь, орудия труда. Ярким узором украшали дом не только изнутри, но и снаружи.

В 1960–1980–е гг. в г. Туринске Свердловской области начали изготавливать сувениры из дерева, расписывая их в традиционной манере уральской домовой росписи.

Литература

1. Шангина, И.И. Русский традиционный быт: Энциклопедический словарь. – тпб.: Азбука-классика, 2003. – 688с.

6.6. МУЗЕИ ДЕРЕВЯННОГО ЗОДЧЕСТВА НА УРАЛЕ

Нижнесинячихинский музей-заповедник деревянного зодчества и народного искусства (с. Нижняя Синячиха Алапаевского района Свердловской области)

Известный далеко за пределами Свердловской области Нижнесинячихинский музей–заповедник – одна из подлинных жемчужин народного искусства Урала. Музей создан Иваном Даниловичем Самойловым – известным уральским коллекционером и реставратором. Для посетителей музей открыт 16 сентября 1978 года.

Спасо-Преображенская церковь

Строительство девятиглавой Спасо-Преображенской церкви было начато 12 мая 1794 года, а закончено в 1823 году.

Церковь представляет собой образ корабля, рвущегося в небеса. Имена зодчих, создавших этот великолепный храм неизвестны, однако среди жителей села ходит легенда, что храм строил итальянец.

В безбожные времена XX века храм стоял без кровли, свод его грозил обрушиться. В разные времена храм использовали не по назначению: мельница, зерносушилка, зерносклад. Труд по восстановлению храма предстоял громадный. Чтобы такой одолеть, нужно было, как в старину говаривали, снять с себя крест, и пояс. Сегодня вертикаль Спасо-Преображенской церкви царственно парит в облаках над селом и округой. В 1794-1824 годах в поселке Нижняя Синячиха талантливые зодчие построили Спасо-Преображенскую церковь – один из лучших храмов на Урале. В годы Советской власти храм был закрыт, медленно разрушался. Возрождение его из небытия и запущения связано с именем Ивана Даниловича Самойлова, под руководством которого здесь в начале 1970-х годов начались реставрационные работы. Благодаря ему с 1979 года вокруг Спасо-Преображенской церкви начали собираться памятники уральского деревянного зодчества. Из различных уральских мест сюда свезены уникальные образцы деревянного зодчества – часовни, мельницы, амбары, сторожевая башня, пожарная каланча, крестьянские избы. Так возник Нижнесинячихинский музей–заповедник под открытым небом.

В отреставрированном Спасо-Преображенском храме XVIII века экспонируется уникальная коллекция народной росписи домов и предметов быта, собранная в Алапаевском, Верхотурском, Режевском, Верхнесалдинском, Ирбитском, Тугулымском районах. Самое раннее произведение живописи относится к 1869 году, а позднее – к 1914 году. Многие произведения с автографами. И.Д. Самойлову удалось установить 67 имен живописцев: 43 кармакских (из деревень по р. Кармак Тугулымского района), 5 вятских, 1 из Екатеринбурга, 18 мастеров местожительство не указали.

Собранные воедино произведения народной живописи дают представление о развитии на Урале самобытной художественной культуры. Такая роспись облагораживала и одухотворяла все, что столетиями человек создавал из дерева и бересты. Но ее не стоит считать явлением, принадлежащим только истории. Роспись необходимо возродить, чтобы использовать в оформлении общественных и жилых зданий, сувениров,

игрушек. На базе нижнесинячихинской коллекции расписного дерева проходят семинары художников и мастеров предприятий народных промыслов, педагогов детских художественных школ и студий, здесь занимаются школьники и студенты.

На нижнем этаже Спасо-Преображенского храма разместились коллекция икон, церковной утвари, книг. В праздники здесь проходят службы.

Часовни

На территории Нижнесинячихинского музея-заповедника можно увидеть несколько часовен.

Часовня Александра Невского привезена из села Останина и установлена на Камушке – утесе над речкой Синячихой. Это необычная по архитектуре часовня – восьмерик с ротондой наверху. Она обшита тесом, украшенным фасками и галтелями. На наличниках окон – нашившая красная и зеленая рельефная резьба по белому фону. Красно-розовые углы ставней также обрамлены зеленым цветом. Ставни двустворчатые, в центре каждого – «солнышко», обведенное зеленой каймой. Вся роспись – яркая и сочная.

Часовня Ильи Пророка – последнее пристанище человека на этой земле – расположена на территории кладбища. Такие часовни вплоть до XVIII-XIX веков стояли в отдаленных глухих деревнях, в скитах и на сельских кладбищах. Часовня невелика, срублена в простую «чашу». Чело сруба украшено причелинами. На крыше тусклым серебром отливает осиновый лемех главки, над ней – деревянный крест.

Часовня Савватия и Зосимы Соловецких – бревенчатый сруб первоначальной красоты. К материнскому сруб-клету примыкает с западной стороны второй, меньший – дочерний. Крыша часовни из четырехскатной переходит в восьмигранную, вогнутую, наверху ее – деревянный барабан, увенчанный шлемообразной главкой с золоченым крестом. Окна украшены четырьмя большими резными наличниками. Над меньшим срубом возведена колокольня–восьмерик. Высокие арочные проемы, ввысь устремленный восьмигранный шпиль с золоченым крестом придают ей изящество и стройность. Торжественно выглядит крыльцо – его крышу поддерживают две резные колонны, на фронте – резной орнамент.

Часовня Вознесения представлена красно-коричневыми стенами, белизной цоколя, дверей и карнизов, травяным орнаментом карнизов и ярко-голубой крышей с двумя золотыми главками. Часовня Вознесения

— несмотря на архитектурную строгость пилястр и арок — самое яркое и веселое строение в музее деревянного зодчества. Играет цветами! Красно-коричневые стены, белизна цоколя, дверей и карнизов, травяной орнамент наличников... Голубая крыша — словно впитывает лазурь неба. А на ней — две золотые главки!

Сторожевая башня

Создание музея деревянного зодчества в Нижней Синячихе началось со сторожевой башни (XVIII в.). Высота башни 35 метров, 60 рубленых венцов. Каждое бревно закреплено шкантами, в заголках сруба — замки. А сами бревна тяжеленные, словно свинцовые, из кондовой сосны. Башня перевезена в Нижнюю Синячиху из поселка Красногвардейский Артемовского района Свердловской области. Срублена башня в "чашу с остатком". Над квадратным срубом расположена смотровая площадка. Венчает башню шатер со шпилем.

Башня острога

Из соседнего села Арамашево в заповедник была привезена башня острога и фрагмент частокола (постройка XVII в.).

В XVII веке крепости-остроги за Камнем, как называли тогда Уральские горы, были надежной и опорой русских людей, хранили всю округу от набегов татар и башкир

Раньше такие крепости-остроги были надежной опорой от набегов татар и башкир — в них в лихое время находили спасение жители соседней округи.

Ветряная мельница

На Урале ветряки махали своими крыльями по берегам больших рек. В Нижнюю Синячиху ветряная мельница была перевезена из Гаринского района. Срубил ее с мастерством незаурядным в 1916 году вятский плотник Егор Червяков с сыновьями. Внешне ветряк спокоен и безмятежен, а внутри — все страшно содрогается и гудит: вращаются толстенные бревна-валы и исполинские шестерни; внизу, под ногами, работают могучие жернова Ветряную мельницу, доставленную в Нижнюю Синячиху из Гаринского района, срубил в 1916 году вятский плотник Егор Червяков с сыновьями.

Пожарня

Здание пожарни с дозорной вышкой относится к началу XX века. В свое время пожарня была в каждой деревне – подъезжаешь к околице и видишь над избами каланчу. С нее день и ночь вели наблюдение – завидев дым, звонили в колокол, собирали народ. Вся деревенская жизнь была тесно связана с пожарной: сюда приходили, чтобы поделиться новостями, побеседовать о хозяйственных делах. Со стороны тракта к пожарной пристроен навес, под которым стоят две старинные пожарные машины – стволы брандспойтов горят медью и бронзой.

Усадебные постройки

Найти усадебные постройки более раннего периода – редкая удача, поэтому пришлось целое создавать по частям, привезенных из разных деревень.

Усадьба XVII века. Такие усадьбы в XVII веке ставились русскими поселенцами на Урале по берегам малых речек, в 1–2 верстах от устья – выхода к большой реке. Также она поставлена и в музее: а берегу речки Синячихи, в двух километрах от впадения ее в Нейву. Усадьба – словно тут и стояла испокон веку. Подле избы – амбар с навесом, погреб, колодец с «журавлем». постройки обнесены оградой из толстых бревен и массивных столбов. В глубине ограды – сарай, пригоны для скота, конюшня, баня «по-черному». Постройки созданы одним топором, пропорции соблюдены удивительно точно. Декоративные элементы просты и уместны – карнизы над окнами украшены «сухариками» и бегунцом. Все рационально и все красиво, красота и польза неразрывны.

Усадьба XVIII века. К концу XVIII века избы в селах и деревнях начинают выстраиваться по прямой линии вдоль дорог, по берегам рек и озер, образуя «порядки» улиц. Изба и хозяйственные постройки размещаются в замкнутом дворе, окруенном высоким забором-заплотом с монументальными глухими воротами. Бревенчатый самцовый фронтон старый, XVII века, но причелина и полотенце украшены резьбой. Наличники окон XVIII века в Нижней Синячихе украшены трехгранномычатой резьбой с «солнышками» – излюбленный мотив на Урале. Неповторимое впечатление оставляет их роспись – букеты цветов и розетки.

Усадьба XIX века. Пятистенный дом, каких немало и он ихдали ничем особо не выделяется. Но на его фасаде резьба нданной красоты. Богатством и выразительностью резкого декора поражают наличники окон, пропиленной резьбой украшен широкий карниз. Сияют накладной

резьбой большие ворота: в центре – стилизованное солнце-розетка, по краям – резная рамка, в углах – лучи солнца.

Село Нижняя Синячиха с ее уникальным музеем–заповедником в последнее время стало местом паломничества многочисленных туристов, в том числе и иностранных.

Коптеловский музей истории земледелия и быта крестьян (с. Коптелово Алапаевского района)

Открыт музей в октябре 1969 года. Основал его А.Г. Потоскуев – ветеринар по профессии, прекрасный знаток крестьянской жизни. С 1993 года музеем руководит Л.Ф. Русаков – страстный любитель старины. Если А.Г. Потоскуев был собирателем, то Л.Ф. Русаков стал музейным педагогом и просветителем. От других музеев Коптеловский музей отличается педагогической направленностью работы. Причем ей подчинено и содержание экспозиции. Здесь в посетителе видят не только наблюдателя и слушателя, но и собеседника, партнера.

История с. Коптелово, основанного в начале XVII века, представлена в каменном торговом доме 1903 года. В специально построенном здании развернута экспозиция, раскрывающая сельскохозяйственные занятия крестьян: весенние полевые работы, сенокосную страду, уборку урожая, обработку зерна, продажу излишков зерновой и молочной продукции. В павильоне крестьянских ремесел организованы комплексы: средства передвижения и упряжь; орудия обработки дерева, льна, конопля, шерсти; предметы ухода за скотом и птицей в домашних условиях; гончарное дело; хлебопечение; домашняя утварь и посуда для воды, молока, приготовления пищи, переработки зерна, сбора грибов и ягод и др.

Кузнечное ремесло представлено отдельным комплексом – в кузнице, где оборудовано рабочее место кузнеца и размещена выставка предметов, рожденных в огне горна под ударами молота.

Уникальный объект музея – крестьянский жилой дом середины XVII века. Дом называют «избой бабы Кати», т.к. последней хозяйкой, у которой он в 1972 году был приобретен, была Е.Т. Калинина. В доме сохранилась обстановка без всяких изменений и покраски: русская печь с западной справа от входной двери, лавки вдоль стен шириной до 60 см, залавок на кухне, брусчатая грядка, полки над окнами, полати, бревенчатый потолок. Здесь можно получать знания не только о русской строительной культуре, но и об обычаях и обрядах, способствующих возведению благополучного жилища, а также о символическом осмыслении стен, окон, потолка, матицы, порога, лавок, печи, крыши.

Сотрудники музея знакомят с большим набором магических символов, связанных с проживанием в жилище.

Сохраняется и изба Ивана Коптелова – первого жителя села. Стоит она не на фундаменте, а на четырех пнях.

Объектом экскурсионного посещения является родник, с которым предание связывает основание с. Коптелово. В последние годы обновлен чан, на дне которого бьет мощный родник, над чаном срублена и освящена часовня, установлены листовенничные желоба для стока воды. Для посетителей музея разработана увлекательная экологическая программа «Живи, родник».

На базе музея проводятся районные краеведческие конференции, названные «Потоскуевскими чтениями» в честь основателя музея. Коптеловский музей активно работает с ветеранами села. Здесь устраиваются посиделки, на которых вспоминаются прожитые годы и звучат песни, отмечаются золотые свадьбы. Ветераны пишут для музея воспоминания и приносят экспонаты, реставрируют старую одежду, готовят традиционные блюда для праздников, литературных и музыкальных встреч, встречаются с молодежью. Работает фольклорный коллектив ветеранов, который популяризирует русскую народную песню.

Музей предлагает посетителям прокатиться на лошадях по селу и даже поучаствовать в конно-спортивных праздниках.

Коптеловский музей имеет филиалы в с.Голубковское и Костино Алапаевского района. Голубковский музей специализируется на показе домашних ремесел и семейных обрядов, а Костинский музей добивается раскрытия истории села через изобразительное творчество земляков.

Архитектурно–этнографический музей «Хохловка» (д. Хохловка Пермского края)

Музей «Хохловка» открыт для посетителей с 17 сентября 1980 года. Площадь его – 42 га. Весь музейный комплекс делится на три сектора в соответствии с основными этнографическими зонами Прикамья: Северо-Западное Прикамье, Северное Прикамье, Южное Прикамье. Кроме секторов выделяются два тематических комплекса, объединяющие сооружения солепромышленного и сельскохозяйственного назначения. В музее представлены памятники деревянной архитектуры Пермского края конца XVII-начала XX веков. Во многих из них размещаются интерьеры и выставки, создаваемые научными сотрудниками музея.

Идея создания архитектурного музея под открытым небом была предложена в 1966 году известным пермским архитектором А.С. Терехиным. В 1968 году главный архитектор области Н.Н. Кукин предложил разместить музей деревянного зодчества около с. Хохловка. Для окончательного решения из Москвы выезжала комиссия во главе с архитектором В.В. Маковецким. В результате Пермский облисполком в апреле 1969 года принял постановление о создании около Хохловки музея деревянного зодчества, строительство которого поручили Пермским специализированным научно-реставрационным мастерским. Все работы по созданию музея финансировали Всероссийское общество охраны памятников истории и культуры, затратившее в 1970-1980 е году свыше 2 млн. руб., и областное управление культуры. В марте 1971 года Министерство культуры РСФСР утвердило эскизный проект музея, разработанный архитекторами Г.Л. Кацко, Г.Д. Канторовичем и А.С. Терехиным. В начале 1980 -х годов был рассмотрен эскизный вариант генерального плана, выполненный архитекторами Пермгражданпроекта Н.Д. Зелениной и Ф.Н. Нигматуллиной. В 1981 году для детализации генерального плана музея «Хохловка» были привлечены специалисты Московского проектного института.

Сектор «Южное Прикамье» представляет культуру и быт русских южных районов Пермского края. Впоследствии здесь должны появиться усадьбы татар, башкир, удмуртов и марийцев. Центральной частью сектора является ансамбль из Богородицкой церкви 1694 года из с. Тохтарево и восьмигранной колокольни 1781 года из с. Сыра Суксунского района.

На территории сектора стоят еще три памятника: сторожевая башня (копия оригинала XVII в., выполненная в 1905 г.) из с. Торговище Суксунского района, сельское пожарное депо начала XX века из с. Скобелевка Пермского района, усадьба середины XIX века из д. Грибаны Уинского района.

Сектор «Северо-Западное Прикамье» знакомит с коренным населением Пермского края – коми-пермяками. Восстановлены усадьбы середины XIX века из д. Яшкино Юсьвинского района и 1910-1920-х годов из д. Дема Кочевского района. Жилая часть состоит из двух изб. Сзади к ним примыкают дворы. Воссозданный в избе П.И. Кудымова интерьер знакомит с традиционными конструктивными особенностями жилища, обстановкой и утварью.

Храмовые строения

Деревянная церковь Преображения 1702 г. из с. Янидор Чердынского района является композиционным центром сектора «Северное Прикамье» Через эти места когда-то проходили торговые пути, соединявшие Прикамье с народами Севера. Последней остановкой перед опасной, полной неожиданностей дорогой было село Янидор. Здесь купцы обращались с молитвой к богу о ниспослании блага и отвращении зла. На купеческие пожертвования была построена в начале XVIII века церковь Преображения (в переводе с коми-пермяцкого языка «Ени-дор» означает «божий край», «божье место»). По своему типу постройка принадлежит к древнейшим клетским храмам. Храм, трапезная и апсида располагаются на высокой (2 м) подклети и по одной оси (план «кораблем»). Стены рублены из сосновых бревен (диаметр от 25 до 40 см) способом «в обло». С севера и запада церковь окружена галереей на бревенчатых консолях. Трапезная покрыта пологой двускатной кровлей. Храмовая часть завершена необычной конструкцией: на высокую клинчатую кровлю поставлена крещатая бочка с главкой, покрытой лемехом. Бочка с главкой завершает пятигранную алтарную апсиду. Интересен интерьер церкви. Богато украшенный портал (вырезные сережки, жгутобразная порезка косяков) ведет из трапезной в храмовую часть. Сохранились потолки из толстых плах, пристенные скамьи с резьбой. Иконостас не сохранился до наших дней. Церковь Преображения – редкий памятник деревянного зодчества. Завершение клинчатой кровли крещатой бочкой – единственное в своем роде украшение на сохранившихся постройках русской архитектуры. Эта церковь реставрирована дважды: в 1958-1960 годах на месте по проекту московского архитектора Б.В. Гнедовского, в 1984-1985 годах, после перевозки в музей, корректировку музея выполнили пермские архитекторы М.Ф. Артеменко, Г.Д. Канторович, Г.Л. Кацко.

Богородицкая церковь. Село Тохтарево Суксунского района. 1694 г. Богородицкая церковь – единственный на территории «Хохловки» памятник республиканского значения. Немногие деревянные постройки Урала могут сравниться с ней по старшинству – церковь рублена еще при Петре I, в 1694 году. По типу церковь принадлежит к древнейшим на Руси клетским храмам. Она имеет алтарь, храмовую часть, трапезную и притвор. Все помещения церкви подняты на высокий (3 м) подклет, где хранили церковное имущество. Стены постройки рублены «в обло» из сосновых бревен диаметром 30-40 см. Венцы подогнаны друг к другу очень точно, без конопатки. Центральный чет-

верик с небольшим повалом завершен высокой клинчатой кровлей, увенчанной главкой на барабане. Пятистенный алтарь перекрыт бочкой с главкой на барабане. Обе главки, барабаны и бочка покрыты ступенчатым, или городчатым, лемехом. Элементами, украшающими церковь, являются резные причелины и полотенца на крыше, а также узорная епанча, обрамляющая главки снизу. Особую живописность придает строению крыльцо, поставленное на отдельный сруб. Интерьер церкви не сохранился за исключением подлинного алтарного потолка, устроенного «в елку» из досок, вставленных в матицы. Интересна широкая (1,5 м) дверь с арочным завершением из двух дуг косяков, ведущая из трапезной в храмовую часть. Реставрирована в 1980-1981 годах. Авторы проекта реставрации – архитекторы В. Рябов, Г.Л. Кацко.

Колокольня. Село Сыра Суксунского района. 1781 г. Шатровая колокольня была перевезена на территорию музея в 1972 году. Памятник представляет собой восьмерик от земли, рубленный из сосновых бревен способом «в лапу». Стоит колокольня на земле крепко, как богатырь русский. Восьмерик основания перерастает в площадку звона с большими пролетами – арками. Венчает постройку большой островерхий шатер с небольшой главкой, крытой лемехом. Прием этот в русском деревянном культовом зодчестве известен с XIV-XV веков, но и раньше шатры украшали сооружения оборонительные – надвратные и сторожевые башни. Общая высота 30 метров. Стройная колокольня является своеобразным символом музея. Реставрирована в 1972-1974 годах. Автора проекта реставрации – архитектор Г.Д. Канторович.

Усадебные постройки

Усадьба П.И. Кудымова. Деревня Яшкино Юсьвинского района Пермского края. Середина XIX века

Коми-пермяцкая изба Павла Ивановича Кудымова была обследована архитекторами Пермской специальной научно-реставрационной производственной мастерской в 1969 году. Перевезена и восстановлена на территории музея «Хохловка» в 1974-1975 годы.

Усадьба представляет собой дом-двор поперечной (Г-образной) связи с хозяйственными постройками. Комплекс «дом-двор» состоит из двух изб, связанных сенями, и крытого двора, примыкающего сзади под прямым углом. Все хозяйственные постройки усадьбы восстановлены новоделом по аналогам (амбар – д. Мыс Юрлинского района, ледник – д. Конино Юрлинского района, баня – д. Багай Косинского района).

Усадьба рублена из сосновых бревен способом «в обло». Жилая часть и хоздвор перекрыты двускатными кровлями самцовой конструкции. Высоко поднятые над землей окошки, вместительный подклет – все приспособлено для жизни и хозяйствования большой семьи в условиях севера. Такие избы рубили обычно в «помочь», созывая родственников и соседей. Большого мастерства требовало сооружение крыши: собирали ее без единого гвоздя. Тесины кровли одним концом упирались в выдолбленные желоба-потоки, поддерживаемые крюками – «курицами»; в желоба стекала с крыши талая и дождевая вода. Вверху тесины забирались под массивное бревно – «охлупень». Он был замком всей конструкции, под его тяжестью удерживались тесины; берестяная прокладка под стыками тесин предохраняла крышу от протекания.

Внешний вид коми-пермяцкого жилища прост, даже суров. Лишь на наличниках косячатых окон избы имеется небольшая резьба. Прежде, когда дом отапливался по-черному, окна были маленькими, волоковыми. В избе нет перегородок, отдельных комнат. Здесь и кухня, и передний красный угол, и прихожая – подпорожье. Поражает высота бревенчатого потолка (высота от пола 3,3 м). Вероятно, изба раньше была курной, т.е. топилась «по-черному». Позднее поставили белую глинобитную печь, которая занимает почти четвертую часть объема избы. Площадь избы невелика, около 25 м. Однако здесь жила большая семья – более десяти человек, и у всех было свое место во время работы, обеда, сна. В избе создан интерьер крестьянской избы: стол, покрыт скатертью, на нем – долбленая чашка, солоничка-уточка, ложки. Рядом зыбка на березовом шесте. Тут же светец, разноцветные пояса-опояски, кушаки. Большое место на полках и лавках занимает кухонная утварь. Вся крестьянская утварь, размещившаяся по лавкам и полкам относится к концу XIX–началу XX веков. Она была собрана в деревнях Юсьвинского района, из которого вывезена изба П.И. Кудымова, а также в Косинском, Кудымкарском районах Коми–Пермяцкого автономного округа. Восстановленный в усадьбе интерьер показывает некоторые стороны хозяйственной жизни и быта коми–пермяцкого крестьянина-середняка на рубеже XIX–XX веков. В состав коми-пермяцкой усадьбы П.И. Кудымова, кроме избы, входят амбар, ледник, баня, изгородь, ворота. Во дворе представлен комплекс земледельческих орудий труда и другой хозяйственный инвентарь. Реставрирована в 1988–1989 годах. Автор проекта реставрации – архитектор В.А. Побоженко. Авторы интерьера – научные сотрудники Л.М. Вахрушева, В.А. Горяева.

Усадьба Н.П. Светлакова. Деревня Дема Кочевского района 1910–1920 годы. Усадьба представляет собой дом-двор двурядной связи: жилая и хозяйственная части располагаются параллельно друг другу под

самостоятельными двускатными крышами («о дву конь»); между ними находится крытый двор. Традиционное для всего Северного Прикамья трехкамерное жилище (так называемая изба-связь) состоит из двух срубов (избы и клетки), связанных сенями. Сруб клетки делится на два уровня: в нижнем этаже, с земляным полом, устроен погреб; верхний этаж служил кладовой для хранения одежды, домашнего инвентаря, продуктов. Усадьба рублена способом «в обло». Изба-связь перекрыта двускатной самцовой кровлей, хоздвор – стропильной. Автор проекта реставрации – архитектор В.А. Побоженко.

Усадьба Баяндиных–Боталовых. Деревня Дмитриево Юсьвинского района. Копия оригинала конца XIX века. Усадьба представляет собой дом-двор двурядной связи, при которой жилье и хоздвор располагаются рядом друг с другом под самостоятельными двускатными крышами. Рублена усадьба из сосновых бревен способом «в обло». Жилая часть – двухэтажная: на первом этаже находится теплая изба с русской печью, сени, а также клеть, где хранили муку и зерно; на втором этаже – горница с «голландской» печью, сени, изба, использовавшаяся как кухня, клеть. Хозяйственные постройки представлены хлевами и амбаром. Усадьба является копией постройки, принадлежащей коми–пермяцкому роду Баяндиных-Боталовых. Построил ее Н.М. Баяндин с двумя братьями в конце XIX века. У трех братьев Баяндиных был специальный сарай, где производили кирпичи на продажу. Их отец занимался торговлей. На первом этаже дома была небольшая лавка, а также синильная мастерская по окраске домашних холстов. В нижней избе сохранилась роспись в три цвета: охра, темно-зеленый и темно-синий. Домовая роспись встречается у коми-пермяков чрезвычайно редко. В настоящее время усадьба принадлежит А.В. Боталову, правнуку Н.М. Баяндина. В усадьбе предполагается восстановить интерьер, дающий представление о быте и хозяйстве зажиточных коми-пермяков (торговля, синение тканей, сельское хозяйство). Автор проекта реставрации – архитектор В.А. Побоженко.

Усадьба начала XX века из д. Гадья Чердынского района стоит в северном секторе. Жилище трехкамерной конструкции – две избы с сенями посередине. В интерьерах изб сохранилась роспись.

Усадьба В.И. Игошева из д. Грибаны Уинского района. Середина XIX в. Усадьба покоеобразной застройки, когда хозяйственные помеще-

ния располагаются по периметру открытого двора, рядом с жильем. Лицевой фасад усадьбы образуют торцовые стены избы и амбара, между которыми устроены ворота и калитка. Жилая часть – трехкамерная связь (изба – сени – изба) на подклете. Вход в избу со двора. Одна из изб отличается своей монументальностью. Она рублена из сосновых бревен большой толщины (диаметр 45-50 см) способом «в обло». Автор проекта реставрации – архитектор В.А. Побоженко.

Административные и хозяйственные сооружения

Сторожевая башня (копия оригинала XVII в., выполненная в 1905 г.) из с. Торговище Суксунского района. Освоение русскими южных земель Прикамья началось в XVII веке. Для охраны государства здесь строятся деревянные крепости. В 60-е годы XVII века на реке Сылва возникает Торговищенский острог. В XVIII веке во время Крестьянской войны под предводительством Е.И. Пугачева острог был сожжен восставшими, сохранилась только одна надвратная башня. Выстоявшая в осаде, она была уничтожена пожаром в 1899 году, но через несколько лет восстановлена жителями села Торговище. Построена башня способом «в обло», распространенным в деревянной архитектуре приемом «восьмерик на четверике», крыта шатром – пирамидальной крышей на восемь скатов из так называемого красного теса; концы тесин фигурно обработаны в форме усеченных пик. Завершается башня небольшой площадкой–смотрельней, где несли службу дозорные. Высота башни 13,5 метра. Башня двухъярусная, с дальним и ближним боем. В восьмерике прорублены узкие бойницы, сквозь них вели защитники деревянной крепости обстрел врага на дальних подступах; для ближнего боя предназначался «облам» – боевой выступ, рубленный на выпусках верхних бревен четверика. В полу сделаны стрельницы, через которые горячей смолой, кипятком и другими подручными средствами поражали врага, прорвавшегося к крепостным стенам. Сторожевая башня из с. Торговище является одним из немногих сохранившихся образцов деревянного оборонного зодчества. Восстановленная сторожевая башня простояла в селе Торговище с 1905 года до 1970 года. В 1971 году она была перевезена в музей «Хохловка». Реставрирована в 1972 году. Автор проекта реставрации – архитектор Г.Д. Канторович.

Сельское пожарное депо начала XX в. Село Скобелевка Пермского района. Среди памятников архитектуры, находящихся на территории Хохловского музея, сельская пожарная занимает особое место. Это ти-

пичная для сел Прикамья общественная постройка с восстановленным в ней интерьером рассказывает об одной из существенных сторон жизни пермских крестьян. По своей конструкции пожарное депо повторяет традиционные постройки подобного назначения, созданные в XIX веке. Здание перекрыто двускатной тесовой кровлей. Основная часть постройки – квадратная, к ней примыкают служебные помещения – конюшни, комната для пожарного расчета. Пожарное депо имеет наблюдательную вышку, где под низеньким шатром висит небольшой колокол. Высота постройки 13 метров. В пожарном депо восстановлен интерьер. Здесь представлен типичный для конца XIX-начала XX века пожарный обоз. В его состав входят телеги и сани с ручными насосами (фирмы «Сонинъ. Пермь»), двуколки с установленными на них бочками для воды. Показаны и другие средства пожаротушения: багры разных размеров, ломы, топоры, ведра, переносные лестницы; на стенах развешана необходимая конская упряжь. Подобные обозы были в крупных селах, там, где создавались пожарные дружины. В с. Скобелевка пожарная дружина была организована в 1906 году и состояла из 23 человек. Пожарное депо было перевезено и восстановлено на территории музея в 1976-1977 годах. Автор проекта реставрации архитектор В.Ф. Шардин. Авторы интерьера – научные сотрудники музея К.В. Грачев, К.М. Соболева.

Сельскохозяйственный комплекс объединяет ветряную мельницу середины XIX века из д. Шихири Очерского района, амбар для зерна начала XX века из д. Хохловка Пермского района, гумно с овином (копия с оригинала 1920-х гг., выполненная в 1990-е гг.).

Ветряная мельница. Деревня Шихири Очерского района. Середина XIX в. Ветряная мельница – одна из трех хозяйственных построек, восстановленных на территории музея. Мельница принадлежала Кузьме Рахманову, переходила по наследству детям, внукам. В 1931 году была взята в колхоз «Красный боец». Мелющий механизм работал до 1966 года. По типу мельница относится к шатровым ветряным мельницам, конструктивной особенностью которых является неподвижное основание – сруб и подвижное оголовье – крыша. Свое необычное название «шатровка» она получила благодаря конструкции основания: восьмигранный сруб, рубленный без остатка, «в лапу», напоминает шатровое завершение северных культовых построек. Оголовье поворачивалось вокруг своей оси вместе с крыльями–махами, насаженными на горизонтальный вал. Поворот осуществляли с помощью специального рычага –

хвостовины. Мукомольные жернова находятся на первом ярусе мельницы, здесь же – рубленая клеть-чадовка, где держал свои инструменты и отдыхал мельник. Работы по реставрации мельницы проходили в 1976-1977 годах. Автор проекта реставрации – архитектор Г.Л. Кацко.

Амбар для хранения зерна. Село Хохловка Пермского района. Начало XX в. Амбар принадлежал сельской общине. В нем хранился общественный запас зерна жителей с. Хохловка. Постройка представляет собой прямоугольный сруб «в обло» под четырехскатной тесовой крышей. Для большей сохранности зерна от сырости сруб поставлен на подпорки-стулья. В нижних венцах прорублены отверстия – продухи. Восемь сусеков амбара вмещали до 125 т (около 8 тысяч пудов) зерна. Для предохранения запаса зерна от пожара амбар был построен за пределами села, на противоположном, высоком берегу реки Хохловка. Реставрирован в 1976 году. Автор проекта реставрации – архитектор Г.Д. Канторович.

Гумно с овином. Копия оригинала конца 1920-х гг. В прямоугольной бревенчатой постройке под двускатной стропильной крышей совмещены овин и гумно, предназначенные соответственно для сушки и обмолота снопов. Стены гумна рублены способом забирки, овина – «в обло». Овин по типу относится к ямным, имеющим надземную и подземную части. В последней находилась печь-каменка. Вверху в срубе просушивались снопы. Сухие снопы обмолачивали на глиняном утрамбованном полу гумна. Широкие ворота в стенах гумна давали возможность веять зерно при разных направлениях ветра. Внутри постройки восстановлен интерьер, где представлены основные орудия крестьян Прикамья для сушки, ручной молотьбы и веяния зерна, а также машины, появившиеся в хозяйствах в 80-х годов XIX века. Гумно с овином восстановлено в 1981 году. Автор проекта реставрации – архитектор Т.К. Муксимов. Авторы интерьера – научный сотрудник Л.М. Вахрушева, художник Ю.А. Новиньков.

Солепромышленный комплекс. Солепромышленный комплекс музей состоит из зданий Усть-Боровского солеваренного завода (г. Соликамск) 1882–1888 годов: рассолоподъемная башня соляной ларь, варница, амбар для хранения полученной соли. Рассолоподъемная башня служила для извлечения из земли соляного рассола. Ее устанавливали над скважиной, внутри находились деревянная матичная труба и насос, приводившийся в действие от паровой машины. Башня представляет собой высокий (12 м), сужающийся кверху сруб, рубленный «в обло».

Сруб покрыт стропильной четырехскатной крышей с отверстием, через которое проходила штанга насоса. Диаметр и длина бревен в венцах постепенно убывают от подножия к вершине – это придает башне большую устойчивость и красоту. По деревянной трубе, закрепленной на стене около крыльца, добытый рассол стекал в соляной ларь. Эта башня реставрирована в 1974-1975 годах. Автор проекта реставрации – архитектор Г.Д. Канторович.

Пониже башни поставлен солярный ларь, предназначавшийся для накопления, отстоя добытого рассола и распределения его по варницам. Постройка представляет собой прямоугольный сруб, перекрытый двускатной тесовой кровлей. Стены ларя укреплены вертикальными бревнами, поставленными попарно, и стянуты, как бочка обручем, горизонтальной бревенчатой рамой. Под крышей имеется рабочий настил, с которого рабочие очищали ларь от посторонних примесей. Сам ларь поставлен на ряжи, облегчающие доступ к его днищу. Соляной ларь – единственная постройка, перевезенная в музей без разборки: брусья, из которых он изготовлен, буквально сцементированы пропитавшей их солью. Реставрирован в 1975 году. Автор проекта реставрации – архитектор Г.Л. Кацко.

Из ларя рассол поступал в варницу – квадратный в плане сруб, рубленный «в обло», под четырехскатной крышей с деревянной вытяжной трубой посередине. Внутри варницы находилась печь, топившаяся по-белому, над которой укреплен цирен – огромный металлический противень, в котором выпаривали из рассола соль. Выпаренная на цирене соль досушивалась здесь же, на широких деревянных полатях. Тяжелой была работа в варницах. Соль покрывала одежду, кожу; часты были несчастные случаи. Варница реставрирована в 1981-1982 годах. Автор проекта реставрации – архитектор Т.К. Муксимов.

Вываренная в течение года соль складировалась в соляных амбарах. Это самые крупные сооружения соляных промыслов: длина их доходила до 80 м. Длина амбара, перевезенного в музей, составляет 28 м, высота – 16 м. Амбар представляет собой прямоугольный сруб, рубленный «в обло», под двускатной кровлей. Стены амбара для прочности скреплены вертикальными столбами. Внутри амбар разделен на закрома, куда соль загружали сверху, с помоста под крышей. Амбар поставлен у самой воды на ряжи – бревенчатые клетки. Они служили не только фундаментом для амбара, но и предохраняли соль от намокания во время разлива реки. Амбар оборудован эстакадами для выгрузки соли прямо в баржи, которые весной по большой воде вплотную подходили к

нему. Реставрирован в 1978-1980 годах. Автор проекта реставрации – архитектор В. Коробейников.

Промышленные сооружения Прикамья являются памятниками высокого искусства русских мастеров.

Охотничий комплекс включает избушку охотников, амбары-лабазы на столбах, очаг – нодью.

Литература

1. Алферов Н.С. Зодчие старого Урала. Свердловск, 1960
2. Бах Э. (Голлербах) Резиденция последних Романовых. Опыт историко-бытовой характеристики. – Л., 1927.
3. Бломквист В.З. Крестьянские постройки русских, украинцев и белорусов / / Восточнославянский этнографический сборник. М., 1956
4. Голубых М.Д. Казачья деревня. М.; Л., 1930
5. Гуськова Т.К. Некоторые этнографические особенности населения бывшего Нижне Тагильского горнозаводского округа в конце XIX - начале XX века // Советская этнография, 1958. №2 2
6. Дектерев С.А. Климат и архитектура народного жилища. Свердловск, 1989.
7. Закс А.Б. Историко-бытовой отдел Русского музея (1918–1941). //Труды НИИ музееведения. В.7. – М., 1962.
8. Записки Историко-бытового отдела Государственного Русского музея. Т.1–2. – Л., 1928–1932.
9. Кремкова В.М. Музеи быта. //Проблемы социологии искусства. – Л., 1926.
10. Медведев Е.В. Изучение и экспозиция дооктябрьского быта фабрично-заводских рабочих. //Экономика. – 1925. – №10.
11. Присёлков М.Д. Историко-бытовые музеи. – Л., 1926.
12. Русский музей. Историко-бытовой отдел. Выставка «Купеческий быт XVIII–XX вв.». Краткий путеводитель. – Л., 1930.
13. Сапожникова Т. Дом Ковригиных [новый музей купеческого быта]. //Среди коллекционеров. – 1923. – №11/12.
14. Степанов А. «Комната» купца Серджова. – Л., 1926.
15. Фармаковский М.В. Техника экспозиции в историко-бытовых музеях. – Л., 1928.

ГЛАВА 7. ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО УРАЛА

7.1. ИСТОРИЯ СТАНОВЛЕНИЯ РЕГИОНАЛЬНОГО ИСКУССТВА

Древнейшие из обнаруженных на территории Урала памятники изобразительного искусства – наскальные рисунки, металлическая пластика – относятся к периоду первобытно-общинного строя: от верхнего палеолита до железного века (наскальные изображения, савромато-сарматский звериный стиль, пермский звериный стиль). Неправомерно искать прямую связь с ними более поздней художественной культуры края. Однако отголоски пермского звериного стиля можно видеть в орнаменте аборигенных народов Урала – коми, удмуртов, манси и ханты. Археологические находки позволяют думать, что уже предки коми украшали одежду тканым узором, геометрической вышивкой, традиции которых сохранились у коренных народов Урала вплоть до наших дней.

У населения, обитавшего в таежной зоне, издавна формировалось высокое мастерство обработки дерева (народное жилище), начиная от рубки изб и амбаров, увенчанных двускатными кровлями со скульптурными коньками и курицами, кончая домашней утварью из корня и бересты (художественная обработка бересты). Пластическое дарование народов Урала, раскрывшись еще в языческих идолах, с принятием христианства полно проявилось в пермской деревянной скульптуре XVII-XIX вв., соединившей аборигенные традиции с русскими и западноевропейскими влияниями.

С начала русской колонизации и христианизации Урала сюда попала новгородская, северная и московская икона, а с 80-х XIV в. – времени миссионерской деятельности Стефана Пермского – в крае образовались очаги местного иконописания. Однако памятники того времени не сохранились. Первые иконы, предположительно уральского происхождения, относятся к последней четверти XVI – началу XVII в., к так называемой Строгановской школе, сформировавшейся в Москве и имевшей провинциальное ответвление.

Уральскую икону XVIII-XIX вв., как и икону этого периода России в целом условно разделяют на три направления. Первое составляют работы, заказывавшиеся ортодоксальной православной церковью и ориентированные на искусство Нового времени. Второе – иконопись, создававшаяся преимущественно для старообрядцев, хотя и не только

для них, и основанная на византийской и древнеуральских традициях. Третье – иконопись фольклорная, широко бытовавшая в народе. Последняя, связанная с архаичными пластами искусства, мало изменявшаяся во времени, не имела определенных территориальных границ. Иконы первого направления более характерны для Прикамья и Зауралья с его административным и религиозным центром – Тобольском, определявшим сильные позиции официальной церкви, способствовавшим проникновению украинских вкусов, связанных с киевским происхождением тобольского духовенства. Иконопись второго направления, недавно получившая название Невьянской школы, распространилась прежде всего по горнозаводскому Уралу, ставшему оплотом русского старообрядчества. Она пережила расцвет во второй пол. XVIII – первой половине XIX в. и сохранила некоторые стилистические признаки до начала нынешнего столетия.

На слиянии трех названных направлений возникали промежуточные явления. Так, соединение фольклорной иконы с Невьянской школой образовывало низовой уровень последней, а воздействие той же фольклорной иконы на икону первого направления приводило к созданию примитивов, среди которых – массовые иконы, запечатлевшие образы сравнительно недавно канонизированных святых от Симеона Верхотурского до Серафима Саровского.

Уральская иконопись во многом стала основой изобразительного искусства края. Несомненно взаимовлияние иконы и старообрядческой книжной миниатюры, воздействие иконописной манеры на роспись по дереву и металлу (домовая роспись, обвинская роспись, тагильский поднос), роль иконы в судьбе будущих мастеров станковой живописи, нередко получавших первые уроки художественной грамоты у иконописцев.

Специфическая особенность уральской культуры, начавшей складываться в эпоху петровских преобразований, определялась тем, что в ее создании велика заслуга старообрядцев, сочетавших приверженность к патриархальным идеалам с деловитостью, дерзкими порывами мысли, склонностью к изобретательству и техническим усовершенствованиям. Так, рядом с традиционными видами художественного творчества, связанными с крестьянским бытом, рождалось новое искусство промышленного региона, основанного прежде всего на обработке металла и камня. Это искусство – результат коллективного труда: замысел столичного, а порой и местного автора проекта соединялся с работой литейщиков, чеканщиков, каменщиков. Мастеров готовили горнозавод-

ские и специальные «знаменовальные» (рисовальные) школы. Среди первых уральских педагогов, овладевших приемами искусства Нового времени, М.В. Аврамов (1698-1753). Начиная с последних десятилетий XVIII в. Петербургская Академия художеств направляла на горные заводы Урала образцы изделий, методические указания, а затем и своих воспитанников. Особую роль в становлении художественного образования на Урале сыграли основанные в начале XIX в. Н.Н. Демидовым Нижне-Тагильская школа живописи и Выйское училище, отчасти продолжившее ее традиции.

Развитие уральского промышленного искусства определялось как общероссийскими художественными процессами, так и местными условиями: открытием и разработкой новых минералов, технологией произв. Пережив на определенном этапе расцвет, отдельные виды искусства отодвигались на второй план или исчезали. Так, орнаментированная чеканкой медная посуда, изготавливавшаяся в XVIII в. на государственных и частных заводах Урала, уже в начале следующего столетия была вытеснена фарфором и фаянсом.

Значительно долговечнее оказалась судьба художественного чугунного литья, к которому обратились Каменский, Выйский, Кушвинский, Верх-Исетский, Чермозский, Пожевский, Билимбаевский, Каслинский, Кусинский и др. заводы. Начав с выпуска простейших предметов быта, они перешли к изготовлению архитектурных деталей, узорных решеток, ставших неотъемлемой частью облика не только уральских городов, но и Москвы и Петербурга, к отливкам круглой скульптуры, а с начала XIX в. к созданию композиционно сложных монументов и одновременно камерной пластики. В чугунном литье отразилось стилистическое движение от барокко (Слободской дом Н.Н. Демидова в Москве, аллегорические статуи времен года, автором которых считается уральский мастер Т. Сизов – 1760-е) к классицизму (ансамбль чугунного литья в имении Н.А. Демидова в Петровском – 1770-е; решетка Поцелуева моста в Петербурге – 1814-16; ограды, мосты и статуи в Кузьминках – 1820–40-е).

Успехи чугунно-литейного дела стимулировали развитие на Урале в первой трети XIX в. художественного литья из бронзы, которое было освоено на Верх-Исетском, Выйском заводах, где это производство возглавил Ф.Ф. Звездин, и на Златоустовском заводах. На последнем бронза применялась для оформления эфесов холодного оружия, связанного с еще одной яркой страницей уральского искусства – златоустовской гра-

вюрой на стали, признанными мастерами которой были И.Н. Бушуев, И.П. Бояршинов и В.И. Южаков.

Всероссийскую и мировую славу Уралу принесли изделия из мрамора, яшмы, малахита и лазурита (камнерезное искусство, ювелирное искусство, Екатеринбургская гранильная фабрика). Основы художественной обработки камня на Урале заложили в XVIII – первой половине XIX в. И.И. Сусоров (1721-60), С.С. Ваганов, И. Патрушев (между 1737 и 1742-?гг.), М. Колмогоров, И.А. Штейнфельд (Штенфельд, Шенфельд; 1768-69 - 1829), Д.О. Тетенев (1770-1815), В.Е. Коковин (Каковин; 1760-1818), Я.В. Коковин, А.И. Лютин (1814 - ?), Г.Ф. Налимов (1807-77) и др. Камнерезное искусство развивалось сходными путями с чугунным литьем. От нарезания простых мраморных плит уральцы пришли к оформлению дворцовых интерьеров и изготовлению обелисков, торшеров, ваз и широкому применению русской и флорентийской мозаик, к созданию рельефов и круглой скульптуры, к сотрудничеству со столичными зодчими А. Ринальди, А.Н. Ворониным, К.И. Росси, И.И. Гальбергом, А.П. Брюлловым, К.А. Тоном и др. В первые десятилетия XIX в. в уральском камнерезном искусстве проявились характерные черты высокого классицизма.

Параллельно с художественной обработкой металла и камня на Урале зарождались светская графика и живопись. Их путь от ландкарт петровского времени с элементарными изобразительными мотивами через рисунки, подобные иллюстрациям М.С. Кутузова (?-1741) и И. Ушакова к рукописи В. Геннина «Описание уральских и сибирских заводов», и далее к живописным портретам, пейзажам и жанровым полотнам, начавшим появляться в конце XVIII – первой половине XIX в. в различных городах и поселениях, в частности, в Прикамье и Нижнем Тагиле (крепостные иконописцы, живописцы и резчики Прикамья, Худояровы, П.П. Веденецкий, В.Е. Раев).

Отход русского искусства в середине XIX в. от классицизма и вообще от стилевого единства значительно изменил характер изделий уральского промышленного искусства. Камнерезное искусство теряло монументальность форм, а в камерных изделиях при всем техническом мастерстве нередко скатывалось к ремесленничеству. Сходные процессы происходили в златоустовской гравюре на стали. Большинство металлургических заводов отказалось от выплавки художественного чугуна. Однако на Каслинском (каслинское художественное литье) и Кусинском именно во второй половине XIX – нач. XX в. этот вид искусства достиг расцвета, обусловленного тесными творческими контактами

местных мастеров (В.Ф. Торокин) с известными отечественными скульпторами, работой по моделям П.К. Клодта, М.Д. Канаева, Р.Н. , Н.Р. и Р.Р. Бахов, Н.И. Либериha, Е.А. Лансере, А.Л. Обера. Касли и Куса, несомненно, способствовали популяризации реалистической скульптуры. Одновременно в декоративных произведениях уральского чугунного литья рубежа XIX-XX вв. просматривается путь от эклектики к новому стилю – модерну.

Демократизация общественных отношений расширила возможности поступления уральцев в художественные учебные заведения Петербурга, Москвы и зарубежных городов. Ф.А. Бронников, В.П. и П.П. Верещагины, А.А. и П.А. Сведомские, А.И. Корзухин и др. представители академического и реалистического направлений, заняв заметное место в истории русской живописи в целом, не порвали связей с родным краем и оказали значительное влияние на его культуру. Во второй половине XIX в. художественная жизнь Урала не концентрируется вокруг заводов и их меценатствующих владельцев, а становится результатом деятельности местной интеллигенции. В этой связи заметен вклад известного рисовальщика, карикатуриста и этнографа М.С. Знаменского (1833-92) в духовную культуру Тобольска, старинного зауральского города, где во времена царствования Анны Иоанновны находились в ссылке первые петровские пенсионеры-живописцы И.Н. и Р.Н. Никитины (ок. 1680 – после 1742; не ранее 1680-1753). Екатеринбургцы Н.А. Иванчев (1834 – после 1878), Н.М. Плюснин, А.М. Писарев (1848-1903), В.Г. Казанцев (1849-1902), Н.Н. Клепинин, А.К. Денисов-Уральский, А.А. Шереметевский (1863-1919), Л.Н. Жуков (1873-1933); пермяки А.И. Шанин, А.Н. Зеленин, И.П. Чирков (1877-1920); сарапулец А.П. Беркутов (1851-1901); тюменец Н.В. Кузьмин (1858-1910-е) и др. сочетали творчество либо с преподаванием рисования в гимназиях и реальных училищах, либо с художественно-организаторской деятельностью.

Событием в культурной жизни края стало открытие в Екатеринбурге Передвижной академической выставки (1887), которая впервые познакомила уральцев с творчеством крупных русских живописцев XIX в. и несколько экспонатов которой стали основой художественного отделения музыки при УОЛЕ (Муз.). Сходной по характеру оказалась выставка в Оренбурге (1889). На рубеже XIX-XX вв. в городах Урала проводились первые выставки произведений местных художников. На них нередко экспонировались работы столичных мастеров из частных собраний. В Екатеринбурге было создано Общество любителей изящных

искусств (1895-1918), в Перми – Общество любителей живописи, ваяния и зодчества (1909-19). Открытие в 1902 Екат. Художественно-промышленной школы привлекло на Урал талантливых педагогов и художников: М.Ф. Каменского, В.П. Рупини (1867-1941), А.Н. Парамонова, В.В. Коновалова (1865-1908), В.А. Алмазова (1870 - ?), Т.Э. Залькална и заложило фундамент профессионального образования в области декоративно-прикладного и изобразительного искусства. Уральские художники А.Н. Парамонов, С.И. Яковлев (1862-1930), молодой И.Д. Иванов (Шадр) обратились, особенно в период первой русской революцией, к журнальной, в частности сатирической, графике.

Новые мотивы, пленеристические и декоративные завоевания, характерные для русского искусства конца XIX – нач. XX в., проявились в творчестве таких известных уроженцев Урала, как М.В. Нестеров, Л.В. Туржанский, Л.В. Попов, а также в полотнах выпускников Академии художеств П.С. Евстафьева (1880-1958), сыгравшего в начале XX в. заметную роль в искусстве Перми, и В.А. Кузнецова, работавшего в Верхней Салде и Нижнем Тагиле. Затронули Урал и веяния авангардного, футуристического искусства. Их носителями оказались в Перми В.В. Каменский, организовавший в 1912 году выставку произведений близких ему мастеров, а в Башкирии Д.Д. Бурлюк, активно участвовавший в выставках Уфимского художественного кружка (1915-17).

Какие бы тяжелые последствия ни несли отечественной культуре порожденные Октябрьской революцией социалистические иллюзии, нельзя отрицать того, что они усилили процессы, начавшиеся в искусстве ранее, интенсифицировали провинциальную художественную жизнь. Идея монументальной пропаганды захватила на Урале и мастеров-самоучек (техник Мотовилихинского завода В.Е. Гомзикиев), и скульпторов-профессионалов (С.Д. Эрзя, П.П. Шарлаимов (1889-1920-е), И.А. Камбаров), дала импульс возрождению монументальных форм в камнерезном и чугуно-литейном искусствах. Оформлением революционных праздников, популяризацией изобразительного искусства, художественной педагогикой увлекались мастера различных направлений, видов и жанров искусства, масштабов дарования. Плодотворной в конце 1910 – начале 20-х годов оказалась деятельность П.И. Субботина-Пермяка, Н.М. Гущина (1880-1965), А.В. Каплуна (1887-1974), М.Б. Вериги (1892 - ?), В.А. Оболенского, И.И. Туранского в Перми; А.Н. Парамонова и Л.В. Туржанского в Екатеринбурге; Е.Т. Володина (1886 - ?) И.А. Мочалова (1896-1940), И.К. Мрачковского (1889-1930-е), Н.А. Русакова (1888-1941), А.Н. Самохвалова (1897-1964)

– однофамильца ленинградского художника, Н.Д. Лебедева (1894-1927), П.С. Дуплицкого (1896-1942) в Челябинске; С.М. Карпова (1890-1929), С.В. Рянгиной (1891-1955), А.Ф. Степанова (1893-1965), Н.В. Кудашева (1889-1966) в Оренбурге; М.И. Авилова (1892-1954), И.И. Овешкова (1877-1944), Е.Л. Кропивницкого (1893-1979), К.П. Трофимова (1885-1944), П.А. Россомахина (1886-1956), И.И. Кротова (1897-1945) в Тюмени; П.П. Чукомина (1874-1944) в Тобольске.

С середины 1920-х гг. в городах Урала возникли отделения Ассоциации художников революционной России: в 1925 г. – в Свердловске (в это отделение вошли также художники Перми и Шадринска) и в Уфе, в 1926 г. – в Оренбурге, в 1928 г. – в Челябинске; а после 1932 г. – организации создававшегося Союза художников СССР: параллельно открывались отделения Всероссийского кооперативного союза работников изобразительных искусств («Всекохудожник»); регулярно проводились выставки местных художников, некоторых из них приглашали для участия в столичных экспозициях. В 1935 г. в Свердловске, а затем и в других городах региона прошла выставка московских и ленинградских мастеров «Урало-Кузбасс в живописи». Несмотря на начавшие сказываться методы командно-административного руководства культурой названные мероприятия содействовали развитию в регионе изобразительного искусства, укреплению его материальной базы.

Характерной для тех лет стала живопись А.П. Давыдова (1893-1967), Г.А. Мелентьева, Т.А. Партиной (1893-1963), М.В. Балагушина (1889-1966), И.Г. Вандышева (1891-1964), А.М. Сосновского (1902-87), Е.А. Техменова (1866-1934), скульптура И.А. Камбарова, И.И. Трёмовлера (1890-1943), Т.В. Руденко-Щелкан (1892-1984). Многие художники искренне увлекались новой сюжетикой (революция, гражданская война, трудовые будни). Однако, недостаток мастерства, опыта в работе над «тематической» композицией, ложность идеи порой приводили к творческим неудачам. Художественно цельнее оказались в 1920-30-е менее идеологизированные работы уральцев, прежде всего лирические пейзажи, которые, наряду с Л.В. Туржанским, писали К.М. Голиков (1867-1933), И.К. Слюсарев, А.М. Минеев (1902-1971), Н.С. Сазонов (1895-1972), С.А. Михайлов, А.П. Митинский (1905-70), В.П. Барашев (1905-70) и др. Заметных успехов достигли художники в станковой и книжной графике: А.Ф. Узких (1889-1953), А.А. Жуков (1901-78), В.А. Баталов (1889-1971), Г.Я. Соловьев (1897 - ?), Д.Ф. Фехнер (1897-1973), А.С. Пруцких (1901-1977), А.П. Сабуров

(1905-83), А.А. Кудрин (1893-1959) и в театральном-декорационном искусстве: А.В. Дубровин (1889-1975), И.М. Вахонин (1887-1965); А.А. Кузьмин, В.А. Людмилин, В.Л. Талалай (род. 1908), И.П. Котовщиков (род. 1905).

Первые десятилетия XX в. в художественной культуре Урала ознаменованы еще одним значительным явлением – зарождением и развитием профессионального изобразительного искусства у народов, которые ранее его не имели. В Башкирии этот процесс связан с именем К.С. Давлеткильдеева, А.Э. Тюлькина, М.Н. Елгаштиной (1873-1966) и др. Среди воспитанников художественных мастерских Ленинградского института народов Севера в 1930-е годы были и представители Приполярного и Заполярного Урала (ханты К. Натускин, ненец К.Л. Панков и др.)

Великая Отечественная война 1941-45 годов изменила привычные формы художественной жизни региона. На первый план выдвинулись плакатная, журнальная и газетная графика: Г.В. Ляхин (1903-81), И.И. Россик (1909-87) и др. Многие уральские художники ушли на фронт, их натурные зарисовки легли в основу произведений о войне. В эвакуации на Урале оказались известные мастера с Украины, из Прибалтики, Москвы, Ленинграда: Ю.Р. Бершадский, В.Н. Костецкий (1905-68), М.М. Черемных (1890-1962), Б.В. Иогансон (1893-73), Г.Г. Рязский (1895-1952), В.М. Орешников (1904-87), Ю.А. Васнецов (1900-73), С.Д. Меркуров (1881- 1952), З.М. Виленский (1899-84) и др. Работа рядом с ними оказала положительное влияние на местных художников, что проявилось на уральских межобластных выставках «Урал в изобразительном искусстве» (Пермь, 1943) и «У. – кузница оружия» (Свердловск, 1944).

С окончанием войны жизнь искусства вошла в мирное русло. Возникли новые организации Союза художников в Тюмени, Кургане (1957). Заканчивали прерванную войной учебу возвратившиеся с фронтов художники. Наряду с многими из ранее упомянутых лиц уральского искусства второй половины 40-50-х годов определяли живописцы В.С. Зинов (1908-91), А.Ф. Бурак (1921-1997), В.И. Игошев (род. 1921), В.Ф. Илюшин, О.Е. Бернгард (1909-98), А.А. Заусаев (1920-1981), Н.Г. Чесноков (род. 1915), Б.М. Витомский (1918-75), И.Н. Нестеров (род. 1922), Б.В. Волков (1918-79), Г.П. Гаев, В.А. Неясов (1926-1984), П.С. Бортнов (род.1918), М.Г. Газизова (род.1918), П.А. Оборин (род.1917); скульпторы Г.В. Петрова (1899-1986), Г.А. Петин (1909-1947), А.А. Анисимов (1910-1995), М.П. Крамской (род. 1917),

П.А. Сажин (1919-1999); мастера станковой и книжной графики Л.А. Эппле (1900-80), Е.В. Гилева (1907-2000), М.И. Ткачев (род. 1913), Б.А. Семенов (1917-91), В.Н. Челинцева (1906-81), О.Д. Коровин (род. 1915), В.Ф. Васильев (1923-86); театрально-декорационного искусства: Н.С. Ломоносов (1903-95), Н.В. Ситников, М.С. Улановский (1912-1982), С.Н. Александров (1907-82). Тематика уральских художников в послевоенный период стала разнообразнее, в целом возросло их мастерство. Однако диктат идеологии тоталитарного государства и односторонняя ориентация на традиции реализма второй половины XIX в., их поверхностное восприятие сковывали творческие поиски, ограничивали духовные горизонты.

В конце 50-х – начале 60-х годов на Урал вернулись многие выпускники ленинградских и московских художественных вузов. Вместе с окончившими уральские училища они составили плеяду мастеров нового поколения. Это живописцы Е.И. Гудин, Г.С. Мосин, И.И. Симонов (род. 1927), М.Ш. Брусиловский (род. 1931), В.З. Беляев (род. 1926), Ю.И. Истратов (род. 1928), Н.Г. Засыпкин (1921-89), В.Я. Бушуев (род. 1934), Л.М. Сгибнева (род. 1933), Н.В. Костина (род. 1934), Е.Н. Широков (род. 1931), А.И. Репин (род. 1925), А.Н. Тумбасов (род. 1921), И.С. Борисов (1925-95), Т.Е. Коваленко (род. 1930), Р.И. Габриэлян (род. 1926), Н.П. Ерышев (род. 1936), В.Т. Ни (1934-79), Н.А. Годин (род. 1930), О.П. Шруб (род. 1924), А.И. Мурычев (1918-86), Г.С. Бочанов (род. 1922), В.П. Овчаров (род. 1928), А.П. Холмогоров (1925-87), П.С. Семенов (род. 1934), В.Ф. Мальцев (род. 1929); графики В.М. Волович (род. 1928), Г.И. Кетов (род. 1922), С.С. Киприн (1930-86), А.А. Казанцев (род. 1928), Л.П. Вейберт (род. 1925), В.А. Новиченко (род. 1927), М.В. Дистергефт (род. 1921), А.П. Зырянов (род. 1928), Л.Ф. Полстовалова (1929-93), Е.К. Кошелев (род. 1929); скульпторы В.М. Друзин, В.С. Зайков (род. 1924), В.Е. Егоров, Б.Д. Фудзеев (род. 1923), Л.Н. Головницкий, Э.Э. Головницкая (род. 1931), А.П. Суленев (род. 1929), В.А. Авакян (род. 1931), Н.Г. Петина (род. 1932), В.М. Белов (род. 1928), В.Н. Мурашов (род. 1935). Характерный для этих лет «суровый стиль» с его монументализмом и экспрессивностью оказался органичен для промышленного края и удерживался здесь сравнительно долго. Уральским художникам не хотелось расставаться с романтической мечтой о подлинно гражданственном, неконформистском искусстве. Идеалом для некоторых из них стал Э.И. Неизвестный, еще в начале 50-х годов создавший в Свердловский первые скульптуры.

Ярким явлением в искусстве 60-х годов стала башкирская школа живописи: А.Х. Ситдикова (род. 1913), Р.М. Нурмухаметов, А.Ф. Лутфуллин, Б.Ф. Домашников (род. 1924), А.Д. Бурзянцев (род. 1928), А.В. Пантелеев (род. 1932). В этот же период формировалось творчество Г.С. Райшева (род. 1933), которому в дальнейшем удалось соединить художественные традиции народов севера с завоеваниями европейского искусства XX в.

В 60-е годы внутри Союза художников СССР был создан Союз художников РФ, в составе которого оказались художественные организации областных и автономных республик, объединенные в территориальные зоны для периодического (приблизительно раз в пять лет) проведения выставок. В уральской зоне, включая Свердловскую, Пермскую, Челябинскую, Оренбургскую, Тюменскую, Курганскую области и Башкирию (Удмуртия отошла к зоне «Большая Волга»), с 1964 по 1985 прошло шесть выставок «Урал социалистический». Будучи порождением командно-административной системы, эти выставки между тем сыграли определенную положительную роль, объединив ранее разобщенные провинциальные художественные силы, сделав известными многие имена. С конца 50-х годов уральцы регулярно участвовали в республиканских, всесоюзных и международных выставках. В 1971г. в Москве состоялась выставка художников Урала, Сибири и Дальнего Востока. Групповые и персональные выставки уральцев были проведены в различных городах страны и за рубежом. Наряду со станковым, признание получило уральское монументально-декоративное и театрально-декорационное искусство, книжная графика, возрождающиеся старые и появившиеся новые виды декоративно-прикладного искусства, искусствознание.

Вслед за шестидесятниками в искусство региона входят новые поколения: свердловчане Г.С. Метелев (род. 1938), А.И. Бурлаков (1940-1999), В.А. Чурсин (род. 1938), Н.И. Золотухин (род. 1937), Н.П. Казанцева (род. 1937), С.В. Тарасова (род. 1945), В.А. Степанов (род. 1941), Е.В. Арбенев (род. 1942), А.А. Алексеев (род. 1952), А.В. Золотухин, (род. 1946), А.А. Калашников (род. 1947), В.Д. Сысков (род. 1943), Ю.Н. Филоненко (род. 1947), М.П. Сажаев (род. 1948), В.И. Реутов (род. 1945), З.Г. Галеев (род. 1948), З.А. Малинина (род. 1936), Ю.С. Устинов (род. 1954), А.Г. Антонов (род. 1944), О.Н. Мудрова (род. 1945), Л.И. Кружалова (род. 1946), В.Г. Жуков (род. 1941), Н.Д. Федореев (1943-96), Л.В. Пузаков (род. 1946), А.А. Лысяков (род. 1946); нижнетагильцы Л.И. Перевалов (род. 1937), В.Н. Наседкин

(род. 1954), Т.В. Баданина (род. 1955), Е.А. Бортников (род. 1952), А.А. Штро (род. 1953), С.В. Брюханов (род. 1959); пермяки С.Э. Ковалев (род. 1935), М.В. Тарасова (род. 1933), И.В. Лаврова (род. 1944); челябинцы А.П. Кудрявцев (род. 1938), Н.В. Фокин (род. 1940), В.В. Качалов (род. 1946), П.П. Ходаев (род. 1946), З.Н. Латфулин (род. 1947), Е.А. Щетинкина (род. 1950); оренбуржцы Ю.П. Григорьев (род. 1937), Г.А. Глахтеев (род. 1939), Ю.А. Рысухин (род. 1947), В.В. Газукин (род. 1951), О.В. Окунева (род. 1959); курганцы А.М. Петухов, Г.А. Травников (род. 1937), Н.А. Годин (род. 1930); уфимцы И.К. Газизулин (род. 1946), Д.Н. Ишенгулов (род. 1943), Н.А. Пахомов (род. 1937); ижевцы С.Н. Виноградов (род. 1936), В.Б. Кононов (род. 1941), П.В. Елкин (род. 1946), А.Е. Ложкин (род. 1936), В.А. Цибульник (род. 1942), А.Е. Аникин (род. 1947); тюменцы А.С. Новик (род. 1949), Г.А. Юринок (род. 1949), Г.П. Вострецов (род. 1948) и др. Многие из этих художников проявили себя в нескольких видах творчества, обращались к различным материалам и техникам. Поднимая острые социальные и экологические проблемы художники нередко пользовались языком притч и иносказаний. Параллельно с официально признанным искусством начал формироваться андеграунд. Его лидерами в Свердловске еще во второй половине 60-х годов оказались В.Ф. Дьяченко (род. 1939) и А.А. Таршис (псевдоним Ры – Никонова; род. 1942) – концептуалисты так называемой «уктусской школы», в следующие десятилетия наиболее заметными фигурами стали В.Ф. Гаврилов (1948-82) и Е.М. Малахин (псевдоним Б.У. Кашкин; род. 1938); в Уфе представления об андеграунде связано с именем М.А. Назарова (род. 1927), позже одного из организаторов группы «Сары бия» («Желтая лошадь»).

С начала перестройки и далее в постсоветский период перед искусством Урала, как и страны в целом, открываются немислимые ранее возможности, духовные горизонты, но и возникают новые трудности: прежние формы организации художественной жизни разрушаются, новые еще только складываются: особые задачи встают перед худ. школой, призванной сохранить и развить традиции высокого профессионализма. Альтернативу официального и неофициального искусства сменила не менее жесткая: коммерческого и некоммерческого. Последнее переживает сложный период содержательных и формальных поисков.

Литература

1. Авангардные направления в советском искусстве: история и современность. Сб. статей / Составитель и научный редактор И.Болотов. Екатеринбург, 1993
2. Байнов Л.П. Художники Челябинска. Челябинск, 1979
3. Будрина А.Г. Уральский плакат времен гражданской войны. Пермь. 1968
4. Егорова А.И., Максяшин А.С. Художники-педагоги Урала XVIII-начала XX в.: Словарь. Екатеринбург, 1994
5. Изобразительное искусство Башкирской АССР: Альбом / Сост. Г.С.Кушнеровская. М., 1974
6. История остается с нами: Альбом репродукций произведений художников Удмуртии / Автор-составитель А.И.Поляк. Ижевск, 1988
7. Казаринова Н.В. Художники Перми. Л., 1987
8. Медведева Л.С. Художники Оренбургской области. Челябинск, 1985
9. Новое искусство Тюмени / Составители Г.В.Вершинин, С.М.Перепелкин. Вступительная статья Г.В.Вершинина. Екатеринбург, 1996
10. Павловский Б.В. Декоративно-прикладное искусство промышленного Урала. М., 1975
11. Павловский Б.В. Художники Свердловска. Л., 1960
12. Поляк А.И. Изобразительное искусство Удмуртии: Библиографический справочник. Ижевск, 1974
13. Поляк А.И. Художники Удмуртии. Л., 1976
14. Семь екатеринбургских художников. Альбом. Екатеринбург, 1999
15. Серебренников Н.Н. Урал в изобразительном искусстве. Пермь, 1959
16. Художественный металл Урала XVIII-XX вв.: Материалы конференции. Екатеринбург, 1993
17. Художники Зауралья: Справочник-путеводитель / Автор-составитель А.Д. Львов. Курган, 1985
18. Художники Оренбургской области: Библиографический указатель литературы / Сост. Е.В.Гинтер. Оренбург, 1982
19. Художники Перми: Сб. очерков / Сост. Н.В.Казаринова. Пермь, 1981
20. Художники Советской Башкирии: Справочник / Автор-составитель Э.П.Фенина. Уфа, 1979

21. Художники Тюмени: Юбилейный альбом / Авторы статей А.А.Валов, Н.И. Сезева, Н.Н.Шайхтдинова. Сост. биографических справок Н.И.Сезева. Тюмень, 1994
22. Челябинская организация СХ России: Справочник. 1936-1991/Авт.-сост. О.А.Кудзоев. Челябинск, 1996
23. Чесноков Н.Г. Претворенная в жизнь мечта. Екатеринбург, 2000
24. Шумилов Е.Ф. История искусства Удмуртии: Справочник. Устинов, 1986

7.2. ИСКУССТВО КАК КОМПОНЕНТ РЕГИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Художественная культура как сфера духовной жизни людей включает в себя предметные результаты творческой деятельности людей, человеческие силы и способности, реализуемые в такой деятельности, а также социальные понятия и ценности, общие для большой группы людей и передающиеся от поколения к поколению.

Художественная культура – совокупный способ и продукт художественной деятельности людей. Эта деятельность образует новый, качественно своеобразный субстрат – художественную «одухотворенную материю», или «материализованную духовность», из которой и состоит «ткань» произведений искусства. Эта «ткань» обуславливает особый характер художественного производства и потребления, восприятия произведений искусства. Наличие этого субстрата, этой «ткани» – то, что отличает художественную культуру от культуры материальной и от культуры духовной.

Художественное творчество – это не просто материальное воплощение результатов мышления, а «мышление в материале», т.е. в цветовых, пластических, звуковых отношениях, поэтому художественное творчество (например, балет, опера, картина, скульптура и т.п.) и не переводится в любую другую знаковую или вербальную систему.

Художественная культура охватывает все отрасли художественной деятельности (словесную, музыкальную, театральную, изобразительную и т.д.). Она включает все процессы, связанные с искусством (его восприятие, изучение и оценку художественных произведений, их хранение и распространение), обеспечивающие ее успешное функционирование – воспитание и образование художников, публики, критиков, искусствоведов, организаторов художественной жизни. Перед художественной

культурой стоит задача переработки всей общественно важной информации – идеологической (политической, религиозной, нравственной, эстетической) и познавательной – в информацию художественную, которая связывает все отрасли и сферы деятельности художественной культуры с ее потребителями, для которых это все собственно и создается. Задача туризма наряду с другими сферами человеческой деятельности – включить как можно больше людей в этот художественно-информационный поток.

Совокупность данных составных частей выражается также в общности образной системы, средств художественной выразительности, творческих приемов, что представляет собой вполне законченную и установленную художественную норму определенной исторической эпохи, называемую художественной культурой эпохи, которая включает языки, диалекты, этнические и религиозные традиции, обряды и обычаи, фольклор, художественные ремесла и промыслы, различные виды искусства. В этом ряду наибольший удельный вес и значение имеет искусство.

Искусство – отрасль человеческой деятельности, стремящаяся к удовлетворению одной из духовных потребностей человека – любви к прекрасному.

Искусство – особая форма общественного сознания, представляющая собой художественное (образное) отражение жизни. Одна из первых попыток изучить и классифицировать искусство была сделана Ш. Баттё в трактате «Изящные искусства, сведенные к одному принципу», опубликованном в 1746 г. Принадлежность к «изящным искусствам» определялась по двум критериям: во-первых, искусство приносит удовольствие; во-вторых, оно имеет не телесный, а духовный характер. В отличие от «полезных» «изящные» искусства создают не предметы, а лишь подражания им (их воспроизведения). Искусство, таким образом, составляют: живопись, ваяние, музыка, поэзия. Но Баттё включил в сферу искусств архитектуру и красноречие, перебросив мостик к ремеслу и науке, так как их полезность соединена с изяществом.

Большую роль в классификации искусства сыграла работа Ф. Шиллера «О наивной и сентиментальной поэзии» (1796). В ней он показал, что в понятиях «сентиментальное» и «наивное» зашифрованы два типа художественного мировоззрения, два метода творчества: ныне первое называется классическим, или собственно искусством, а второе – народным творчеством.

Он также отмечал, что в творчестве «наивного» художника ощущается цельность и гармония, еще не подверженная разъедающей рефлексии, и его произведение предстает столь же безыскусственным и органичным, какими бывают создания природы. Другое дело – «сентиментальное» искусство; в нем на первом месте находится личность автора; произведение – крик его души, тоска по утерянной целостности идеала, стремление к нему. И это, по мысли Шиллера, – два единственно возможных метода, в которых вообще может проявиться гений.

Исторически сложившиеся устойчивые формы существования и развития искусства получили название видов искусства. Этим видам искусства соответствуют определенные разновидности (области, или отраслевые зоны) художественной деятельности. Каждый из видов искусства обладает определенными преимуществами в более ярком, образном отображении каких-либо сторон, граней явлений или предметов. Виды искусства различаются также по способам воспроизведения действительности и художественным задачам, а также по специфическим материальным средствам создания образа. Кроме того, каждый из видов искусства делится на особые роды и жанры.

В «Энциклопедическом словаре» Брокгауза и Ефрона искусство подразделяется на три группы – тонические (поэзия, музыка), образные (архитектура, скульптура и живопись) и смешанные (сценическое, ораторское, хореографическое) – и на следующие виды:

- пластические, или пространственные (архитектура, декоративно-прикладное искусство, художественное ремесло, живопись, скульптура, графика, художественная фотография), в которых пространственным построением определяется раскрытие видимого образа;

- временные (музыка, литература), где преимущественное значение приобретает развертывающаяся во времени композиция;

- пространственно-временные, т.е. так называемые синтетические, или зрелищные, искусства (хореография, театр, кино, телевидение, эстрада, цирк).

Классификация, предложенная философом и исследователем М.С.Каганом, интересна тем, что в нее включены наряду с видами искусства виды народного творчества. Он выделяет несколько зон:

- материально-художественная – зодчество, архитектура, прикладные искусства, художественное ремесло, художественное конструирование (мода и дизайн);

- материально-предметное изобразительное творчество – живопись, скульптура, графика, художественная фотография;

- словесное творчество в широком смысле слова – фольклор, художественная литература и публицистика, ораторское искусство;
- музыкальное творчество – вокальная и инструментальная музыка;
- пластико-динамическое искусство, где в качестве материала используется живое человеческое тело, – танец, пантомима; или неживой, но динамически подвижный материал
- куклы или марионетки;
- синтетические формы искусства, на которых строятся разновидности зрелищной культуры, – все разновидности театра, эстрада, цирк, кино, телевидение.

Виды искусства подразделяются на подвиды, или роды, так, например, живопись – на станковую и монументальную. Станковое искусство – раздел, объединяющий произведения самостоятельного назначения, не связанные с каким-либо художественным ансамблем или с только утилитарными функциями, исключительно художественные произведения. Это станковая картина, эстамп, рисунок – произведения, небольшие по размерам. Монументальное искусство – искусство, рассчитанное на массовое восприятие и приобретающее образную завершенность в соответствующем ансамбле (архитектурном, ландшафтном и др.). Это монументы, панно, мозаики, фрески – произведения, значительные по размерам.

Чем больше видов искусств представлено на каждой территории, чем больше сформировалось, сложилось жанров, художественных направлений, чем больше на ней памятников истории и культуры, принадлежащих к разным стилям, тем значительнее культурное наследие, а значит, и объем культурных ценностей данной территории, данного народа.

Языки, диалекты, говоры, национальные традиции и обычаи, исторические топонимы, фольклор, художественные промыслы и ремесла, а также произведения искусства, здания и сооружения, имеющие историко-культурную значимость, уникальные в историко-культурном отношении территории, технологии и объекты, нравственные и эстетические идеалы, нормы и образцы творческого поведения – все это называется культурными ценностями. Вся совокупность культурных ценностей эпохи может быть разделена на две группы: первая – то, что унаследовано от прежних эпох, а вторая – то, что создано или создается сегодня. Функциональная классификация культурно-исторического наследия, предложенная исследователем В.П. Максаковским, интересна

тем, что в нее включены не только отдельные сооружения и ансамбли, но и целые города. Всего выделено семь типов (классов, групп) памятников:

1) целые города или исторические центры городов, представляющие ценность в качестве архитектурных ансамблей;

2) отдельные уникальные архитектурные объекты церковного и гражданского назначения;

3) уникальные памятники инженерного искусства: акведуки, мосты, башни и пр.;

4) древние культовые сооружения типа святилищ или латиноамериканских пирамид;

5) археологические памятники первобытности и Древнего мира (пещера Альтамира в Испании, руины Дельф и т.п.);

6) памятники дворцово-садово-парковой архитектуры;

7) мемориалы и памятные места, связанные с жизнью и деятельностью великих людей или с выдающимися событиями истории.

По каждому классу (типу) приведены яркие примеры.

Принято считать, что большая часть культурных ценностей создана в соответствии с определенным художественным стилем. Рассмотрим соотношение принципиально противоположных понятий «художественный стиль» и «художественный канон».

Художественный стиль – некоторое гармоничное целое, возникшее из религиозных и нравственных воззрений, развившееся благодаря однородным (художественным) задачам и средствам. Художественный стиль выражается в совокупности определенных правил и форм, которые служат отправной точкой для всех произведений искусства значительного отрезка исторического времени.

Художественный канон – совокупность правил и норм, обязательных для исполнения.

Канон – это эталон, модель, идеальный художественный образец, принимаемый за исходный для сравнения с ним других подобных объектов. Канон не подлежит совершенствованию: он и есть само совершенство, эталон. Канон – основа художественного ремесла, символ совершенства произведений мастера.

В противоположность канону художественный стиль – это также совокупность правил и форм, но они воспринимались и воспринимаются не как вершина, идеал, к которому нужно стремиться, а как «первотолчок», основа для дальнейшего развития творческой мысли. Понятие «художественный стиль» появилось сравнительно недавно. Но задолго

до этого времени люди создавали для себя такую совокупность правил и художественных образов, которые служили им образцом и точкой отсчета в дальнейшем творчестве.

Если считать, что искусство – это профессиональная деятельность высокообразованных специалистов, а не духовная потребность человека в определенном виде творчества, то ремесло намного старше искусства. Поэтому неудивительно, что в ранние исторические эпохи произведения художественных ремесел и художественный канон играли важную роль в формировании того, что много позже назвали художественным стилем. Лишь после того как оформилось «образованное», классическое искусство, художественные ремесла стали тем, чем являются в настоящее время (и чем были всегда) – народным самодельным («необразованным») творчеством и одновременно видом индивидуальной хозяйственной деятельности.

Любой художественный стиль складывается как совокупность усилий, направленных на решение определенного круга задач. В конкретном очаге культуры (в определенной стране или ряде стран) рождаются новые идеи, соответствующие новому или назревающему этапу развития этноса, общества, цивилизации. Идея для своего воплощения требует решения ряда проблем. Можно выделить три основных проблемы: художественную, техническую и идеологическую (в том числе религиозную). *Художественная задача* – поиск новых принципов формообразования и ритма организации окружающего пространства, создание некоего универсума, обобщенного художественного образа. *Техническая задача* – поиск новых способов реализации художественной задачи, новых методов и приемов, новых материалов и технических средств, с помощью которых существующие конструкции можно преобразовать в принципиально новые композиции, соответствующие духу времени. *Идеологическая задача* – воплощение духа, настроения, главной идеи эпохи в реальных художественных произведениях, отражающих новое место, новую роль человека в окружающем мире, его новое миропонимание и мироощущение.

Распространение того или иного художественного стиля неразрывно связано с необходимостью творческого подхода к использованию его основных достижений. Применение универсальных схем и образов в каждой конкретной стране требует приспособления их к местным условиям и особенностям местной культуры и населения, что, несомненно, ведет к развитию и обогащению творческих возможностей стиля.

В результате появляются новые виды и разновидности одного и того же стиля. Например, итальянское барокко, русское барокко, венское барокко, протестантское барокко сильно отличаются друг от друга, хотя это один и тот же стиль. Но общество, экономика, культура, этносы развиваются, появляются новые идеи, они требуют воплощения и все повторяется снова, появляется новый стиль. Но иногда на новом витке развития общество ставит перед собой задачи, близкие тем, что уже возникали прежде. Тогда старые традиции и художественные принципы творчески пересматриваются, перерабатываются. Старые «образы» наполняются новым содержанием, отражающим новый, изменившийся дух эпохи. Такое «новое – хорошо забытое старое» принято называть с приставкой «нео»: неоклассицизм, неоготика и т.д.

В большинстве стран мира современное классическое искусство развивается в рамках художественного стиля, называемого «авангард».

Направления, течения и жанры авангарда в разных странах, в различных видах искусства различны. Знание основных понятий этого стиля, умение использовать их или различать особенности авангарда в разных странах не входит в программу данного курса. Но в ряде тематических и туристских справочников или событийных календарей городов или стран Европы и Северной Америки довольно широко используется терминология авангарда; ряд специализированных турфирм занимается тематическим туризмом, ориентирующимся на искусство авангарда. Стиль прежде всего проявляется в архитектуре, самом монументальном виде искусства, памятники которой – наиболее заметные вехи для периодизации стилей. Другие виды (изобразительное искусство, музыка, театр, танец, прикладные искусства) эволюционируют более свободно. Они развиваются и изменяются по художественным направлениям внутри стиля. Художественное направление – это методы и приемы художественного воплощения, отражающие сущность господствующего способа подходить к объекту искусства и выражать его цель и назначение (например, реализм, натурализм, романтизм, кубизм, конструктивизм и другие направления).

Еще один важный феномен (встречающийся во многих видах искусства) – это жанры.

Жанр (от франц. genre – «род, вид») – исторически сложившиеся внутренние подразделения в большинстве видов искусства. Принципы разделения на жанры специфичны для каждого из этих видов. В изобразительном искусстве основные жанры определяются по предмету изображения и называются: пейзаж, портрет, бытовой, исторический,

анималистический, батальный, натюрморт и др. Жанр – понятие историческое, одни жанры отмирают (например, мифологический жанр в живописи), другие рождаются или возрождаются (например, архитектурно-декоративный пейзаж). Существует дифференциация внутри основного жанра: шарж или карикатура (иронично-обличительный портрет), марина (разновидность пейзажа), «галантный» жанр (разновидность бытового жанра).

В пластических видах искусств (независимо от того, связаны ли они с пластикой конструкционного материала или человеческого тела) жанровая классификация не принята. Ее место занимают типологические подразделения, основанные на функции, функциональном значении художественных произведений. Например, в архитектуре – это официальное здание, сооружения культового назначения, жилой дом; в танце – ритуально-культовый, народный, историко-бытовой, классический.

Возможно, имеет смысл привести некоторые примеры, поясняющие данную классификацию.

Рассмотрим это на примере танца как вида искусства. Наиболее древним является ритуально-культовый танец, возникший из жизни и быта народов. Осмысление многих значительных событий в жизни людей происходило в ритме определенных телодвижений, которые превратились со временем в танцевальные ритуалы, ставшие важным элементом культурной жизни народа.

Народные танцы возникли позднее из народных игр и развлечений и могут быть обрядовыми или праздничными, имея, как правило, ярко выраженный этнический характер. Например, русская кадриль, чешская полька, украинский гопак и др. Многие народно-этнические танцы были стилизованы, т. е. художественно переработаны искусствоведами и профессионалами танцевального искусства, и превратились в историко-бытовые и классические танцы, старинные и современные, составляющие «золотой фонд» танцевального искусства. Например, менуэт, гавот, полонез, вальс, самба, румба, мазурка и т.д. Песня делится на две группы: классическую (концертную, профессиональную) и фольклорную (в том числе авторскую). Две последние – разновидность народного творчества. Но есть песни, которые прошли долгий путь эволюции и существуют в разных «ипостасях» и как народные, и как профессиональные. Одной из них является романс.

Термин **«романс»** возник в Испании в XV в., обозначая в то время стихотворение народного происхождения, написанное на испанском, т. е. романском, языке. Начиная с XV в. романсы либо поют, либо деклами-

руют в сопровождении музыкального инструмента. Тесная связь с живым (устным) национальным языком сделала романс одним из самых демократических музыкально-поэтических жанров и способствовала его широчайшему распространению практически по всем странам мира. Романсы, так же как и песни, подразделяются на эпические, лирические, шуточные, сатирические. Различие между ними состоит в том, что песня отражает социальные процессы, интересующие общество в целом или его определенный слой, часть, а романс вообще не касается социальных процессов. Законы романсового мира строго запрещают все официальное. Мир романса обращен к одному единственному человеку. Типичная точка зрения романсового героя, даже эпического (исторического, вроде Сида): «Все – вы». Романс – не мирок, отделенный от большого мира, а совершенно уединенный остров – остров Утопии. Разные романсы представляют лишь разные стороны этого утопического мира. Практически с первых лет своего существования романс стал развиваться в двух разновидностях: романс концертный (профессиональный, как вид искусства) и романс бытовой (любительский, как вид народного творчества). Создателями национальных школ профессионального романса во всех странах становились лучшие композиторы своего времени. Для профессионального композитора важно содержание стихотворения: чем больше и сложнее система образов, тем привлекательнее текст. Часто на определенный текст написано несколько романсов, иногда композиторами разных стран. Концертный романс, как правило, – размышление. Он предназначен для исполнения со сцены, так как имеет сложную музыкальную основу (музыкальный строй часто намного превосходит простое сопровождение – аккомпанемент) и предполагает наличие определенной вокальной техники исполнителя. Концертный романс вызывает большой интерес у слушателей вне зависимости от языковой и национальной принадлежности, так как он обращается непосредственно к чувствам и музыкально-поэтическому воображению человека (в отличие от бытового романса, где доминантой является текст). Но благодаря магнитофону, компьютерным технологиям концертный романс в конце XX в. стал близок массовой культуре. Художественные произведения большинства видов искусств не имеют прикладного назначения, исключение составляют архитектура и декоративно-прикладное искусство. Остановимся на рассмотрении особенностей декоративно-прикладного искусства. Декоративно-прикладное профессиональное искусство – изготовление (профессиональными художниками) единичных, авторских художественных произведений – прикладных предметов, предназначен-

ных не только для удовлетворения прямых практических потребностей, но и для украшения жизни. Это мебель, утварь, одежда, ювелирные украшения, игрушки, ковры, вышивки, гобелены, плафоны, фонтаны, «руины», беседки и т.д. Именно с этими предметами наиболее часто встречаются туристы во время путешествий. Поэтому необходимо знать и уметь понимать истинную ценность подобных художественных произведений декоративно-прикладного искусства.

Архитектура – здания и другие сооружения, организующие материальную пространственную среду для жизни и деятельности людей, а также искусство создавать такие сооружения в соответствии с потребностями, техническими возможностями и эстетическими воззрениями данного общества. Понятие «архитектура» появилось в Древней Греции, где архитекторами называли строителей. Это означает, что даже в то далекое время несмотря на то, что не существовало официального различия между профессиональным, «образованным», искусством и «наивным», народным творчеством, люди отдавали дань уровню образованности и профессионализма. Но начиная с XVIII в в специальной, а затем и общей литературе, посвященной данному виду искусства, стали четко различать вид народного творчества – ремесла, называемого, как правило, зодчеством, и вид искусства – архитектуру. В туристском страноведении термином «зодчество» обозначается народное творчество, а словом «архитектура» – искусство. Но между этими двумя видами художественного творчества очень много общего.

Различают три основных вида архитектуры и зодчества:

- создание объемных сооружений (жилых домов, общественных и производственных зданий и других сооружений);
- создание ландшафтных объектов (сады, парки, скверы, бульвары, часто с «малой архитектурой»);
- градостроительство – создание и реконструкция поселений.

Объемные сооружения архитектуры и зодчества в свою очередь подразделяются на ряд групп:

- объекты культового назначения;
- светские объекты;
- археологические, монументальные сооружения.

К объектам культового назначения относятся многочисленные церкви, храмы, монастыри, часовни, пагоды, колокольни и пр. Виды культовых сооружений различны в разных странах. Но кроме религиозного культа существуют другие его разновидности и соответствующие виды культовых сооружений. Например, коммунистическая идеология

использовала такую разновидность культового сооружения некоторых древних народов, как мавзолеей. Объекты светского назначения подразделяются на городские, сельские и загородные сооружения. Городская архитектура и зодчество представлены зданиями административного назначения, общественными зданиями и другими сооружениями, промышленными (производственными сооружениями), дворцами и жилыми домами. К загородным сооружениям относятся замки, крепости, дворцы, усадьбы и др. Сельские сооружения – это административные, общественные, жилые здания, хозяйственно-бытовые и производственные сооружения (мельницы, амбары, конюшни и пр.). Особенности светской архитектуры и зодчества различны в разных странах. К археологическим, монументальным сооружениям относятся мегалиты (например, менгиры), древние городища, земляные валы, курганы и многое другое.

При характеристике данного раздела надо обратить внимание на следующую интересную особенность. Что является результатом творческой деятельности архитектора? Ведь не само здание «во плоти», а проект его создания. Реализация этого проекта – дело рук строителей. В истории и в настоящее время нередки случаи, когда строительство здания происходит вдали от автора проекта. Кроме того, по одному авторскому проекту строились здания в разных городах и даже странах. На ранних этапах исторического развития (а в сельской местности даже гораздо позднее) зодчие, вероятно, лично участвовали непосредственно в строительстве «их» здания. В любом из анализируемых случаев речь идет об уникальных, особо значимых объектах.

Но наряду с этим на протяжении тысячелетий велось массовое строительство жилых зданий, сооружений общедоступных общественных зданий и других, сооружений (бань, трактиров, дорог, акведуков и пр.). Кто их авторы? Как узнать это? Может быть, это были типовые разработки коллективов ремесленных мастерских (как в современном массовом строительстве). Тогда это вообще не имеет отношения ни к архитектуре, ни к зодчеству. В данном случае в силу вступает другой подход, другой принцип оценки, значимости объектов. Старинные здания и другие сооружения, дошедшие до нас из прошлых веков, являются памятниками архитектуры или зодчества. Обычно их называют памятниками архитектуры, если только речь не идет о сельских, сельскохозяйственных сооружениях, которые, понятно, никто специально не проектировал. Надо учитывать это, употребляя термины туристского страноведения. Но там, где можно назвать автора, архитек-

тора или зодчего, необходимо это делать. Театр – один из важнейших видов художественной практики, восходящей к древнейшим страницам истории человечества и закодированной. Самое главное и увлекательное – расшифровка этих кодов является задачей не только режиссера и актеров, но и зрителей. Коды – это система различных визуальных, звуковых, статичных и динамичных, вербальных и невербальных знаков. Театр – самое хрупкое, эфемерное и восприимчивое из всех искусств. Два представления одного и того же спектакля, поставленного одним и тем же режиссером, сыгранные одним и тем же актерским ансамблем, могут очень резко отличаться друг от друга уровнем игры. Отчего так случается?

Современная театральная деятельность многообразна, интенсивна и трудноуправляема. Более 30 видов театров, множество жанров (комедия, трагедия, драма и пр.) и театральные формы (арлекинада, интермедия, мелодрама, пародия и др.) – все это создает неповторимую, изменчивую картину театральной жизни страны. Наиболее распространенными видами прежде всего являются театр оперы и балета, пластический театр (пантомимы), театр абсурда, театры драмы и комедии, оперетты, камерный и политический театры и пр.

Важными составными частями феномена театра являются режиссеры, актеры и многие другие творческие работники, результатом деятельности которых становятся подготовка и реализация репертуара спектаклей или представлений; и наконец, зритель, который невероятно терпим к театральным экспериментам; современная театральная публика – это представители, носители множества разных языков, разных компонентов и особенностей восприятия театрального представления, которые различны в разных странах, у разных народов. Поэтому в программу ознакомительного тура для работников турфирм имеет смысл в качестве обязательного пункта включить посещение театра для наблюдения за местной театральной публикой, особенностями ее реакций, формами проявления эмоций на происходящее во время спектакля. Это хорошая школа для того, чтобы понять и оценить возможные действия и реакцию местных партнеров по бизнесу.

Музеи. В зависимости от хранящейся и экспонируемой коллекции различают множество типов музеев: художественные, этнографические, исторические, естественно-исторические, литературные, военные, технические, зоологические, краеведческие, мемориальные, музыкальные и пр. В соответствии со специализацией, особенностями языка и традиций в разных странах названия музеев различны: картинные галереи, пина-

котехи, палаты, кунсткамеры, фонды и т.д. Многие предприятия, театры, университеты, концертные залы, национальные библиотеки имеют свои интересные коллекции экспонатов.

Существуют также дворцы-музеи, усадьбы-музеи, монастыри-музеи, города-музеи и пр. Кроме стационарных музеев существует большое количество передвижных коллекций – выставки, выставки-продажи, в том числе международного значения, например ЭКСПО-2000. Кроме традиционных форм работы с посетителями некоторые музеи начинают применять новые творческие методы и формы.

Явления и события в мире искусства. Понятия «явление» и «событие» в туристском страноведении очень близки по смыслу, но не тождественны. Под явлением понимается нечто редко встречающееся и в силу этого необычное, исключительное. Тем не менее, раз возникнув, явление существует в течение определенного времени или периодически повторяется. На земном шаре, во многих странах существуют постоянно действующие симфонические оркестры, но бывает, что выдающийся музыкант или группа музыкантов создают свой, новый оркестр или ансамбль, уровень исполнения которого намного выше среднего – это явление в мире музыки. Каждое выступление такого коллектива на публике становится событием национального или мирового масштаба. Можно привести много таких примеров во многих видах искусства, но в целом такие явления в мире искусства довольно редки. Кроме явлений уникальных выделяются явления, также довольно редкие, но рангом ниже. К ним относятся гастроли, конкурсы, фестивали и пр. Практически любой театр выезжает на гастроли. Это, так сказать, рутина театральной жизни. Но гастроли в Москве ведущих солистов миланского оперного театра «Ла Скала» – это, конечно, явление в театральной жизни России. Хотя если это единственный приезд, то здесь вполне уместно употребить слово «событие». Итак, событие – это тоже уникальное явление, но единичное, разовое. Можно привести такой пример: 1-й Международный конкурс им. П.И.Чайковского – безусловно, явление в музыкальной культуре России, а победа на нем американского пианиста Вана Клайберна (Клиберна) – событие.

И явления, и события имеют огромное значение для туризма. При этом значение имеет не только явление само по себе, сколько возможность увидеть его, участвовать в нем, присутствовать на нем. Поэтому в любом явлении для туризма главное – его событийная сторона, т.е. место и время его реализации. Отсюда распространенная практика называть все редкое, уникальное событиями в мире искусства. Методи-

ки общей характеристики, классификации и оценки явлений и событий не существует, речь может идти только об описании.

Литература

1. Гачев, Г. Национальные образы мира. М., 1998
2. Гусев, В.Е. Русская народная художественная культура. СПб., 1993
3. Каргин, А.С. Народная художественная культура. М., 1997
4. Народная художественная культура. /Под ред. Баклановой Т.И. М., 2002
5. Рапацкая, Л.А. Русская художественная культура. М., 1999
6. Юдин, А.В. Русская народная духовная культура. М., 1999

7.3. ПОНЯТИЕ НАРОДНОГО И ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ИСКУССТВА

Еще со времен Петра I одним из магистральных направлений изменений в культуре России в целом оставалось стремление высшего правящего слоя и дворянства опереться на авторитет западноевропейского политического, экономического и социального опыта. В российской действительности сложились фактически два культурных слоя, которые сосуществовали параллельно, редко пересекаясь между собой. Правящий слой шаг за шагом отказывался от многих ценностей народной культуры, национальных обычаев и идеалов, заменяя их представлениями и понятиями, заимствованными из-за рубежа. Со своей стороны русские крестьяне смотрели на своих господ как на иностранцев, чужих по культуре, воспитанию, языку.

Достаточно длительный период народное искусство не признавалось как самостоятельная ценность, а рассматривалось как «пережиток прошлого». Поводом для такого подхода были и древность истоков, форм и мотивов народного искусства, и его тесная связь с национальной традицией.

В отличие от народного, профессиональное искусство связывается не только с национальной традицией, но осваивает все пласты мировой культуры. Если народное искусство называют прошлым, отражающимся в настоящем, то профессиональное искусство – это всегда настоящее, даже если оно обращается к прошлому. Сравнение народного и профессионального искусства позволяет нам определить тип художественного творчества, бытовавший на Урале и тем самым осознать его ценность.

1. В народном искусстве индивидуальный художник растворяет свое субъективное восприятие в общем. Он является прежде всего представителем «рода». В профессиональном искусстве художник ищет выражение собственного понимания мира, и уже через свое индивидуальное находит общее.

2. В народном искусстве индивидуальный мастер выражает себя через школу, к которой он принадлежит. В профессиональном искусстве, напротив, художник стремится к индивидуальному самопроявлению, противопоставляя себя школе.

3. Канон является ключевым понятием в народном искусстве. В творчестве профессионального художника ценится прежде всего преодоление канона, индивидуальный поиск.

4. Народное искусство ориентировано на национальную традицию: оно наследует и воспроизводит образы (точнее – единый образ мира), выработанные в коллективном художественном опыте. В преемственности выражается главная идея, заложенная в народной культуре, – преодоление смерти жизнью. Профессиональное искусство стремится к оригинальности, личностному взгляду на мир.

5. В то же время народное искусство всечеловечно, его язык универсален и потому может быть понятен разным народам в разные исторические эпохи. Основой народного миропонимания, воплотившегося в искусстве становится отношение вечного и вселенского к временному, конечному.

Среди признаков, отличающих народное искусство, выделяют его рукотворный характер, тесную связь с повседневной жизнью, но при этом предметный мир всегда был «сферой выражения и развития духовной культуры народа».

Особое место в народной культуре играет Мастер – особая творческая личность, духовно связанная со своим народом, с культурой и природой края, где он живет. Он является носителем традиции и коллективного духовного опыта.

О том, какое место занимает мастер в народной культуре, пишет М. Некрасова: «Поскольку в понятие «культура» входит все то, что устоялось во времени, ценности непреходящего, то носителями их чаще всего являются представители старших поколений, люди известные. <...> Те мастера, которые способны синтезировать в своей деятельности опыт коллектива. <...> Ценилась родовая преемственность мастерства. Произведениями мастера определялся уровень школы. В такое понятие мастера <...> входили не только его мастерство, но и высокие качества

личности уважаемого всеми человека. В народных представлениях с мастерством связывались мудрость, опыт. Нравственный критерий был неотделим от понятия «народный мастер» как личности созидательной, несущей мир поэтического. <.. .>

Личность мастера прежде всего выделяют историческое сознание, забота о сохранении ценностей прошлого и передачи их в будущее, нравственная оценка действительности. Такое сознание творит образ особого видения мира.<...> Нередко народного мастера наделяют чертами особого, необычного человека, порой он славится как чудак. И все это грани народного таланта, талантливости духовной. Индивидуальная ее окраска не противоречит причастности к целому, что составляет мировоззрение народного мастера, определяет его культурную роль как творческой личности» .

Произведения уральского промышленного искусства, при всем разнообразии характера и форм бытования промыслов, отличает тесная связь с бытом, с практическими потребностями самой жизни. Однако при этом отсутствует узко утилитарное отношение к создаваемым вещам. Такой тип отношений характерен для традиционной народной культуры. Ремесленник допетровского времени входил в духовный контакт со своим изделием. Вещь была неотделима от образа, который она несла, и это наделяло ее символическим смыслом. Процесс изготовления любого предмета в древнерусской культурной традиции выступал в качестве не только практического, но и духовного освоения окружающего мира. Смысл и основное содержание этого искусства не сводятся только к производству украшенных предметов. Процесс изготовления любого предмета в этой культуре выступает в качестве не только практического, но и духовного освоения окружающего мира. Творчество в его высшем выражении являлось искусством жизнеустроения.

Народное искусство во все времена – это продолжающееся творение мира. Поэтому каждое произведение одновременно есть утверждение мира в целом и самоутверждение человека как члена рода-коллектива. Мир народной культуры – это целый космос: он включает в себя все элементы жизни, что обуславливает высокий образный строй произведений народного творчества. «Христианский храм воспринимался гармонизированным космосом, сельская деревянная церковь – домом-избой, изба – храмом, а то и другое – в храме Вселенной. Эта связь определена отношением к миру, где все живет в единстве и взаимосвязи с мирозданием, подчиняясь круговороту времени».

Человек, созданный по подобию Божьему, ощущал себя обладающим всей полнотой бытия, жил с сознанием того, что он является активным проводником творения мира. Существование действительности требовало его постоянных духовных усилий.

Ансамблевость окружающей человека предметно-пространственной среды являлась выражением органической изначальной цельности мира. «Малая форма, небольшая вещица, орнаментальный мотив на прялке или вышитом полотенце несет монументальность большой формы-избы, корабля, храма, чувство космоса».

Особенности уральских народных промыслов, сформировавшихся в недрах горнозаводской культуры, определялись значительностью роли творческой индивидуальности, важностью, которую приобретал поиск собственных выразительных средств и художественной новизны, взаимодействием с технологиями промышленного производства, особенностями социального бытования как самих производителей, так и потребителей их продукции, среди которых были люди разных слоев общества (от крестьян и горнозаводских рабочих до императорского двора).

В одном из сказов Бажов рисует способ организации труда во времена активного бытования промыслов: «Случалось и так, что в одной избе у печки ножи да вилки в узор разделявают, у окошка камень точат да шлифуют, а под полатями рогожи ткут». Здесь подчеркивается особый характер труда не только кустарей-одиночек, но и фабрично-заводских рабочих того времени: примитивность технологии производства, основанной преимущественно на ручном труде, ставила качество продукта в зависимость от опыта и индивидуальности мастера. Это породило соревновательность и конкуренцию в среде мастеровых, профессиональные тайны хранились в секрете и передавались в семейных династиях литейщиков, кузнецов, камнерезов из поколения в поколение. Не случайно такое место в сознании уральцев занимает образ Мастера, стремящегося познать Тайну каменного цветка, творчества, самой жизни.

Если считать все это несущественным, тогда даже не возникает вопрос: как в XVIII-XIX вв. уральские мастеровые, кустари, ремесленники могли на протяжении одного поколения подниматься в своем творчестве от знакомства с данной деятельностью и ученичества до массового производства признанных шедевров мирового искусства, как могли они быстро перестраиваться, переходя от одного вида прикладного творчества к другому.? Но именно так было с производством медной

посуды на уральских заводах между 1730-и и 1770-и гг., в XIX в. так произошло с уральской глиптикой – искусством изготовления резных камей, с малахитовой мозаикой, «незнакомое искусство» которой сложилось на Екатеринбургской фабрике в течение двух-трех лет.

Если продолжать игнорировать то, что за достижениями уральских мастеров действительно стояла высокая культурная традиция всей допетровской Руси, тогда останется вслед за добросовестным автором в недоумении восклицать: «Достоинно удивления то, что люди от сохи, в подавляющем большинстве не имевшие образования и профессиональной художественной культуры, сумели наполнить своим мироощущением вещи и формы, оторванные от народного быта, чуждые ему по духу».

Ценность народной культуры в том и состоит, что позволяет осознать связь современности с традицией. Народное искусство может погибнуть там, где утрачиваются связи с человека со своей землей и, тем самым, всем миром. Это в полной мере можно ощутить, обратившись к истории уральских промыслов, судьбы которых складывались поразному. Отдельные виды уральского промышленного искусства, пережив расцвет, отодвигались на задний план, исчезали, им на смену приходили другие. Но несмотря на все перипетии истории, они были и остаются выразителями самосознания народа, создавшего их.

Литература

1. Гусев, В.Е. Русская народная художественная культура. СПб., 1993
2. Каргин, А.С. Народная художественная культура. М., 1997
3. Народная художественная культура. /Под ред. Баклановой Т.И. М., 2002

7.4. ПОНЯТИЕ КУЛЬТУРНОЙ ФОРМЫ

Культурная форма – это совокупность наблюдаемых признаков и черт всякого культурного объекта (явления), отражающих его утилитарные и символические функции, на основании которых производится его идентификация и атрибуция. При этом не следует смешивать понятие культурной формы как комплекса отличительных признаков объекта с самим объектом в его конкретно-исторической реальности, представляющим собой артефакт использования и интерпретации данной культурной формы. Подобных артефактов, воспроизводящих одну и ту

же культурную форму, может быть множество, сама же культурная форма остается исходным образцом для последующего прямого или вариативного репродуцирования. По онтологическим и семантическим параметрам культурная форма в существенной мере аналогична фразе (высказыванию) в естественном языке и является тем исходным «атомарным» элементом культуры, из сочетания которых формируются культурные системы, конфигурации, стилевые феномены и т.п.

Понятие культурной формы касается не только материальных продуктов человеческой деятельности – вещей, сооружений, окультуренных территорий и тому подобное, но и продуктов духовного (символического) производства – идей, знаний, текстов любого рода, художественных произведений, оценочных категорий и прочее, видов коллективной самоорганизации и разделения функций людей – социумов, этносов, конфессий, государств, функциональных коллективов, общин, семей и др., языков и технических средств коммуницирования, а также иных результатов целеориентированной человеческой деятельности. Принципиально важно, что понятие культурной формы в равной мере распространяется также и на технологии, способы, методы и нормы, посредством которых осуществляется всякая социальная практика людей – их производственная, организационная, регулятивная и коммуникативная деятельность, межличностное взаимодействие, любые социально обусловленные акты поведения, интеллектуальные и творческие действия и т.п. Таким образом, всякая культурная функция включает в себя признаки как результата (культурного продукта), так и технологии его достижения; причем последние являются более значимыми атрибутивными признаками культурной функции, поскольку историческая селекция культурных форм, их нормирование и укоренение в традиции касаются прежде всего отбора социально приемлемых способов (технологий) удовлетворения тех или иных человеческих интересов, потребностей и необходимостей.

Порождение новой культурной формы всегда высокофункционально и связано или с потребностью в адаптации каких-либо природных или исторических обстоятельств существования сообщества посредством создания необходимого утилитарного или символического продукта, способа деятельности, знания, организационной структуры и т.п. или логикой развития определенных технологий в специализированных областях жизнедеятельности. Нередко необходимая культурная форма заимствуется из какой-либо иной культурной системы по признакам функциональной актуальности или как продукт престижного

потребления и пр. Процесс генезиса культурной формы включает ряд этапов (фаз): возникновение и осознание новой потребности (интереса); артикулирование параметров заказываемой новации; реализации «заказа», как правило, в нескольких вариантах; «конкурс» этих вариантов (преимущественно конвенциональный) и выбор лучшего из них (чаще всего по признакам непосредственной функциональной эффективности или по технологическим параметрам его «реализуемости»); интеграция новой культурной формы в социальную практику; символическое освоение ее «потребителем» в качестве «своей», идентифицирующей его культурной особенности; превращение (в идеале) новой культурной формы в принятую в данном сообществе норму или стандарт по удовлетворению соответствующей потребности или интереса. Заимствуемые культурные формы включаются в этот процесс сразу же с фазы «конкурса» вариантов.

Далее начинается период функционирования культурной формы в социальной практике в виде ее прямого или вариативного воспроизводства в культурных артефактах, технического тиражирования, формирования стандартов ее смысловой интерпретации и их постепенной изменчивости, межпоколенной трансляции этой культурной формы в качестве одного из образцов культурной идентичности данного сообщества (т.е. включения ее в традицию) и т.п. Здесь представлен «идеальный» случай функционирования культурной формы. Реально многие культурные формы по тем или иным причинам не становятся нормами, не обретают статуса образа идентичности и не включаются в культурную традицию, а эксплуатируются сравнительно недолго, в пределах срока их непосредственной утилитарной актуальности. Это связано с процессом исторической селекции культурной формы по признакам как практической эффективности, так и допустимости социальной цены и долговременных социальных последствий применения подобного способа удовлетворения соответствующей потребности. При этом немалая часть культурных форм не выдерживает подобной проверки социальным опытом и быстро выходит из употребления. Одна из главных причин элиминации многих культурных форм – изменение исторических или природных условий жизни сообщества, при которых часть культурных форм утрачивает практическую функциональность.

Многие культурные формы, потеряв социальную актуальность и выйдя из употребления в своей изначальной функции, продолжают сохранять ценность и значимость символического характера (эстетическую, мемориальную, идеологическую и пр.). В подобном слу-

чае культурная форма превращается в памятник истории и культуры, практическая эксплуатация которого происходит уже на совершенно иных основаниях и с иными целями и функциями, нежели это имело место с «живой» (социально актуальной) культурной формой.

Особый случай порождения и функционирования культурной формы – феномен произведения – специфического типа культурной формы, как правило, отличающегося повышенным качеством практического исполнения, выраженными признаками персонального авторства и обычно создаваемом в единственном экземпляре, не предназначенном для вариативного воспроизводства (за исключением технического тиражирования в виде тождественных оригиналу репродукций), как уникальный в своем роде «текст». Любая культурная форма, с семиотических позиций может быть проинтерпретирована как «культурный текст», подобного рода «текстовая сущность» культурной формы наиболее выражена и функционально значима именно в произведении. Это может быть вербальный текст литературного, философского, религиозного или научного творчества или же невербальный изобразительный, музыкальный, телесно-пластический, пространственно-архитектурный, предметно-вещественный и иной вариант текста, передающего новое знание (интеллектуальное, эзотерическое, этическое, эстетическое) или корректирующего, разъясняющего и интерпретирующего прежние представления, демонстрирующего репрезентативные эталонные образцы социально приемлемых видов поведения, суждений и оценок или аргументирующего неприемлемость иных позиций и т.п.

Одна из наиболее общих социальных функций культурных форм – коммуникативная. С этой точки зрения, культурная форма может быть определена как способ удовлетворения какой-либо групповой или индивидуальной потребности (интереса) людей, «текстуализированный» в своем продукте (результате) и тем самым введенный в поле социальной коммуникации. Именно поэтому наиболее полное смысловое «прочтение» культурной формы возможно лишь в ее естественном культурном контексте, вне которого она заметно теряет свою символично-смысловую наполненность и нормативно-регулятивную функциональность для воспринимающего ее человека.

В региональном историко-культурном наследии одной из наиболее знаковых культурных форм является народное декоративно-прикладное искусство, произведения художественных промыслов.

Произведения народных художественных промыслов – одно из проявлений художественного творчества народа. Непрерывно связанные

с прошлым народа, развивающие лучшие традиции народного творчества в современных условиях, они все шире входят в жизнь человека. Изделия народных художественных промыслов находят широкое применение в быту и играют огромную роль в эстетическом восприятии людей.

Народное искусство – прошлое в настоящем. Живая традиция, неизменно сохраняющая цепь преемственности поколений, народов, эпох. Мастера профессионального искусства не перестают обращаться к народному творчеству, черпая в нем идеи и вдохновение. Жизнь показала, что народное искусство не только живет, развивается, но и с каждым годом растет потребность в нем во всем мире. Народное искусство – это огромный мир духовного опыта народа, художественных идей, постоянно питающих профессионально-художественную культуру.

Литература

1. Бодрийяр, Ж. Система вещей. М., 1995
2. Флиер, А.Я. Культурогенез. М., 1995.

7.5. ЗЛАТОУСТОВСКАЯ ГРАВЮРА НА СТАЛИ

Златоуст – родина уникального искусства – гравюры на стали, которое зародилось как искусство украшения холодного оружия.

Златоустовских мастеров нельзя считать прародителями этого художественно го направления: хороший клинок ценился на уровне предметов искусства еще во времена древневосточных цивилизаций. Клинки украшались резьбой, насечкой, которые позволяли нанести довольно сложный декоративный узор. В Древней Руси вооружение воинов – шлем, кольчуга, меч и щит – под рукой мастера превращались в подлинные произведения искусства. Традиция эта передавалась от дедов к внукам, от отцов к сыновьям. Именно так относились к украшениям мастеровые Тулы, где к концу XVIII века сложился центр производства оружия. Пользовались туляки традиционной техникой – вытравкой. Мастера-оружейники Западной Европы украшали орнаментами плоскости клинков, применяя для их нанесения химические процессы.

В начале XIX века возникла необходимость в строительстве фабрики «белого оружия». «Белым оружием» именовали сабли, шпаги, палаши в отличие от огнестрельного. Для оружейного предприятия вы-

брали Златоуст, где к тому времени уже было развито металлургическое производство и велась выплавка качественного металла.

На оружейную фабрику в Златоусте, основанную в 1815 году, решено было пригласить немецких специалистов из Золингена и Клингенталя – признанных европейских центров выделки клинков. Пригласили не второстепенных граверов, полировщиков, кузнецов, а из числа лучших, поэтому на оклады и всевозможные привилегии не скупилась. Согласно контракту, заключенному с русским правительством, немецкие мастера должны были организовать производство по образцу золингенских фабрик и обучить искусству изготовления оружия русских мастеровых.

В 1815 году в Златоуст вместе с другими приглашенными специалистами прибыл известный, обладавший большим опытом украшения клинков золингенский мастер Вильгельм Николай Шаф с тремя сыновьями: Людвигом – мастером по вытравке и золочению клинков, Иоганном и Фридрихом – специалистами по лакировке кожаных ножен. Отец и старший сын Шафы до начала 1818 года являлись единственными мастерами, украшавшими клинки на Златоустовской фабрике. Они уважали традиции. Оригинальных работ у Шафов в первый период их работы в Златоусте почти не было. Они копировали рисунки с клинков, которые были куплены в Золингене. Исполнителей и заказчиков это пока устраивало. Согласно условиям контракта, Шафы обязаны были обучать русских мастеровых своему искусству. Однако они долгое время уклонялись от выполнения этого обязательства, стремясь как можно дольше сохранить свое монопольное положение. Только в декабре 1817 года, под настоятельным давлением директора фабрики А.Ф. Фурмана, они были вынуждены приступить к обучению русских учеников. В процессе обучения Шафы стремились не посвящать во все тонкости своего искусства, ограничивались ознакомлением своих учеников только с практической стороной дела, не открывая секрета изготовления специальной смеси для золочения клинков.

Шафы применяли для украшения клинков технологию, позволявшую передавать только контуры изображаемого. Основным инструментом у Шафов была игла. Перед нанесением рисунка они покрывали киноварью всю поверхность клинка. После просушки рисунок выцарапывался иглой и вытравливался. Именно так работали все граверы – от Дюрера и Рембрандта до наших современников. Русские «ученики» Шафов (И. Бушуев, П. Тележников, Е. Бушуев,

И. Бояршинов, Ф. Стрижов, М. Тележников) быстро освоили эти технологические приемы и пошли дальше.

Иван Бушуев, один из первых учеников Шафов, начал изменять технику гравировки. Он вместо иглы берет кисть и наносит киноварью рисунок. После вытравки рисунок становится рельефным, так как вся остальная поверхность клинка была протравлена. Он не украшал клинок отдельными рисунками, а как бы вел один сплошной узор по всей поверхности клинка, умело связывая его с затейливым орнаментом. Он видел не просто рисунок на клинке, а весь клинок в совокупности с рисунком. Вот откуда удивительное единство деталей, совершенство композиции златоустовского оружия середины XIX века. Художник – от первого эскиза на бумаге до последнего штриха на клинке и ножнах – все делал своими руками.

Иван Николаевич Бушуев по праву считается основателем русской школы златоустовской гравюры на стали. После отъезда Шафов из Златоуста в 1823 году Бушуев назначается ведущим художником Оружейной фабрики. Художник был новатором не только в решении сюжетных композиций; с его работ в златоустовские гравюры пришла и прижилась трехцветность – полированная поверхность клинка, яркая звучная позолота и великолепная синь. На небольшой по размеру поверхности клинка он располагал многофигурные композиции, которые по художественной значимости не уступали батальным полотнам живописцам того времени. На бушуевских клинках буквально «оживали» военные баталии периода Отечественной войны 1812 года, он воспевал в своих произведениях героизм русского солдата, патриотизм и гордость за Отечество. В убранство клинка мастер ввел античный декор, прибегал к аллегориям, изображая греческих богов или мифологических героев, воплощая в этих образах свои идеалы. Особенно часто в своих миниатюрах И. Бушуев использует образ крылатого скакуна Пегаса, поэтому его с любовью прозвали Иванко-Крылатко, Крылатый Мастер.

Однако в выборе сюжетов Бушуев не ограничивался одной военной тематикой. Так, в 1824 году он использовал для украшения парадной сабли серию миниатюр, в которых запечатлел все основные этапы изготовления холодного оружия – от поисков и добычи руды до поднесения готовых образцов. Этот клинок был в 1826 году подарен знаменитому английскому полководцу герцогу Веллингтону во время его визита в Петербург (в настоящее время клинок хранится в мемориальном музее Веллингтона в Лондоне).

За очень малый период творчества Иван Бушуев украсил несколько сотен превосходных клинков, которые находятся в крупнейших музейных собраниях. В Златоустовском краеведческом музее находится 12 подписанных работ Бушуева.

Вершиной творчества И.Н. Бушуева и Златоустовских мастеров-оружейников первой половины XIX века стало так называемое «Древнее вооружение» – комплект рыцарских доспехов, создававшихся для наследника российского престола цесаревича Александра. Работа над этими доспехами велась в течение четырех лет с 1830 по 1834 год по эскизам Бушуева. В работе принимали участие специалисты всех заводских профессий; были использованы все виды оформления металла – травление, синение, чернь, позолота. Впервые были использованы просечка (сквозные узоры) и огранка. Основой «Древнего вооружения» были латы. Сохранился документ с описанием уникального произведения декоративно-прикладного искусства. Часть предметов, входивших в комплект доспехов, утрачена, и только документы позволяют судить об их оформлении. Латы стали «лебединой песней» Бушуева-мастера. Не поэтический вымысел, а жизненная правда звучит в монологах героя драматической легенды К. Скворцова «Ущелье крылатых коней» Ивана Бушуева:

*Я в горы шел...
Я с ветром говорил,
И туча тихо, словно пёс кудлатый,
У ног моих ласкалась...
Птицы вести
Несли с вершин далеких...
И тот час
Узор для новой сабли возникал,
На прежний не похожий...
Так искусством,
Искусством обратилось ремесло
Далеких предков...*

В 1834 году делегацией Златоустовской оружейной фабрики доспехи были вручены четырнадцатилетнему наследнику престола; долгое время они хранились в Эрмитаже, а в 1928 году были переданы Златоустовскому краеведческому музею, в экспозиции которого находятся в настоящее время.

Достойным продолжателем бушуевских традиций стал соратник И.Н. Бушуева И.П. Бояршинов. При украшении клинков он широко использовал орнаменты, включавшие изображения уральских трав и цветов, сцены охоты и анималистические сюжеты.

В 1830-1840-х годах выпуск украшенного оружия на Златоустовской оружейной фабрике заметно снизился. В целях сохранения штата цеха украшенного оружия, который в эти годы не раз находился на грани закрытия или временного расформирования, Оружейная фабрика по инициативе П.П. Аносова приступает к выпуску украшенных бытовых предметов: подносов, ларцев, подсвечников, столовых приборов.

На работах мастеров златоустовской гравюры второй половины XIX века в значительной степени сказался расцвет русского реалистического искусства, пришедшийся на это время. В орнаментальное украшение клинков художники вводят реалистичные изображения отечественных цветов, плодов и трав. Возрождаются сюжетные изображения на клинках. Особенно искусно, с большой фантазией, украшаются клинки и ножны охотничьих ножей и кинжалов. Основной техникой в эти годы стала насечка золотом и серебром по синему «таушированному» (т.е. насеченному в нескольких направлениях) фону. Широко применяется просечная техника, т.н. ажурные клинки. Среди художников-граверов этого периода выделяются В.Н. Костромин, С.К. Недорезков, Я.Д. Варламов.

Оказал свое влияние на творчество мастеров гравюры Златоуста и модерн, захвативший в начале XX века художественную промышленность и некоторые промыслы русского народного искусства. Под его влиянием изменился неповторимый орнамент златоустовских мастеров, потерявший в эти годы свою воздушность, легкость. Художники стали широко применять при украшении изделий так называемые стили – «русский», «турецкий», «французский», когда для создания орнамента использовалось относительно небольшое количество элементов, к которым сводилось все многообразие орнаментальных мотивов того или иного народа. Параллельно с художественными поисками расширялся круг выпускаемых изделий, рассчитанный на различные слои населения. Оружейная фабрика стала выпускать столовые приборы, ножи для бумаги, топоры, спичечницы. Свой отпечаток на развитие златоустовской гравюры на стали наложили и революционные события 1917 года, гражданская война, годы первых пятилеток. В 1919 году возрождается производство холодного оружия для Красной Армии.

Самым сложным и противоречивым в истории златоустовского художественного металла был период 1930-1980-х годов. Постепенно прекратилось производство большинства художественных изделий по старым образцам. С середины 1930-х годов художественное отделение Златоустовского механического завода (бывшая Оружейная фабрика) почти полностью перешло на выпуск стальных пластин – панно, на которых изображались примитивно выгравированные пейзажи или копии с популярных картин русских художников. В 1930-1940-е годы основными мотивами стали индустриальные пейзажи, портреты вождей. В годы Великой Отечественной войны 1941-1945 годов художественное отделение возродило выпуск холодного оружия. В послевоенные годы возобновилось производство и украшение бытовых предметов и настольных пластин. Ножи для разрезания книг, вешалки, фоторамки декорированы художниками-граверами Н.Ф. Морозовым, А.И. Боронниковым, М. Крысиным.

В 1960-1980-х годах идет процесс поиска новых форм бытовых вещей и формирование художественного стиля, отличного от «сурового» стиля 30-40 годов

XX века. В ассортименте цеха появляются шкатулки, приборы для вина, стаканчики для карандашей, тарелочки, вымпелы, призы победителям социалистического соревнования. Как и в 1930-е годы, продолжают создаваться панно больших размеров.

До 1990 года производство изделий, украшенных в технике златоустовской гравюры, развивалось только на заводе им. В.И. Ленина. В начале 1990-х годов творческий коллектив граверного цеха завода распался. Почти одновременно возникли три новых предприятия: «ЛиК» (1990 г.), «Практика» (1991 г.), «Формула» (1991 г.), каждое из которых стало искать свой путь в общем стремлении поднять уникальное искусство на качественно новую ступень.

В настоящее время в Златоусте более тридцати художественных мастерских, среди которых ООО «Авант», ООО «Арт-Грани», ООО «Компания «АИР»», ООО «Златоустовская оружейная компания», ООО «Златоустовская оружейная фабрика», художественные мастерские ООО «КХО», ООО «Литера», мастерская художественных промыслов Урала «МАОК», ООО «СКаТ» и многие другие.

Эти предприятия обратились к творческому наследию мастеров златоустовской школы XIX века, начав свою деятельность с возрождения прикладного характера златоустовской гравюры. В ассортименте продукции появилось авторское украшенное холодное оружие, разнооб-

разная посуда, наборы для охотников, предметы сервировки стола и украшения интерьера. Каждое предприятие отличается своим стилем, своей манерой решения художественного образа вещи.

Среди уникальных произведений златоустовских мастеров, созданных в последнее десятилетие XX века, изделия мастерских декоративно-прикладного искусства «ЛиК» – «Щит и Меч Победы» и четыре «Меча Памяти и Благодарности народам стран-участниц антигитлеровской коалиции» (1995 г.), «Дарохранительница восстановленного храма Христа Спасителя» (1997-2000 гг.); сделанные в ЗАО «Практика» памятные мечи «Иван Бушуев», «Минин и Пожарский», «Александр Невский» (1999 г.).

Дарохранительница

Для храма Христа Спасителя в Москве лучшими московскими ювелирами было изготовлено 117 богослужебных предметов. Среди уникальных произведений декоративно-прикладного искусства на высоком художественном уровне в едином неовизантийском стиле были выполнены дарохранительницы храма.

Дарохранительница – один из главных священных атрибутов богослужения, наряду с антиминсом, Евангелием и Крестом. По определению словарей и книг о церкви, Дарохранительница – киворий, сень, один из священных напрестольных сосудов, в котором полагается ковчег, где хранятся божественные дары после их освящения. Ковчег означает место, где распят, погребен и воскрес Иисус Христос; так же стражу, которая была приставлена к гробу Спасителя, дабы ученики тайно не унесли тела его; этот же кивот означает и ковчег завета ветхозаветной церкви, где хранилась святыня Божья.

Дарохранительница для главного алтаря храма Христа Спасителя, выполненная из серебра с позолотой, исчезла в 1931 году.

Право восстановить Дарохранительницу для Главного алтаря Верхней Церкви Храма Христа Спасителя Патриарх Московский и Всея Руси Алексей II в апреле 1997 года передал коллективу творческих мастерских декоративно-прикладного искусства «Лик» г. Златоуста.

Художники-профессионалы под руководством скульптора А. Лохтачева проделали колоссальную работу. Вдохновенно трудились ювелиры, граверы, токари, гальваники и художники-граверы.

Осенью 1997 года первый (авторский) вариант Дарохранительницы был представлен на выставке «Дни Челябинской области в Москве», посвященной 850-летию столицы. По завершению этой выставки модель

перевезли на Православную выставку «Многие лета, Москва!» В феврале 1999 года Мастерские были удостоены Грамоты, удостоверяющей статус «Патриарших Мастерских». В сентябре 1999 года первый авторский вариант Дарохранительницы экспонировался на ювелирной выставке «Сокровища России».

Воссозданный аналог Дарохранительницы XIX столетия был передан в храм в конце декабря 1999 года.

Подиум выполнен из зеленой калканской яшмы. На подиуме вмонтированы накладные элементы: рельефы, ниши для святых евангелистов, медальоны с изображениями составителей литургий, тексты Евангелия. В нишах – фигуры святых евангелистов. Под арочным сводом установлен ковчег, фигуры ангелов.

В 2000 году состоялась первая Рождественская торжественная служба в Храме Христа Спасителя. Освященная Дарохранительница как главный атрибут богослужения была установлена в Алтаре.

Произведения искусства, созданные златоустовскими художниками-граверами в конце XX века, украшают залы ведущих музеев России, среди которых Оружейная палата Московского Кремля (гарнитур оружия, созданный в художественной мастерской «Практика»), Центральный военно-исторический музей артиллерии (изделия художественной мастерской «Практика», мастерских декоративно-прикладного искусства «ЛиК» и др.), Центральный военно-морской музей (изделия художественной мастерской «Практика»), Мемориальный музей Великой Отечественной войны 1941-1945 годов на Поклонной горе (изделия МДПИ «ЛиК»).

Среди современных мастеров златоустовской гравюры на стали (металле) заслуженные художники России Н.В. Лохтачева (1997 г.) и Г.М. Берсенев (1998 г.), члены Союза художников России: О. Аверкин, Д. Лохтачев, Ю. Рябков, С. Чернов, А. Шаланов.

7.6. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ЧУГУННОЕ ЛИТЬЕ

Художественное литье из чугуна – законная гордость уральцев, всегда была объектом пристального внимания исследователей и всех, кому не безразличны судьбы отечественного искусства, так как сохранение и развитие нашей культуры невозможно без обращения к тем духовным высотам, которые были достигнуты обществом в прошлом. Истоки мастерства уральских умельцев лежат в богатейших традициях литейного дела, в освоении лучших образцов скульптуры.

Родоначальником западноевропейского художественного литья из чугуна следует считать Германию. В первой половине XVIII века его выпуск освоили литейные заводы в Лауххаммере и Гляйвице. С 1804 года лидирующее положение занял королевский литейный двор в Берлине. Для удовлетворения потребностей аристократического общества эти предприятия выпускали архитектурные детали для дворцового строительства – фигурные лестницы, балюстрады, перила, оградные решетки, ворота, павильоны, беседки, колонны, фонарные столбы, каминные плиты для пола, а также декоративную скульптуру и надгробия, салонные бытовые предметы – табакерки и шкатулки, письменные приборы и подставки для часов, столы и диваны, канделябры и подсвечники, плакетки и медальоны, ажурные настенные блюда и даже колокольчики.

Своего расцвета художественное литье здесь достигло в начале XIX века, особенно после разгрома наполеоновской Франции. Заграничный поход русской армии в 1813 году способствовал распространению в России европейского опыта, в том числе и немецких достижений в художественной обработке металлов.

Берлинское художественное литье получило европейскую известность не только широким ассортиментом, но и немецкой аккуратностью, филигранностью исполнения. Верхом профессионального изыска немецких мастеров стало использование чугуна в изготовлении ювелирных украшений. Миниатюрные тончайшего ажюра браслеты, кольца, подвески, броши, заколки, цепочки, ожерелья приводили в изумление и имели огромный спрос.

В 1848 году Берлинский завод погиб в огне пожара. Безвозвратно были уничтожены модели, формы, оборудование. Наступил закат берлинского литейного производства. Но развитие художественного литья не остановилось. Жизнь уникального творчества продолжалась на уральских заводах, где независимо от Германии создавалось свое национально неповторимое искусство. Однако еще долго на всемирных

выставках эксперты, оценивая каслинское и кусинское литье, сравнивали его с берлинским как с эталоном.

Уральские мастеровые научились не только плавить качественный чугун, но и сделали его материалом художественного творчества. В чугуне уральцы отливали мебель – столы, диваны, этажерки, полки, вешалки для одежды, элементы дворцовой и городской архитектуры, садово-парковую скульптуру. До сих пор многое сохранившееся из наследия уральских литейщиков в Екатеринбурге, Нижнем Тагиле, Каменске-Уральском, Невьянске, Златоусте, Каслях и Кусе вызывает восхищение безупречностью вкуса и изяществом исполнения.

Особенную популярность имели «кабинетные вещи» – пластика малых форм, изделия декоративно-прикладного искусства, предназначавшиеся для украшения дворцов, аристократических салонов, дворянских и купеческих особняков, для использования в мещанском быту. Повышенный спрос на кабинетное литье в немалой степени способствовал увеличению его выпуска и повсеместному распространению. Производство художественного чугуна в разное время было налажено на Каменском, Кушвинском, Верх-Исетском, Нижне-Тагильском, Невьянском, Сысертском, Верхне-Туринском, Билимбаевском, Сосьвинском, Златоустовском, Каслинском, Кусинском чугунолитейных заводах. Выполненные на них произведения искусства в настоящее время можно увидеть в музеях многих уральских городов, а также Москвы и Петербурга.

Будучи связанным с общими достижениями русской камерной пластики XIX и начала XX веков, уральское художественное литье последовательно прошло через все исторические этапы ее развития – возвышенные гражданские идеалы классицизма, демократизм и жизненная правда реализма, стилевое многообразие модерна. В уральском чугуне, получая свое второе рождение, ожили лирические и героические образы русских и западных скульпторов – П.К. Клодта, Е.А. Лансере, Н.И. Либериha, Ф.Ф. Каменского, П.П. Забелло, И.Я. Гинцбурга, Р.Р. Баха, Н.Р. Баха, М.Д. Канаева, А.Л. Обера, А.А. Соловьевой, П. Мена, Ж. Готье, Ж. Моро и других ваятелей.

Тиражируя лучшие произведения мировой камерной пластики, перевоплощая бронзу и гипс в чугун, уральские мастера создавали и уменьшенные копии известных станков и монументальных скульптур, пластически переосмыслив их. Заводские умельцы были не только исполнителями творческих замыслов профессиональных авторов, но и талантливыми самобытными художниками. По их моделям на заводах

рождались великолепные произведения декоративно-прикладного искусства, удивляющие своей затейливостью, тонким соответствием скульптурной формы и практического назначения вещи – шкатулки, чернильницы, подсвечники, пресс-папье, вазы, пепельницы, подчасники, настенные тарелки и т.п. Как правило, художественное литье предназначалось для украшения дворцов, особняков Москвы и Санкт-Петербурга.

Наивысшего расцвета на Урале достигли каслинское и кусинское художественное литье.

Каслинское художественное литье

Традиции каслинского чугунного литья сложились в XIX столетии. Тонкий художественный вкус скульпторов в сочетании с виртуозной работой литейщиков и чеканщиков снискали уральским мастерам славу в России и далеко за ее пределами. Необычайная четкость силуэтов, интересные композиционные решения, сочетание тщательно отделанных деталей с игрой бликов завораживали, делали каслинское литье непохожим ни на что другое.

Становление этого промысла на Каслинском заводе, в отличие от императорских и казенных заводов, имело свою специфику, неразрывно связанную с общими условиями формирования Кыштымского горного округа в один из крупных металлургических заводов Зауралья.

В 1746-1748 годах тульский купец Яков Коробков на купленных у башкир землях построил чугуноплавильный и железоделательный завод. В 1751-1809 годах завод принадлежал Демидовым. В 1809 году завод был продан купцу I-й гильдии Льву Расторгуеву. Именно при Расторгуеве каслинское художественное литье приобретает прочную и многолетнюю славу.

1823 год можно считать годом рождения каслинского художественного литья.

С 1823 по 1826 год на Каслинском заводе выполнялись рельефы с портретами членов императорской семьи и различных особ, выпускались небольшие подсвечники, а также отдельные заказы на архитектурные детали, плиты пола, кресты и надгробия с рельефами и надписями. Развитие художественного литья на Каслинском заводе знало свои взлеты и падения, напрямую зависело от социально-экономической ситуации в России и от положения дел на самом заводе.

Впервые Каслинский завод Кыштымского округа был удостоен золотой награды (малой золотой медали Вольно-Экономического общества) в 1860 году. Произведения каслинских мастеров достаива-

лись почетных дипломов, серебряных и золотых медалей в Санкт-Петербурге, Париже, Вене, Филадельфии, Копенгагене, Стокгольме и снова в Париже.

Каслинский чугунолитейный и железоделательный завод по количеству и качеству продукции занимал одно из первых мест в России. В числе наиболее распространенных и относительно простых видов изделий архитектурного литья были узорчатые чугунные плиты для оформления полов культовых зданий, казенных присутственных мест и вестибюлей частных особняков.

Повышенным спросом пользовались разнообразные чугунные колонны и столбы под арки и фронтоны крылец – как простые по форме, гладкие, с обычной базой в виде многогранника, без каких-либо рельефных изображений, так и более сложные, с каннелюрами (вертикальными желобами), сложной профилированной базой и капителью или орнаментальным поясом в верхней части. По заказам выпускались фонарные столбы и торшеры, столбы и решетки для садово-парковых оград, мостов, балконных и лестничных ограждений.

Рисунку каслинских решеток второй половины XIX века, как и большей части архитектурно-декоративного литья этого периода, свойственны черты стиля классицизма: строгость композиционного решения, сочетание ясности и простоты. В декоре орнаментальных мотивов главенствовала прямая линия, ясные геометрические формы – круг, овал, ромб. Однако наряду с классическими решениями в оформлении каслинских решеток проявлялись отголоски других исторических стилей – готики и барокко.

Очень распространенным в каслинских решетках был растительный мотив стилизованных цветов и трав, характерный для стиля модерн.

Одним из главных разделов архитектурного литья Каслинского завода являлись каминные решетки, которые по своему декоративному оформлению отличались редким разнообразием форм, размеров и украшений.

Для оформления интерьеров в Каслях выпускались различные этажерки, столики, стулья и кресла. Последние часто относят к садовой мебели – скамейкам и диванам. Самым распространенным видом чугунной мебели была скамья.

Высшим достижением каслинского архитектурного литья стали чугунные выставочные павильоны.

В 1870-е годы определяются главные направления в каслинском литье («кабинетное», мемориальное, архитектурное и бытовое), складываются основные особенности его стиля: четкость силуэта, тщательная

отделка деталей, передача фактуры различных материалов, высококачественная матовая окраска. Секрет успеха художественных изделий Каслинского завода был обусловлен тремя компонентами: высоким качеством чугуна, выплавляемым на древесном угле; особым достоинством каслинских формовочных песков и мастерством художников и рабочих литейщиков – подлинных художников, превративших тяжелый грубый чугун в тончайший податливый, как черный воск, материал пластики.

Утверждение каслинского чугунного литья проходило в тесном взаимодействии с общим развитием русского реалистического искусства, творчеством народных мастеров декоративно-прикладного искусства. Это и обеспечило ему заслуженное признание. Пути развития каслинского художественного литья отражают различные этапы в истории русской скульптуры. В изделиях мастеров находят свое выражение стиль высокого классицизма (Э. Фальконе, Ф. Толстой и др.), становление камерной скульптуры, связанной с движением «передвижников» (Ф. Каменский) или стиля модерн (Е. Баумгартен).

Художественные изделия таких талантливых формовщиков[^] как Самойлин, Пермин, Ахлюстин, Хорошеев, Агеев, Тепляков, принесли славу Каслям.

Широкую известность заводу принесли художественные изящные спичечницы и роскошные вазы, тонкостенные литые тарелки, затейливые пепельницы, мебель, кабинетная скульптура.

Большую роль в становлении художественного литья Каслей сыграли скульпторы М.Д. Канаев и Н.Р. Бах, работавшие в разное время на заводе. Они не только предоставляли свои собственные модели для отливки, но и широко использовали в качестве образцов работы известных ваятелей, установив тем самым прочную связь каслинского художественного литья с общим развитием русской скульптуры второй половины XIX века.

Первый профессиональный скульптор Каслинского завода Михаил Денисович Канаев (1830-1880 гг.) много работал творчески, создавая модели подсвечников, рамок, подчасников, канделябров, коробочек, декоративных ваз, бюстов и статуэток.

Чтобы повысить качество выпускаемой продукции, Канаев по распоряжению Дружинина осенью 1871 года открыл при заводском лазарете ремесленно-художественную школу, в которой дети потомственных мастеров обучались рисованию, лепке фигур из глины и

воска, резьбе по дереву и металлу, формовке и отливке фигур из гипса и чугуна.

Академик скульптуры Николай Романович Бах (1853-1885 гг.) переехал в Касли из Петербурга и проработал на заводе всего полгода, но за это время успел сделать столько, что его имя вошло в историю Каслей. Он возобновил занятия в заводской ремесленно-художественной школе, обучал рабочих рисованию, лепке, приемам получения тонкостенных отливок и подготовил к тиражированию в чугуне десятки привезенных из Петербурга бронзовых моделей, укрепил связи Кашлинского литья с русской скульптурой. Сюжеты новых произведений подсказывает Баху богатая уральская природа. По его моделям выпускаются чернильницы, пресс-папье, подсвечники, которые характеризуют автора как скульптора-анималиста. Характерными являются чернильница «Драка филина с ястребом», пресс-папье «Сломанное дерево, под ним куропатка» и др.

Деятельность М.Д. Канашева и Н.Р. Баха имела особое значение для формирования стиля Кашлинского литья и основных его принципов, для определения круга тем и образов. Но самой большой заслугой скульпторов стала подготовка ими в заводской ремесленно-художественной школе художественного литья местных мастеров высокого класса.

В 1880-1890 годах в ассортименте завода появляются отливки с произведений русских скульпторов второй половины XIX века, развивавших реалистические тенденции в скульптуре, – Н.И. Либериха, Е.А. Лансере, А.Л. Обера. В каслинском литье они продолжали анималистическую тему, начатую в русской скульптуре П.К. Клодтом, дополнили собрание моделей завода композиционно сложными жанровыми произведениями, выполненными в реалистическом стиле. А также в ассортименте каслинского художественного литья появляются произведения западноевропейских скульпторов, работавших в портретном и анималистическом жанрах, создававших бытовые композиции, скульптуры на мифологические и библейские сюжеты, статуэтки известных героев.

С 1860 по 1914 годы искусство каслинских мастеров было отмечено 7 всероссийскими и 8 международными престижными наградами. Это был золотой век каслинского художественного литья, пик которого пришелся на 1880-1900 годы, когда были выпущены все наиболее значительные произведения каслинской скульптуры.

На протяжении этого периода каслинское художественное литье из чугуна не знало себе равных ни в России, ни в мире. Только Куса могла составить ему конкуренцию, но она оставалась в тени славы Каслей.

Высшим достижением Каслинского чугунолитейного и железодельного завода стали уникальный выставочные чугунные павильоны, в которых на всероссийских и всемирных художественно-промышленных выставках экспонировались лучшие образцы продукции предприятий Кыштымского горного округа. Регулярное участие в таких выставках давало профессионалам реальную возможность сравнивать качество изделий, отлитых в Каслях, с продукцией, изготовленной в различных регионах России и за рубежом.

В 1896 году каслинцы отлили и экспонировали на Всероссийской выставке в Нижнем Новгороде павильон из чугуна по проекту архитектора А.И. Ширшова. Большая группа мастеров была отмечена наградами.

Сохранились только две фотографии Кыштымского павильона на Нижегородской выставке. Судя по ним, павильон был почти кубической формы и имел боковые пристройки, его увенчивали легкие ажурные решетки. Перед павильоном возвели ограждение из полос шинного железа, по углам которого были расставлены фонарные столбы-торшеры, а также садовые кресла, скамьи и диваны.

Фасад павильона украшал портик со сдвоенными колоннами, поддерживающими антаблемент строения. Стены были орнаментированы сегментами ажурных чугунных решеток. В нишах с рокальными завершениями размещались скульптуры «Дон Кихот», «Мефистофель», «Руфь», «Юдифь» и др. У входа стояла статуя «Рудознавец» и скульптура Ф.Ф. Каменского «По грибы».

Первый опыт создания чугунного павильона – выставочной витрины оказался очень удачным, о чем участники Нижегородской выставки оставили письменное свидетельство: «Особое внимание посетителей обращал на себя павильон Кыштымских заводов. Такое мнение публики, незнакомой с сутью настоящего железнозаводского дела, получило, однако, подтверждение во мнении специалистов, участвовавших в Комитете экспертов, которые, ознакомившись с производством Кыштымских заводов, нашли возможным присудить им высшую награду – право употребления на вывесках и изделиях изображения Государственного Герба».

Успех чугунного павильона на Всероссийской художественно-промышленной выставке 1896 года в Нижнем Новгороде стал прелюди-

ей триумфа каслинских мастеров в 1900 году на Всемирной выставке в Париже. Спустя два года заводы Кыштымского горного округа стали готовиться к Всемирной выставке в Париже. Каслинцы намеревались представить тот же павильон. В русском отделе выставки уральским горным заводам была выделена территория в 100 квадратных саженей (вместо 20 в Нижнем Новгороде).

Заказ на создание выставочного павильона к Всемирной выставке 1900 года в Париже получил молодой петербургский архитектор, прекрасно разбирающийся во всех архитектурных направлениях и стилях, Евгений Евгеньевичем Баумгартен.

Получив заказ на создание павильона к Всемирной выставке, Е. Баумгартен решил использовать для него монументально-декоративные формы так называемого неоорусского стиля, ставшего популярным в архитектурной практике России с 1890-х годов. Присущая этому направлению эклектичность позволила архитектору свободно сочетать в декоративном оформлении павильона древнерусские, скандинавские, византийские и венецианские мотивы.

Успех уральских мастеров превзошел все ожидания. Павильон стал сенсацией всемирной выставки.

Ажурная громада павильона напоминала сказочный дворец, стены которого были украшены чугунными кружевами, рельефами изображения драконов и сов, сказочных дурман-цветов и птиц, необыкновенных рыб с хвостом-цветком и кораблей. Павильон был насыщен различными статуэтками, полочками, подсвечниками, пепельницами и прочими изделиями каслинского завода. Выставленные внутри и вокруг павильона, они еще больше усиливали впечатление, производимое разнообразием и совершенством выделки чугуна.

Грандиозный успех уральских мастеров в Париже сопровождался восторженными откликами в отечественной и зарубежной прессе. В журнале «Искусство и художественная промышленность» в январе 1900 года о представленном павильоне на Всемирной выставке в Париже писали: «...Особое внимание обращает на себя огромный павильон в византийском стиле. Очень тонко и художественно сделаны различные орнаменты, рельефно выделяющиеся на золотистой дублировке этого сооружения. ...Порой в лентах орнамента можно встретить отзвуки замечательной русской резьбы по дереву, неожиданного, по-новому зазвучавшей в чугунном литье. Многообразно использованы в декоративном павильоне мотивы фантастических драконов, птиц, необыкновенных рыб. На одном из этих замечательных рельефов изо-

бражены сказочные вещи птицы Радости и Печали, чьи образы столь часто встречаются в русском народном творчестве...»,

Перед центральным входом павильона была установлена скульптура Н.А Лаверецкого «Россия», символизовавшая собой русскую державу. Прекрасная и сильная дева-воительница держит в правой руке меч, а в левой щит, который про- стерла над символом державной власти. Эта скульптура, отлитая еще для первого павильона в Нижнем Новгороде, именно в Париже стала ограниченной частью каслинского павильона 1900 года. Выполненная Лаверецким в лучших традициях академической скульптуры с большим техническим мастерством, эта скульптура обогатила идейно-художественное содержание павильона, стало необходимым его дополнением.

Каслинский чугунный павильон был признан шедевром литейного искусства и получил на Парижской Всемирной выставке 1900 года высшую награду – «Гран-При». Все каслинские мастера получили в награду за свое искусство именные серебряные часы.

В 1927 году в краеведческом музее Свердловска был открыт отдел, посвященный уральскому художественному литью. В музей была передана коллекция литья Каслинского завода, в том числе и «Парижский павильон». В 1936 году павильон был передан Свердловской картинной галерее, где к 1957 году была полностью завершена его реконструкция. 3 мая 1958 года состоялось торжественное открытие чугунного павильона, возрожденного умельцами из Каслей.

Как и на выставке в Париже, рядом с павильоном заняла свое место после необходимой реставрации еще одна жемчужина каслинского литья– скульптура Н.А. Лаверецкого «Россия».

В 1985 году Свердловская картинная галерея была реорганизована в Музей изобразительных искусств, которому передали одно из старейших зданий Екатеринбурга, расположенное в Историческом сквере города, где в настоящее время находится каслинский чугунный павильон.

В 1930-х годах Каслинский завод принимает заказы на архитектурное литье. Постоянными заказчиками стала Московский метрополитен, Мосгормост, Москва - Волгострой, Парк культуры и отдыха им. А.М. Горького, ВДНХ.

В Каслях выполняли также и небольшие, но престижные заказы, например фонари для Театра им. В.Э. Мейерхольда в Москве или трехметровый стенд для павильона «Сибирь» на ВДНХ. В годы Великой Отечественной войны выпуск архитектурного литья был прекращен.

В 1950-1960-е годы каслинское художественное литье отличалось широтой ассортимента, который представлял значительную часть богатейшего наследия предшествующего периода и отражал его дальнейшее развитие по трем основным направлениям: скульптура малых форм во всем ее многообразии, образцы декоративно-прикладного искусства и архитектурного литья. Художественное литье этого периода, помимо работ местных скульпторов А.С. Гилева, А.В. Чиркина, А.И. Просвирина, В.И. Савинова, В.Н. Зобнина и др., пополнилось рядом новых произведений, отлитых по моделям скульпторов из Москвы и Ленинграда. Среди них работы П.А. Баландина («Лось», 1946 г.), В.В. Борисова (скульптура «Мамина помощница», 1959 г.), Е.В. Вучетича (скульптура «Перекуем мечи на орала», 1957 г.), Н.С. Горельникова («Данила-мастер», 1953 г.; «Купальщик», 1954 г.; «Маленький рыболов», 1955 г.; «Хоккеист», 1957 г.), А.В. Кузнецовой («Конькобежка Л.П. Скобликова», 1964 г.; «Фехтовальщица», 1965 г.), А.А. Лукьянова (бюст «А.С.Пушкин», 1956г.), А.И. Посядо (скульптурные группы «Кони в ночном», 1956 г.; «Кобыла с жеребенком», 1957 г.; «Александр Невский», 1956 г.; «М.И. Кутузов и П.И. Багратион», 1958 г.) и др. Перечисленные произведения органично влились в русло искусства каслинского художественного литья, обогатив и расширив его тематику.

С 1945 по 1985 год. каслинские мастера, периодически представлявшие свои произведения на отечественных и зарубежных выставках, получили 5 золотых, 16 серебряных и 53 бронзовые медали, множество почетных дипломов и призов.

Экономическая ситуация 1990-х годов, переход к рыночным отношениям болезненно отразилась на каслинском производстве. Объем выпускаемой продукции уменьшился почти вдвое. Исчезновение гарантированных военных заказов заставило завод изучать товарный рынок, искать на нем свое место ^выпускать продукцию, пользующуюся спросом. С 1993 года завод стал выпускать художественное литье исключительно под заказ. В этот период «кабинетное» литье производилось из чугуна и бронзы, архитектурное литье выпускалось в основном из чугуна (а для внутренних интерьеров по просьбе заказчиков – и в бронзе). Отливались и авторские скульптуры высотой от двух до пяти метров. В октябре 1995 года в эталонной коллекции Каслинского машиностроительного завода числилось около 600 моделей, из них 260 единиц постоянно находилось в работе. Под влиянием устойчивого спроса на оригинальное художественное литье за два последующих года

появилось 60 новых изделий. Это лучший результат работы заводских скульпторов, вносящих достойный вклад в развитие художественного, декоратив–но-прикладного и архитектурного литья.

В конце 1990-х годов Москва, Санкт-Петербург, Екатеринбург, Челябинск и многие другие российские города поручали каслинцам ответственные заказы на архитектурный «декор». Отдельные заказы на литье поступали из Объединенных Арабских Эмиратов, Турции и США.

Столица России – постоянный заказчик завода. В Москву отправляют литье для украшения старинных особняков, которым возвращается первоначальный облик. Среди постоянных потребителей продукции Каслинского машиностроительного завода – Центральный банк Российской Федерации, заказавший фонарные столбы и крыльцо; Большой театр, для которого в 1996-1997 годах изготовили бронзовый фонтан, а также чугунные фигурные композиции «Вдохновение» и «Слава театру».

19 апреля 2004 года ООО «Каслинский завод архитектурно-художественного литья» вошло в состав холдинга «Стальная группа Мечел».

Сегодня можно с уверенностью сказать, что традиции Каслей сохранены и будут существовать в XXI столетии. Каслинское искусство не выпало из контекста времени и продолжает оставаться актуальным. Для культуры России и Уральского региона, для декоративно-прикладного искусства в целом сохранение и развитие традиции художественного литья из чугуна, и в первую очередь – развитие каслинского художественного литья имеет первостепенное общественно-политическое значение. Многообразие, многогранность культуры Урала без искусства Каслей было бы неполным и несостоятельным, поскольку каслинское чугунное литье – одно из ярких связующих звеньев российской национальной культуры и европейской традиции. Каслинское художественное литье без преувеличения имеет мировое значение как единственное сохранившееся до наших дней наследие общеевропейской традиции художественного чугунного литья.

На протяжении всей своей истории искусство Каслей, словно легендарный Феникс, имело периоды взлетов и падений, забвения и славы, побед и неудач. В настоящее время Каслинский Феникс художественного литья готов к новому возрождению. И эта перспектива искусства Каслей в контексте сохранения художественного наследия требует пристального общественного внимания и государственной поддержки.

Кусинское художественное литье

Сегодня во многих музеях экспонируются изделия Кусинского завода, и зачастую они представляются как каслинские.

Начав свою историю несколькими годами позже каслинского, кусинское литье достойно конкурировало с ним на отечественных и зарубежных выставках. Без участия Кусинского завода не обходилась ни одна художественно-промышленная выставка последней четверти XIX-начала XX века. На выставках, где экспонировалось художественное литье, Куса представлена 13 раз, Касли – 12. Кусинские изделия были удостоены многочисленных отечественных и зарубежных наград и всегда пользовались успехом.

Д.И. Менделеев, обследовавший в 1899 году металлургическую промышленность Урала и давший глубокий научный анализ ее состояния, следующим образом отзывался о достоинствах кусинских отливок: «Приготовляемый на заводе чугун обладает прекрасным для литья качествами. Мне пришлось сравнивать изделия Кусинского завода с изделиями Каслинского, находящимися в продаже, и, по моему мнению, первые нисколько не уступают вторым».

В Златоустовском архиве сохранился интересный документ – «Сравнительная ведомость цен на чугунное литье Каслинского и Кусинского заводов». Составленная в конце 90-х годов XIX века, она включает в себя почти все выпускавшиеся в Кусе и Каслях в этот период художественные изделия. Нельзя не отметить, что кусинские изделия стоили дешевле. Будучи всегда ориентированными на рынок, они зависели от вкусов покупателей и заказчиков, и в разные времена литье развивалось в рамках тех или иных стилей. Поэтому, в ассортименте Кусы можно встретить изделия, выполненные в стилях барокко, рококо, классицизма, готики, греческом, итальянском, египетском, византийском, древнерусском и т.д., что представляется вполне закономерным. По этой же причине в нем преобладали утилитарные вещи – вазы, декоративные тарелки, шкатулки, пепельницы, чернильницы, подчасники, полочки, рамки, подсвечники, портсигары, пресс-папье, столы, этажерки, скамьи и т.д.

Все это говорит о большей склонности Кусинского завода, чем Каслей, к производству обиходных изделий, используемых в повседневном быту и предназначенных не только для именитых покупателей, но и для менее состоятельных слоев городского и горнозаводского населения.

К числу главнейших особенностей, определяющих своеобразие ку-синского литья, относится то обстоятельство, что значительное число художественных изделий, особенно утилитарного значения, выполнялось по своим моделям и только в Кусе.

Обретением своего творческого лица кузинское художественное литье во многом было обязано скульпторам, выросшим из числа местных мастеров, получившим профессиональное образование и работавшим непосредственно на заводе, – Ф.О. Васенину, А.С. Гордееву, Г.Л. Зайцеву, В.В. Кашкарову, А.К. Костеркиной, А.В. Пашенко, А.И. Авладееву.

Незначительная часть кабинетной скульптуры, главным образом статуэтки и группы известных российских и зарубежных авторов, выпускались в Кусе по одним и тем же моделям с Каслями.

Кузинские «кабинетки» преуспели в декоративном ажурно-орнаментном литье – декоративные тарелки и вазы, подсвечники и рамки для фотографий, цельнолитые, а не сборные, как в Каслях, шкатулки. Неповторимые по пластическим решениям, они отличались особой тонкостью отливок и изощренностью чеканной проработки.

В период становления кузинские мастера использовали опыт других уральских заводов, в частности Златоустовского. Овладение технологией производства художественного чугуна велось на лучших образцах пластики малых форм. Кузинское литье постепенно обрело свои стилевые приемы, свою творческую самостоятельность. Позднее Каслинский завод обращался к кузинским моделям. В основном это касается изделий декоративно-прикладного искусства, в котором Куса всегда имела приоритет.

Среди многочисленных фактов использования Каслями собственно кузинских моделей можно привести: пепельницы – в виде различных листьев, «Корзинка с серпом», «Венок из плюща со спичечницей», «Сани-розвальни», «Ласточка на листе ландыша»; пресс-папье – «Лягушка»; чернильницы – «Яблоко с листьями» и «Наковальня с кузнечным инструментом»; подчасник – «Акробатка с обручем»; статуэтка – «Чертик, «делающий нос» и многие другие. Обратной связи в этом процессе творческого взаимовлияния не обнаружено. К каслинским моделям кузинцы не обращались.

Отлитые по одним и тем же моделям немногочисленные изделия Кусы и Каслей существенно не похожи друг на друга. В Каслях профессиональной грамоте лепки и рисунка учили местных мастеров М.Д. Канаев и Р.Н. Бах. Кузинское художественное литье рождалось без

направляющей руки скульпторов-профессионалов. Они появились на заводе только на рубеже XIX-XX веков. Движимое исключительно творческой энергией заводских умельцев-самоучек, искусство Кусы изначально воплотило в себе истинно народные представления о прекрасном. Кабинетные вещи кусинских мастеров характеризуются большой натуралистичностью, наивным простодушием образного мышления, грубоватым юмором. Каслинские изделия более строги, академичны.

Куса на выставках отмечена многими крупными наградами – Похвальным отзывом Сибирско-Уральской научно-промышленной выставки в Екатеринбурге (1887 г.), Похвальным листом всемирной выставки в Копенгагене (1888 г.), Почетным дипломом всемирной выставки в Чикаго (1893 г.), Дипломом Всероссийской художественно-промышленной выставки в Нижнем Новгороде (1896 г.), Серебряной медалью всемирной выставки в Стокгольме (1897 г.), Почетными дипломами всемирных выставок в Париже (1900 г.), Глазго (1901 г.) и бельгийском городе Льеже (1905 г.), «Большой наградой» всемирной выставки изделий из металла и камня в Петербурге (1904 г.), «Гран-при» всемирной выставки в Милане (1906 г.), Похвальным отзывом всемирной художественно-строительной выставки в Петербурге (1908 г.), Большой Золотой медалью Сибирско-Уральской художественно-промышленной выставки в Омске (1911 г.), Почетным дипломом Балтийской художественно-промышленной выставки в Мальме (1914 г.).

Основание Кусинского завода приходится на последнюю четверть XVIII века, с постройкой многочисленных заводов началось интенсивное развитие горнозаводской промышленности на Южном Урале. В 1754 году И.Д. Мосолов купил землю на реке Куса у местных башкир, так называемое «Кусинское место». В 1778 году новый владелец этих земель московский предприниматель Илларион Лугинин, в месте впадения реки Кусы в Ай основывал Кусинский завод. В 1798 году завод взят «в содержание казенного ведомства». К 1800 году предприятие продано А. Кнауфу. В 1811 году Златоустовский, Кусинский и Саткинский заводы от Кнауфа переданы в казну. Образован казенный Златоустовский горный округ.

Первоначально продукцию Кусинского завода составляли изделия для домашнего обихода и крестьянского хозяйства: печные плиты, дверцы, вьюшки, заслонки, топоры, утюги, скобы, гвозди, бороны, которые использовались не только на Урале, но и отправлялись водным путем Ай – Уфа – Белая – Волга во все уголки европейской России и за рубеж.

Широкую российскую известность Кусинский завод получил в первой половине XIX века, когда на нем было налажено производство печного и архитектурного литья, чугунной мебели (столов, полочек, этажерок, скамеек, вешалок) и посуды (тонкостенных «азиатских чаш», сковород, вафельниц, кувшинов-кумганов, рукомойников, чайников, ступ). Посуда, выпускаемая на Кусинском заводе, пользовалась большим спросом на Нижегородской, Троицкой, Ирбитской ярмарках.

Следующим знаменательным этапом в истории завода стал подъем на наи высшую ступень развития – овладение искусством кабинетного литья.

Становлению в Кусе художественного литья способствовало обилие отличных формовочных песков с благоприятным по пропорциям содержанием глины.

1883 год стал памятным в истории Кусинского художественного литья – годом его рождения. Первые образцы кабинетного литья в 1883 году были отправлены в Петербург, где получили одобрение Горного департамента. С этого времени на завод стали поступать модели скульптур малых форм для отливки по ним изделий из чугуна. В лице кусинских мастеров русские и зарубежные ваятели обрели своих активных популяризаторов.

Весь ассортимент художественных изделий можно разделить на три категории: работы кусинских художников, утилитарные изделия заводских мастеров и русская и западная пластика малых форм.

В первые годы становления «кабинетного производства» изготовление бытовых вещей прочно вошло в основу кусинского литья. Преобладание изделий декоративно-прикладного искусства изначально определило генеральную линию его развития. Руководство Кусинского завода предвидело конкуренцию с Каслями, поэтому стремилось сформировать свой особенный ассортимент. Этими обстоятельствами объясняется привлечение в Кусу большой группы профессиональных скульпторов.

Рыночный успех и популярность кусинских изделий достигались их практической целесообразностью, органическим соответствием домашнему интерьеру, относительно невысокой ценой по сравнению с художественной бронзой.

Управление Златоустовского горного округа направляло в Кусу для тиражирования в чугуне, в основном, статуэтки, группы, бюсты и медальоны, присланные из столицы. Кусинские мастера не только тиражировали то, что присылали из столицы, но и создавали свое. Они

черпали свои пластические и композиционные средства исключительно в натуре, во всех деталях сохраняя ей верность. Но не только одной натурой «жив» был мастер, но и своим художественным чувством возвышался над ней, доводил задуманное и взятое в природе до эстетической выразительности.

Одним из первых авторов кусинского литья был знаменитый П.К. Клодт (1805-1867 гг.). Освоение клодтовских моделей пришлось на 1883-1886 годы.

В создании собственных моделей участвовали мастера художественного литья Прокопий Мурзин, Василий Завоеванов, Иван Мешалкин, Николай Рябов, Иван Лепешкин.

Пристрастие Кусы к производству бытовых производственных изделий привело к рождению на заводе огромного семейства всевозможных пепельниц (более 50 видов) и подсвечников. По изяществу пластики и художественной выразительности эти бытовые вещи ни в чем не уступают декоративным по назначению скульптурным изделиям – статуэткам и группам. Кусинские мастера в поисках сюжетов обращались к тому, что их окружало в повседневной жизни, и что они хорошо знали. Простодушие юмор и художественное обаяние – качества, которые проявляют изделия кусинских мастеров самоучек.

В меньшей степени чувство восхищения вызывают изобретательность и остроумие мастеров Кусы в их умении наделить практической целесообразностью скульптурные композиции, статуэтки и группы, которые имели только декоративную функцию. Народное стремление сделать вещь полезной в быту постоянно определяло творческий поиск кусинцев. Хорошо зная пластические свойства чугуна, мастера художественного литья могли правдоподобно, до иллюзии, передать в нем любую простейшую вещь и в то же время почти незаметно для постороннего глаза приспособить ее для утилитарного назначения. В обиходных изделиях часто использовался прием маскировки назначения предметов. Композиции вещей были настолько реалистичны, что стиралась грань между собственно скульптурой и изделием декоративно-прикладного искусства в их внешнем виде. Обретя новую для себя бытовую сущность, эти произведения сохраняют и свою декоративную выразительность, что, несомненно, повышает их художественно-утилитарную ценность.

В скульптуре Е. Напса «Дровосек за обедом» чернильница остроумно «замаскирована» под большой пень, на котором работник расположил свою еду.

Наглядным примером мастерства, которое выразилось в умении подчинить кабинетную скульптуру бытовому назначению, являются также пепельница «Крестьянин в лодке» по модели Е.А. Лансере, спичечница «Мальчик с корзинкой», подсвечник с мартышкой и многие другие.

Свои скульпторы появились на заводе в 90-х годах XIX века. Стремясь обеспечить все увеличивающееся производство своими кадрами, управление Златоустовского горного, округа отправляло учиться за казенный счет в Москву, в Строгановское художественно-промышленное училище способных выпускников народного училища Златоуста. Так, в 1893 году туда были направлены Ф.О. Васенин, Г.Л. Зайцев, А.К. Костеркина, А.И. Авладеев. Работая потом в тесном контакте с опытными мастерами, потомственными «кабинетчиками», постигая с их помощью пластические тайны чугуна, кусинские скульпторы создали большое число интересных, оригинальных моделей, в основном, бытовых вещей.

С годами наивысшего расцвета кусинского литья в дореволюционный период было тесно связано творчество Ф.О. Васенина, А.К. Костеркиной, А.В. Пащенко, А.С. Гордеева, В.В. Кашкарова, Г.Л. Зайцева.

На всероссийскую арену кусинское литье вышло в 80-х годах XIX века. Дебют его успешно прошел на Сибирско-Уральской научно-промышленной выставке в 1887 году в Екатеринбурге. Впервые уральской публике были представлены самые разнообразные художественные изделия Кусы: ажурные шкатулки и вазы, спичечницы и сигарницы, подсвечники и чернильницы, пепельницы в виде различных листьев, статуэтки, медальоны, бюсты, клодтовские группы, балконные и каминные решетки. После закрытия выставки оставшиеся от продажи изделия были переданы музею Уральского общества любителей естествознания (УОЛЕ). Позднее они вошли в коллекцию Свердловского историко-краеведческого музея, где и хранятся до сих пор.

Впервые мир «открыл» Кусу на выставке в Стокгольме 3 мая 1897 года, на которой каждая страна демонстрировала свои национальные достижения в различных областях жизни. Особой популярностью пользовался российский павильон. России было, чем удивить мир. В металлургическом отделе русского павильона экспозиции наряду с традиционно высоким интересом иностранных предпринимателей, что называется, нарасхват шли изделия уральского художественного литья. Повышенным спросом пользовались ажурные произведения Кусинского

завода. Восторг зрителей вызывали виртуозное мастерство и остроумие кусинских мастеров.

Результатом участия Кусинского завода на всемирной выставке 1897 года стало заключение многих зарубежных контрактов о поставке чугуна и изделий из него, а за успехи в художественном литье – первая крупная награда кусинских литейщиков – большая серебряная медаль. После стокгольмовской выставки кусинцы получили множество весомых наград и успешно участвовали на многих выставках, но именно выставка 1897 года в Стокгольме по-настоящему широко и убедительно продемонстрировала феномен Кусинского художественного литья.

К концу 90-х годов XIX века, в преддверии 100-летнего юбилея А.С. Пушкина, по заказу министра земледелия и государственных имуществ И.Н. Шредер (1835-1908 гг.) специально для Кусинского завода выполнил гипсовый бюст великого поэта. После завершения работы Ку-са получила право на тиражирование этой модели в чугуне.

1900-1914 годы стали периодом наивысшего подъема кусинского художественного литья. Широкому распространению его большей степени способствовала и прокладка в конце XIX века транссибирской железной магистрали, прошедшей сквозь Златоуст, центр горного округа. К тому же, кусинский ассортимент, в целом более утилитарный, чем каслинский, лучше отвечал потребителям рынка, что привело к выдвиганию Кусы на передовой план.

В стилистике изделий бытового назначения, выполненных в начале XX века, чаще всего фигурировал модерн, воплощавший в себе изменчивые и усложнившиеся вкусы заказчиков. Правильный выбор направления с упором на декоративно-прикладное искусство и пополнение ассортимента работами своих скульпторов позволили кусинскому заводу выстоять в непростых рыночных отношениях среди других уральских заводов, выпускавших художественное литье.

В конце ноября 1903 года-феврале 1904 года в Петербурге состоялась первая международная художественно-промышленная выставка изделий из металла и камня. Будучи вне конкуренции, кусинское кабинетное и мебельное литье имело огромный успех и было отмечено большой наградой – «Гран-При».

Благоприятные социально-экономические и творческие условия, сложившиеся в этот период для развития кусинского литья, способствовали росту его популярности. Получая приглашения к участию в отечественных и зарубежных выставках, Кусинский завод, как и прежде, удостоивался на них высоких наград.

Руководством Кусинского завода предпринимались активные меры по обновлению ассортимента и увеличению выпуска изделий, чтобы композиции не повторялись. Широкое распространение кусинского художественного литья, соперничавшего по тонкости отделки и пластической выразительности с более дорогой бронзой, весьма активное участие в зарубежной и отечественной выставках – все это свидетельствовало об усиленной адаптации завода к новым историческим условиям.

Однако развитие художественного производства в Кусе проходило неровно. Сопровождаемое подъемами и спадами, оно также испытало на себе удары общественных потрясений: революционные события, войны.

Революционные события 1917 года открыли новый этап в истории российского декоративно-прикладного искусства. Нерасторжимая связь с жизнью народа стала основной программной установкой всего советского искусства. Этот фактор служил главным критерием в определении художественной ценности произведений. Народные мастера обратились в своем творчестве к образам и темам, выдвинутым революционными преобразованиями и социальной действительностью.

Теперь эстетические требования предъявляли руководящие органы власти сообразно новой мировоззренческой системе. Развитие кусинского художественного литья, как и всего советского искусства, с этого времени было подчинено задачам идеалистического воспитания и протекало в общем русле советской командно-административной экономике.

В советскую эпоху кусинское литье развивалось скачкообразно. Кратковременные подъемы чередовались с периодами затяжных кризисов.

Из всех разновидностей кусинского художественного литья ведущее место в 1930-х годах занимал выпуск архитектурных деталей. Декоративные изделия из чугуна, выполненные кусинским заводом, находили широкое применение в оформлении Дворцов культуры, парков, речных набережных, мостов, улиц и площадей Москвы, Челябинска, Златоуста и других городов Союза.

Гораздо сложнее обстояло дело с обновлением тематики настольной скульптуры, среди которой по-прежнему преобладали произведения, отлитые по дореволюционным моделям. Образы советской действительности не скоро стали содержанием художественного литья. В новом ассортименте не было ни одного изделия на уральскую тему.

В годы пренебрежительного отношения к искусству прошлого был нанесен огромный ущерб модельному собранию завода. Многие бронзовые экземпляры были выброшены, уничтожены. Новые же были низкого качества и не учитывали пластических свойств чугуна. Кусинские мастера пытались восполнить недостаток новых моделей своими силами («Лось», «Белка», «Лошадь с повозкой»). Позже в тематике их изделий нашли отражение и идеи новой эпохи: герои гражданской войны, повседневная жизнь советских людей (настенная тарелка «Уборка урожая», подчасник «Пограничник», «Танцующие девушки», «Девочка с книгой» и др.).

С целью привлечения к художественному литью внимания советских скульпторов и архитекторов в Москве в 1940 году была организована всесоюзная выставка изделий из чугуна, в которой участвовал и Кусинский завод. Она несколько оживила работу в этой области. Кусинские мастера получили для массового производства модели портретных бюстов В.И. Ленина, И.В. Сталина и других советских руководителей, а также статуэтку «Чапаев на коне», уменьшенную авторскую копию памятника в Куйбышеве (Самаре).

В годы Великой Отечественной войны завод работал исключительно на оборону страны.

Послевоенный период в истории кусинского литья один из самых проблемных. Развитие его происходило в эти годы неровно, сопровождаюсь и отдельными успехами, и застоем, и постоянным преодолением трудностей. Как творческих, так и, в основном, организационных.

В 1947 году был разработан план мероприятий по генеральной реконструкции завода и возрождению старинного искусства. В том же году значительно увеличился годовой выпуск художественных изделий. На завод вернулись некогда покинувшие его старейшие мастера – П.А. Мешалкин, М.А. Пастухов, Ф.Е. Лепешкин, И.Я. Шалапов и др.

В связи с обширным строительством и обновлением советских городов в первые послевоенные годы особенный размах из выпускаемой продукции получило архитектурное литье. Заказы на литье оградных решеток, фонарных колонны и кронштейнов приходили в Кусу из Москвы, Ленинграда, Киева, Волго-Донского канала.

Однако в кабинетной скульптуре по-прежнему одной из самых актуальных проблем оставалось обновление тематики произведений. Положение несколько изменилось с приходом в штат завода постоянных скульпторов. В 1947-1953 годах на заводе работал Ян Георгиевич Верич, который своей деятельностью способствовал расширению традицион-

ной тематики литья, утверждению в нем современных начал (статуэтки «Пионерка», «Интересная книга», «Хозяйка Медной горы», ваза «Победа», бюст И.В. Мичурина и др.).

Некоторый подъем в развитии художественного литья наметился в середине 1960-х годов, прозванных мастерами «эпохой возрождения».

В 60-80-х годы XX века ассортимент кусинского литья активно пополнялся новыми изделиями.

В начале 1980-х годов кусинцы больше внимания стали уделять производству изделий декоративно-прикладного искусства (шкатулка «Каменный цветок», «Светильник настенный», «Полочка с зеркалом» и др.).

Многие работы кусинских скульпторов 1980-1990-х годов свидетельствуют о ностальгически обостренном внимании их авторов к художественным направлениям рубежа веков – необарокко, неорококо, неоклассицизм.

Представленные работы на областных и региональных выставках 1980-х годов местных и столичных авторов были положительно отмечены критикой как вполне отвечающие традициям кусинского кабинетного искусства. В 1988 году Кусинский машзавод на международной выставке в Пловдиве (Болгария) завоевал Большую золотую медаль.

В этот период были возобновлены в производстве многие исконно кусинские изделия из золотого фонда завода: П.К. Клодта, П. Мена, Ф.О. Васенина и др. Однако выпуск кабинетных изделий становился нерентабельным, поэтому в целях удешевления производства и увеличения количественных показателей в «кабинетное дело» волевым административным решением внедрили метод литья по выплавляемой модели.

Эти и другие «нововведения» постепенно нарушили всю традиционную технологическую цепочку художественного литья, привели к игнорированию уникального опыта старых мастеров. Противоречия между творчеством и организацией производства повлекли за собой резкое снижение художественного качества. Ситуация обострилась до предела в 1980-1990-х годах, когда производство кусинского литья наряду с экономическими бедами вплотную столкнулось с не менее острой проблемой кадров.

Все эти злободневные вопросы требовали настоящего совершенствования условий и стимулов деятельности мастеров.

Ассортимент художественного литья в 90-х годах пополнился в основном работами местных авторов: А.С. Гагарина («Фрегат»), О.В. Архипова («Ручка дверная с накладкой»), СМ. Кузьмина (подсвечники «Русалка», «Сова») и др.

90-е годы XX века стали самым тяжелым периодом за всю историю завода. Практически прекратился выпуск кабинетных изделий, так как на них резко упал спрос. Но зато неожиданно возник «бум» на архитектурное литье. Кусинскими мастерами были изготовлены детали декоративного оформления парадного входа в здание главной конторы фирмы «Лукойл» в Тюмени (1996 г.); оформили парадный вход в виде двух крылец, выполнили решетчатое ограждение тротуара и высокую изгородь по фасаду, а также павильонную беседку с лестницами, балюстрадами, ажурными фронтонами для челябинского филиала компании «Лукойл» и др. Предложения на архитектурное литье стали поступать не только от организаций, но и от частных лиц. По их заказам, например, кусинцы поставили ажурную мемориальную часовню на челябинском Успенском кладбище и выполнили комплекс декоративного оформления жилого коттеджа в поселке АМЗ Челябинска.

Значительно сложнее дело обстоит со сбытом кабинетного литья, но в этом направлении также наметились положительные сдвиги.

Несмотря на труднейшую экономическую ситуацию, в которой сегодня оказался завод, от художественного литья руководящие и рядовые работники завода отказываться не собираются. Производственный потенциал литейной базы будет сохранен.

Сложный и тернистый путь прошло искусство Кусы за свою историю. Не одно поколение уральских мастеровых ковало, а вернее – отливало его славу. Было время, когда кабинетное литье не выпускалось, но оно никогда не умирало. Приходили энтузиасты и, наперекор трудностям, возрождали его вновь. Можно только, восхищаясь столь упорной выживаемостью кусинского литья.

Возрождение кусинского литья очевидно с возвращения к истокам, с восстановления всей традиционной технологической цепи. Чтобы воскресить полузабытые секреты производства, необходимо привлечь опытных специалистов по формовке, литью, чеканке, покраске. Создать для них наилучшие условия, освободить от нормативов и количественных плановых показателей. Оплату труда, как и прежде, производить по категории сложности изделия. Только этими стимулами можно пробудить творческий энтузиазм и заинтересованное отношение к делу у молодой смены.

Кусинское художественное чугунное литье, возникнув на далеком уральском заводе, прошло большой и сложный путь своего развития и уверенно влилось в русло русского народного декоративного искусства. Кусинские «кабинетчики» из поколения в поколение оттачивали свое умение работать с чугуном, освобождаясь от всего лишнего, нехудожественного. И нет сейчас более важной задачи, чем освободить их творчество от навязанных проблем, восстановить некогда утраченные звенья и сохранить на века красоту уральского ремесла– искусство художественного литья из чугуна.

7.7. ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ИЗДЕЛИЯ ИЗ МЕДИ

Значительное развитие в уральском искусстве XVIII века получила медная посуда, украшенная орнаментом. Необходимость изготовления медной посуды, так же как и бытового чугунного литья, диктовалась самой жизнью: возрос спрос населения Урала на предметы быта. По специальному указу от 1728 года она должна была изготавливаться и для Сибирской губернии, где в ней так же ощущалась большая нужда. Производство медной посуды в Екатеринбурге возникло в первой четверти XVIII века. В феврале 1729 года из Казани был прислан мастер Степан Миронов. Приглашение этого мастера было закономерным: в конце XVIII в Казани «высоко стояли резьба по серебру и черновое дело». Но одного Миронова было мало для стремительного развития уральского посудного производства. Намечался широкий выпуск посуды для продажи. Нужны были мастера. Однако поиски таких мастеров были очень затруднительны, так как опытные специалисты не хотели покидать обжитых родных мест и ехать на неведомый, пугающий своей угрюмой дикостью Урал. Доходило даже до того, что люди бежали из дома, чтобы не быть отправленными на уральские заводы. Когда С. Миронов прибыл в Екатеринбург, к нему как к мастеру, хорошо знающему свое ремесло, были направлены ученики. Обучение проходило в определенной последовательности. Вначале ученики находились у расковки меди на котлы и чаши. Но перед ними стояла более высокая задача: они должны были научиться делать различные сосуды со сложной конфигурацией, отличающейся разнообразием объемов и профилей.

К началу 30-х годов XVIII века, когда прежние ученики превратились в мастера или подмастерьев, произошла специализация каждого из них. Изготовление медной посуды не было только какой-то особой

принадлежностью одного Екатеринбургского завода. На многих частных уральских заводах с успехом было освоено ее производство. При Невьянском заводе к 1748 году были выстроены специальные здания, где делали разную медную посуду. Изготавливали медную посуду и на других заводах Демидовых – Быньговском, Суксунском, Нижнетагильском. Среди них Суксунский занимал ведущее место. Продукция этих заводов отличалась демидовским клеймом: словом «Sibir», датой изготовления, инициалами мастеров: МАМ, МЗГ, МПЕ и др. (начальная «М» означает «мастер»). Высоким качеством отличалась посуда, выпускаемая Игринскими заводами Ивана Осокина. Широкую известность получила посуда, изготовленная уральскими мастерами на Троицком заводе, расположенном неподалеку от Соликамска и принадлежащем А.Ф. Турчанинову. Несмотря на особые условия возникновения и развития на Урале производства медной посуды с чеканным орнаментом, ее нельзя рассматривать как нечто обособленное, как от старинного, традиционного, так и от тогдашнего русского искусства обработки металла, изготовления из него различной домашней утвари, посуды. Созданные из серебра русскими мастерами братины, стопы, енды, серебряные изделия середины XVIII века не прошли бесследно для уральского искусства. Первые уральские изделия из меди не отличались богатством декоративных форм, они были лишены орнаментальных украшений. Это было обусловлено самой начальной стадией производства. Но с другой стороны, тут отразилась и простота петровского быта, те изменения, которые происходят в эту эпоху в декоративно-прикладном искусстве. Известны, например, указы, которые очень ограничивали изготовление деталей из серебра. Но даже если при Петре I и делались заказы на серебряную посуду, то она была лишена украшений. Примером может служить известный серебряный сервиз, который приказано было сделать гладким. Таким образом, как само возникновение производства медной посуды, так и принципы ее художественной отделки были непосредственно связаны с характером русского прикладного искусства первой четверти XVIII века. В этих простых, не испещренных чеканным рельефом объемах, отливающих на свету ровным, спокойным желтовато-красным цветом, была своеобразная красота, они вносили в интерьер ощущение спокойствия и благополучия.

К 1740-1760 годам медная посуда достигает удивительного разнообразия. Живут старые традиционные братины, енды, выпускаются блюда, подносы, стопы, ларцы. Но происходит усложнение и обогащение прежних декоративных мотивов, В отличие от прежних десятилетий

появляется узорчатая орнаментированность, которая значительно варьируется, хотя внешние формы остаются прежними.

Массивные восьмигранные кофейники на широких ступенчатых поддонах, крутобокие, приземистые чайники для заварки чая, кружки с тяжелыми откидными крышками, на узких граненых горлах куполообразные крышки у высоких грушевидных кувшинов, конические стаканы – до сих пор, несмотря на отметины времени, привлекают своеобразием форм, орнаментальной отделкой. Орнамент состоит в определенной связи с силуэтом, объемом той или иной вещи. В кувшинах развитие узора начинается со скромных мотивов на крышке, шейке и получает логическое завершение в богатом убранстве грушевидного тулова; в стопках, стаканах узор располагается преимущественно в верхней части и почти не закрывается рукой.

По способу исполнения орнаменты, нанесенные на изделия, подразделяются на графические и рельефные. Графическим орнаментом чаще всего украшались стопы, стаканы, конические кофейники. Этот плоскостной узор наносился снаружи. Рельефный орнамент выбивался изнутри и потом тщательно доводился с наружной стороны. Рельефным узорочьем отделялись крупные вещи: кунганы, цилиндрические кофейники, чайники, шкатулки. Впечатление такое, будто узор сам по себе таился в поверхностях этих предметов и вдруг проступил, ожил, заиграл.

В стилевых особенностях медной посуды заметно влияние поздних барокко и рококо. Для первого типично симметричное расположение растительных мотивов. Во втором господствует асимметрия, напряженность ритмов.

В граненных кофейниках, чайниках, кувшинах орнамент располагается строго по граням, иногда чередуется с гладкими поверхностями. Рельефный орнамент покрывает только широкие грани, узкие же остаются гладкими, блестящими – так возникает светотеневая игра на поверхности сосуда.

По ценам (один пуд чайников стоил в 40-е годы XVIII века 34 руб. 85 коп.) чеканная посуда была доступна не каждому. Частные предприниматели ориентировались на потребность и запросы людей своего круга, на требования нового быта, все настойчивее проникавшего в богатые особняки русского дворянства и купечества. В пору своего расцвета уральские медно-чеканные изделия пользовались огромным спросом на всех российских ярмарках, продавались в Москве, Петербурге, большими партиями вывозились за границу. Старинные уральские

мастера-виртуозы трудом своим, любовью к красоте взлелеяли в нашем крае первые ростки профессионального декоративно-прикладного искусства.

Основой декоративных построений в 1750-1760-х годах, подчас хитроумно сплетенных и со щедрой фантазией украшающих медный уральский сосуд, иногда очень прозаической по своему утилитарному назначению, являются чеканные растительные побеги или ветви, листья, завитки, раковины. Побеги, листья даны то в мягких изгибах, то в стремительно рокайльном росчерке, то с элементами барокко. Орнаментальные узоры, подчиняясь воле мастера, часто освобождают место для включения в праздничную декорацию фигурных изображений – геральдических двуглавых орлов, летящих птиц, высоко взмахнувших крыльями, дельфинов или даже несколько стилизованных бытовых сцен. Одновременно с устоявшимися мотивами, традиционным травчатым орнаментом в 1770-х годах вполне закономерно нашли отражение в декорировке и другие мотивы, рожденные новым этапом развития декоративного искусства в России. Но каким бы ни был сложным рисунок, мастер всегда подчиняет его форме изделия, подчеркивая композиционным орнаментом построения основное, определяющее в предмете. Связь орнамента и формы предмета можно проследить на различных изделиях – круглых, плоских, крупных или мелких по объему. Так, например, в стопе, подписанной мастером «А.К», даны и рокайльно-барочные завитки, и стилизованные цветы, и изображения птицы, взмахивающей крыльями. Однако это богатство форм строго выражает главную ось предмета – вертикаль. У основания всей композиции расположен цветок, на нем птица, левое крыло которой продолжает движение вверх по вертикали. Верхние рокайльные обрамления не только замыкают композицию в рельефной форме, но и, направляясь к осевой линии, подчеркивают ее определяющее значение.

Если окинуть взглядом обилие различных плоских форм, например медных подносов, то и здесь можно увидеть умение мастеров в каждом случае согласовать декоративную задачу с плоскостностью предметов.

Мастера избирают для подносов или круглую, или четырехугольную форму, большей частью с фигурными резными краями. В первом случае, как правило, мастера пускали орнаментированный пояс, подчиненный круговому движению. Основное поле подноса, оставленное чистым, не занятое никакими изображениями, как главенствующее композиционное пространство «держит» весь предмет.

Дело не только в умении распределить декор, подчинив его заданной форме предмета в целом, но и в том, чтобы согласовать его с отдельными частями изделия, выявить их различную служебную роль. Эти черты ярко проявились в круглой коробочке, сделанной мастером «С.П.», которая в настоящее время хранится в Свердловском краеведческом музее. Простой орнамент во всем подчинен форме коробочки. Крышка завершается круглой точеной ручкой, верх которой украшен чеканными concentрическими кругами. По оплечью и крышке идут веерообразные изогнутые ложки, винтообразная ритмика которых создает впечатление, что они должны помочь владельцу открыть плотно закрытую коробочку. С точным пониманием выполнен декор низа крышки. Мастер включает в обрамление из тонких, concentрических кругов орнамент из стилизованного аканта, помогающего течению формы вниз по полукружью крышки. Но этот орнамент так насыщен и плотен, что во время приостанавливает движение у края крышки, от которого начинается уже другая форма – цилиндр основания. На нем, чуть отступив от верхнего края, идет поясок с густым орнаментом. Дав его, мастер тем самым связывает начало цилиндра с краем крышки, хотя рисунок здесь и другой. В его мелкой, но очень ясной и четкой чеканке отчетливо различимы гирлянды, создающие впечатление свисающих вниз гроздьев. За пояском идут крупные веера ложек, ограниченные снизу резкими линиями полукружий. Наметившееся стремление в пояске к гирляндам получает сильное развитие и вместе с тем способствует выявлению круглой формы предмета.

Отмеченные принципы решений не являются достоянием исключительно уральских мастеров, их личным открытием.

Понимание законов построения орнаментов, украшение изготовленного предмета не всегда носили творческий характер. Здесь была велика роль традиций в искусстве, значение старшего мастера, передававшего свое умение, в свой черед носившего эти традиции в далеком прошлом, роль аналогичных изделий, которые могли бы стать образцами и так далее.

Подчеркивая традиции, связь уральской медной посуды с другими формами плоского искусства, нельзя полагать, что это лишь мертвенная схема непреложных приемов. Как бы ни было сильно влияние традиции и имеющихся образцов, нельзя не принимать во внимание творческую индивидуальность мастеров, многие из которых были художественно одаренными людьми, их симпатии и антипатии, влияние окружающей среды, чувство материала, понимание назначения изделия, присущие

каждому подлинному мастеру. Вот почему вместо застывшей схемы заметна часто смелая и свободная компоновка узора, стилизация установленных классических орнаментальных мотивов. Своеобразие сказывается порой и в упрощенной трактовке некоторых форм, получивших вдруг иное звучание, чем их прообраз.

В настоящее время значительное число изделий из меди хранится в краеведческом музее г. Нижнего Тагила. Одним из лучших экспонатов музея является медный столик, изготовленный в 1785 году. Столик небольшой по размерам, почти квадратной формы. Четыре изогнутые ножки соединены между собой резной балясиной. Особо интересен он тем, что в его изготовлении участвовал талантливый крепостной Демидовых Е.Г. Кузнецов, создатель известных музыкальных дрожек. Большую ценность представляет и роспись: признанные мастера– живописцы Федор и Вавила Худояровы украсили столешницу 29 гербами российских губерний и двуглавым орлом в центре. На внутренней стороне откидной крышки столика изображен родовой герб Демидовых, окаймленный кружевом золотого орнамента. Столик предназначался для хранения фамильных бумаг и грамоты на дворянство, жалованной Демидову в 1720 году царем Петром! Шесть лет спустя Екатерина I утвердила и герб, предписав, каким ему быть: «Щит горизонтально наполовину разделен. Верхняя часть: в поле серебряном три лозы, рудоискательные зеленые, во знак их любопытства в приискании металлов. Нижняя часть: в поле черном молот серебряный, в знак произведения их трудом и коштом медных и железных заводов. Посредине, через весь щит,– полоса золотая, во знак их дворянского достоинства; над щитом – шишак железного вида, от верху его и по обеим сторонам щита украшен лаврами».

Долгое время столик принадлежал москвичу Ф.Е. Вишневному, страстному собирателю различных редкостных вещей. В 1979 году он вновь попал на Урал. История оставила нам в наследие уникальное творение человеческих рук.

7.8. ПРОМЫСЕЛ ЖЕЛЕЗНЫХ РАСПИСНЫХ ПОДНОСОВ

Лаковая роспись по металлу – явление в художественной культуре России уникальное. Подносный промысел на Урале возник в середине XVIII века. Зачинателем изготовления уральских медных подносов в XVIII веке был Екатеринбургский казенный завод. Форму его первого изделия впоследствии неоднократно повторяли на частных заводах Де-

мидовых, Осокиных, Турчаниновых. Нижний Тагил – первый в России, по времени возникновения, центр росписи металлических изделий, приобретший широкую известность благодаря «лакированию».

Прозрачность и чистота, а также необычайная прочность тагильского «хрустального» лака, красочные композиции, украшавшие подносы, снискали им огромную популярность как в России, так и за рубежом. Они завозились в Москву, пользовались большим спросом на знаменитых Нижегородских ярмарках. За ними охотились купцы Средней Азии, Персии, Ближнего Востока, Индии, Китая. Особенно ценились подносы работы семьи Худояровых, где редкое умение художественной росписи железных изделий передавалось из поколения в поколения.

Тагильские подносы обладали ярко выраженными особенностями как формы изделий (подносы прямоугольные, круглые, овальные, фес-тончатые, гитаровидные, треугольные, скатертные и др.), так и художественного решения.

Первоначально этот самобытный промысел удовлетворял запросы заводовладельцев. Демидовы, будучи главными и взыскательными заказчиками расписных изделий, всячески поощряли и поддерживали развитие лакового промысла. В 1806 году по воле Николая Никитича Демидова при Нижнетагильском заводе выпускником императорской Академии художеств Василием Албычевым была основана первая в России частная художественная школа. В школе обучались будущие архитекторы, скульпторы, живописцы. Ученики были из бедных семей. Преподавали – профессиональные художники – учили их росписи по металлу. Крепостных художников-умельцев Демидов «на волю» не отпускал, не желая терять таланты. Школа содержалась «особой милостью» Демидова. Каждому ученику определялось жалованье 25 руб. в год и бесплатная одежда. Первым профессиональным художником стал Степан Федорович Худояров (в династии Худояровых было четыре поколения художников). Андрей Степанович Худояров (1722-1804 гг.), крепостной Демидовых, – первый живописец по металлу – считается основоположником лакового дела на Урале, в 60-х годах XVIII века он изобрел знаменитый «хрустальный» лак, «который на железе, меди и дереве ни мало не трескается». Проработав несколько лет на заводе, он получил разрешение открыть мастерскую и начал расписывать и лакировать железные изделия – столики, шкатулки, сундуки, подносы. К этому ремеслу он приобщил сыновей Вавилу и Федора.

Худояровские лаковые росписи были самыми лучшими в России, превосходили английские, они могли равняться только с китайскими.

Многие современники восхищались искусством нижнетагильских мастеров. В 1812 году главный горный начальник Аникита Ярцев писал в «Российской горной истории...»: «Тагильский мастерской по имени Худояров есть изобретатель составления тагильского масляного лаку, который на железе, меди, дереве нимало не трескается и с которым никакие в России делаемые лаки по доброте и прочности равняться не могут, даже самый аглицкий лак он превосходит и ровняется с китайским».

В Нижнем Тагиле с годами складываются целые художественные династии, бережно передающие из поколения в поколение секреты живописного и лакировального мастерства. Наиболее известные из них Худояровы, чье имя носит музей подносного мастерства в Нижнем Тагиле, Дубасниковы, коллекция трафаретных орнаментов которых стала школой мастерства для современных художников, Головановы, Перезолы, Кайгородовы.

Традиции уральской росписи по лакированному железу развивались в двух основных руслах: так называемая картинная живопись на подносах рубежа XVIII-XIX веков и первой половины XIX века и цветочная роспись на подносах, родственная сибирской и уральской росписи сундуков, туесов, дуг, прялок и прочих предметов крестьянского обихода. Начало этого вида уральской подносной росписи отмечено в конце XVIII века, а расцвет приходится на вторую половину XIX века.

Тагильские подносы в XVIII–середине XIX века – это подносы-картины, когда в центре зеркала подноса располагалось цветочное, пейзажное изображение, а края зеркала обрамлялись широкой полосой геометрического или стилизованного растительного орнамента. Поражало разнообразие форм: круглые, прямоугольные, фигурные и овальные, с ажурной решеткой, с просечными ручками – подносы были шедеврами народного искусства.

В росписи подносов-картин тагильские художники, получившие профессиональное образование в художественной школе при тагильском заводе, использовали технику масляной трехслойной живописи. Сюжетами изображений служили исторические, аллегорические, ландшафтные мотивы. Часто мотивами служили эстампы – печатные гравюры русских и европейских художников. Типичным компонентным приемом было расположение росписи в центре изделия, и особую нарядность ему придавали мерцающие золотым блеском бордюры и каймы в виде замысловатых орнаментов.

Живопись велась по красновато-коричневому грунту (состав его неизвестен), положенному на клеевую прокладку. Изображение, как правило, обрамлялось тонко выполненными с применением трафаретов золотыми орнаментальными полосами. Роспись в заключение покрывалась хрустальным лаком, основой которого, как полагают, являлось конопляное масло. Его называют хрустальным за то, что он почти не менял цвета живописи.

Подносы были очень популярны в разных слоях городского населения. Подносы-картины к середине XIX века были вытеснены настольным, утилитарными подносами с народной цветочной живописью. Так называемые трактирные подносы мастера писали очень быстро – в один красочный слой. Они были по-своему привлекательны благодаря смелым соотношениям цвета.

Характерным является такое расположение рисунка на подносе, в котором преобладают вертикально ориентированные букеты с изображением крупных цветов и фруктов, как бы растущих из вазонов. Гамма росписи глубокая, сочная, преимущественно используются красные, синие, зеленые и золотисто-желтые цвета.

В первой половине XIX столетия промысел по росписи железных изделий в Нижнем Тагиле достигает своей вершины. 1830-1840 годы – период наибольшего подъема искусства нижнетагильских живописцев. Заводская администрация всячески поощряла работу мастеров, так как это способствовало сбыту заводской продукции. В 40-х годах XIX века в Нижнем Тагиле 140 различных частных промышленных заведений, 24 из которых занимались изготовлением подносов, украшенных живописью, и лакированных вещей.

Высокое качество уральских лакированных изделий объясняется в какой-то мере и тем, что тагильские живописцы изготавливали не только массовую продукцию, но и уникальные заказные вещи, которые способствовали поддержанию высокого художественного мастерства исполнения, популярности изделий.

Уральские металлические лакированные изделия были разнообразны как по своему практическому назначению, так и по мотивам и сюжетам росписей.

Широко были распространены металлические шкатулки, свадебные сундучки, расписанные орнаментом или сюжетными сценами, подносы, столики, солонки. С успехом шли и такие лакированные изделия, как масленки, сахарницы, пепельницы, или, как их тогда называли, «цыгарницы».

Со шкатулками широкое распространение получили металлические столы самых разнообразных размеров и форм. Среди них были квадратные, вытянутые, прямоугольные, треугольные, овальные.

Самым любимым сюжетом росписи у тагильчан, как и прежде, были букеты цветов. Но часто подносы были лишены ярких, красочных изображений, однако от этого они не становились менее нарядными. Их покрывал красивый густой черный цвет, приобретающий под хрустально-прозрачным лаком удивительное благородство. На этом черном фоне мастер иногда пускал по краю тонкую изящную ленту золотого орнамента. Такие подносы по своему стилю, благородной сдержанности были созвучны стилю высокого классицизма, так ярко расцветшему в русском искусстве в первой трети XIX века. Черный фон не только усиливал декоративное звучание многоцветья, но и способствовал большей собранности и цельности изображения, приобретая немаловажное значение в общем образном строе вещи.

Источником сюжетов для росписей уральских металлических изделий иногда служили и народные лубки. Но, оказав известное влияние на тематику тагильских росписей металлических изделий, лубок и эстамп не исчерпали собою всех истоков, питающих творчество крепостных живописцев.

Как подлинно народные художники, они не могли не обратиться к отображению окружающей жизни, не раскрыть своей любви к природе.

Ведущими мастерами в этот период были Худояровы. Широкую известность приобрел Павел Худояров. Он покрывал нарядной живописью подносы и шкатулки, которые пользовались большим спросом.

Из тех нижнетагильских шкатулок, которые сохранились в музеях, одна, созданная Исааком Худояровым (братом П. Худоярова), заметно выделяется мастерством исполнения, цельностью общего замысла.

В Государственном историческом музее в Москве хранится железная крышка от сундука работы И. Худоярова, на которой изображен вид Нижнего Тагила. Крышка восхищает богатством красок, придающим всему изображению праздничную декоративность. Звонкой красотой цвета, великолепной его сгармонированностью крышка сундука производит сильное впечатление. Поражает и изумительная точность мазка, свежего и уверенно точного, напоминающего мазок художника-миниатюриста.

Начавшийся во второй половине XIX века упадок «лакировального дела» длился более века. XX век стал временем переосмысления накопленного наследия и лучших традиций уральской школы живописи. С

1925 года выпуск тагильских подносов осуществляли артели «Красная заря», «Пролетарий», «Смычка», «Металлист». В 1930-х годах традиционная уральская роспись была заменена «московским» букетом, т.е. подражанием жостовскому искусству. В середине XX века было принято решение по возрождению и восстановлению уникального промысла. С 1958 года выпуск подносов осуществляет Нижнетагильский завод эмалированной посуды, в 1990-е годы – «Метальная лавка», «Бриг», «Смена» и другие производственные предприятия. Ведущие мастера промысла А.В. Афанасьева, Е.Н. Отмахова, В.П. Подева, И.Н. Смычкова, Т.В. Юдина развивают декоративную роспись, сюжетное письмо, золотой узор.

Нижнетагильский поднос был представлен на многих российских и междуна– родных выставках и снискал всемирное признание и славу. Тагильский поднос экспонировался в Санкт-Петербурге (1829 г., 1902 г.), Екатеринбурге (1887 г.), Нижнем Новгороде (1896 г.), Москве (1923 г., 1977 г.), Париже (1900 г.), Софии (1985 г.) и др. За последние двадцать лет изделия промысла экспонировались в крупнейших музеях страны, с успехом вывозились на выставки в Индию, Болгарию, Чехию, Германию, Италию и другие страны.

В настоящее время искусство росписи подносов продолжает свое развитие. Современные мастера обращаются к истокам уральского народного подноса, в котором декоративность цвета самой росписи, многоцветная разработка фона и ясная композиция в изображении растительных мотивов обеспечивают самостоятельный путь дальнейшего развития промысла. В Нижнем Тагиле и в настоящее время работает множество замечательных мастеров-подносников, которые возрождают древний промысел и творят в самых разных направлениях и жанрах. Авторские работы современных мастеров представлены на выставках различных предприятий города Нижний Тагил, выполненные в традициях уральской росписи. Вниманию посетителей представлены работы А.В. Афанасьевой, Т. Юдиной, В. Горобовой, Л. Кизиловой, А. Заикина, М. Андреевой, Т. Гуляевой и многих других. Их работы были представлены в Екатеринбургском музее изобразительных искусств на выставке «Возрожденные традиции: сюжетный и трафаретный поднос Нижнего Тагила». По словам организаторов выставки, этот широко известный уральский промысел выставляется в музейных стенах очень редко. В экспозицию вошли 34 подноса. В коллекции представлены и авторские работы, и изделия с копиями произведений русских и западноевропейских художников.

Коллекции тагильской росписи хранятся в лучших музейных собраниях страны: Музее народного искусства (Москва), Государственном историческом музее, Эрмитаже, государственном Русском музее, Екатеринбургском музее изобразительных искусств, Свердловском областном краеведческом музее и др.

Визитной карточкой Нижнего Тагила стала прекрасная роза с расписного подноса. Своим появлением искусство уральской лаковой живописи обогатило художественную культуру России. Можно надеяться, что пока существует тяга к художественному творчеству, декоративные подносы мастеров кисти не потеряют своей притягательной силы и будут покорять своим совершенством еще не одно поколение истинных ценителей прекрасного. Современный уровень исполнительской культуры нижнетагильских живописцев – надежная гарантия этому.

7.8. КАМНЕРЕЗНОЕ ИСКУССТВО

Камнерезное искусство Урала представляет собой одну из замечательных страниц истории русской художественной культуры. В России издавна существовала богатая и своеобразная культура камня. Русский народ любил и хорошо понимал красоту самоцветов. Еще в Древней Руси существовали великолепные работы русских камнерезов.

В XVIII веке в России вырастают специальные камнерезные фабрики. Их возникновение в Петергофе (1725 г.), на Урале было подготовлено всем ходом истории русской архитектуры и декоративного искусства. Издревле присущая русскому человеку любовь к резному цветному камню приобретает формы, отражающие характер нового мировоззрения человека, роль, науки, промышленности, получивших развитие в XVIII столетии.

Истоки художественной обработки камня на Урале уходят в глубокую древность. Но быстрое открытие в XVII-XVIII веках природных богатств Урала, залежей цветных камней, особенно нужного для дворцового строительства мрамора, способствует ускорению организации фабричной обработки камня на Урале.

В 30-х годах XVIII века художественная обработка на Урале приобретает широкий характер и четкие организационные промышленные формы.

В развитии камнерезного дела на Урале значительная роль принадлежит В.Н. Татищеву. В 1725 году в Швеции, он интересовался

художественной обработкой камня. Там он договорился с поручиком Христианом Рэфом, который «был принят в русскую службу ... на пять лет». В 1726 году Рэф был послан на Урал, где он был обязан учить уральских мальчиков и юношей «гранению и полированию томпасов, мрамору, апсиду и прочих каменьев».

К приезду Рэфа на Урал здесь уже были свои мастера– знатоки камня. На Урале Рэф проработал до 1728 года, а затем вернулся в Москву. Об изделиях Рэфа в архивах сохранились только упоминания – это табакерки, мундштуки, рукоятки для кортиков. За время пребывания Рэфа на Урале у него было несколько учеников. Среди них архивные документы называют М. Несенцова – одного из первых уральских гранильщиков, уже до встречи со шведом обладавшего немалым опытом.

Одним из основателей художественной обработки камня на Урале можно считать русского механика Никиту Бахарева. Построив фабрику, Никита Бахарев не останавливался на достигнутом и постоянно совершенствовал механизмы. Так, он реконструировал резной станок. Новые разрезные и шлифовальные станки, после перестройки первых под непосредственным наблюдением Н. Бахарева, строились унтер-шихмейстером Иваном Сусоровым.

Иван Сусоров (1721-1760 гг.) обучался в Екатеринбургской школе, затем был учеником у Н. Бахарева. Богатый запас теоретических знаний, подкрепленный практикой под руководством опытных механиков, позволил Сусорову сыграть видную роль в развитии камнерезной промышленности Урала.

Создание Бахаревым и Сусоровым вододействующих механизмов, стоящих на высоком уровне передовой технической мысли того времени, благоприятно сказывается на развитии камнерезного искусства Урала.

Усиливающийся с годами размах дворцового строительства в Петербурге и его пригородах с каждым годом увеличивал потребность в поделочном цветном камне и в мастерах, умеющих изготавливать из него художественные изделия. Петергофская гранильная фабрика, находящаяся очень далеко от месторождения камня, специализировавшаяся в тот период на изделиях сравнительно небольших размеров и предназначенных главным образом для внутреннего убранства, не могла удовлетворить огромный спрос на различные архитектурные детали, необходимые для строящихся дворцов. Единственными фабриками, которые могли бы справиться с подобной задачей, были уральские. Но и

эти фабрики без реконструкции не могли удовлетворить растущей потребности.

Усовершенствовав оборудование Екатеринбургской гранильной фабрики, Сусоров обращается в канцелярию главного заводоуправления сибирских и казанских заводов с рапортом, в котором предлагает реконструировать и Северскую фабрику как не отвечающую потребностям времени, не справляющуюся с заданием. Это предложение было одобрено: в 12-ти верстах от Северского завода находились залежи мрамора, доставка его с места добычи к месту обработки была очень удобной. Постройка фабрик продвигалась довольно успешно. При Екатеринбургском заводе фабрика была пущена в действие 9 декабря 1751 года, а при Северском – 30 декабря того же года.

В 1765 году президент академии художеств И.И. Бецкой подал Екатерине II доклад, в котором предлагал послать на Урал экспедицию по розыску цветных камней, назначив ее командиром находящегося в канцелярии от строений генерал-майора Я. Данненберга. Приказом императрицы экспедиция была утверждена. Вместе с Я. Данненбергом на Урал прибыли 30 мастеров с Петергофской гранильной фабрики и два мастера итальянца – братья Тортори, с которыми 21 октября 1764 года во Флоренции был заключен контракт на три года.

Италия издавна славилась работами из различных пород камней. Вполне понятно поэтому, почему русское правительство решило пригласить оттуда мастеров-камнерезов. Но приглашение братьев Тортори не было полностью удачным: они были опытными мастерами-камнетесами, умеющими добывать мрамор, выделять из него различные большие архитектурные детали, но они не были специалистами по художественной обработке твердых пород, по изготовлению из них произведений искусства. Они не были большими художниками камня в широком смысле этого слова.

В результате деятельности экспедиции было открыто много новых месторождений мрамора, яшмы и других цветных камней. Заново были рассмотрены и разработаны прииски, открытые еще в начале столетия.

К концу XVIII века сложилось основное ядро мастеров, искусство которых становилось потомственным и, переходя из поколения в поколение, все более крепло и совершенствовалось. Процесс формирования кадров мастеров уральских фабрик был довольно сложным. Часть из мастеров, приехавших из Петербурга, навсегда оставалась на Урале. Ученики из Екатеринбурга посылались и в Петергофскую гранильную фабрику и на месте обучались трудному искусству обработки камня.

Первая половина XIX века – это период яркого расцвета уральского камнерезного искусства, пора его высших достижений, подготовленных всем предшествующим его развитием. Искусство уральских мастеров достигает высокой степени совершенства, между ними и крупнейшими архитекторами страны еще более усиливается творческая связь. Немало способствовали успеху и дальнейшему развитию камнерезного дела открытия все новых и новых месторождений поделочного камня, которые очень расширили красочную палитру камнерезов.

В октябре 1804 года по докладу А.С. Строганова, президента Академии художеств и главного начальника экспедиции мраморной ломки и приискания цветных камней, были утверждены штаты – с переименованием экспедиции в Екатеринбургскую гранильную фабрику и Горнощитский мраморный завод. Строганов стремился так преобразовать работу, в особенности гранильной фабрики, чтобы ускорить прежде всего процесс производства изделий и тем самым уменьшить сумму расходов. Он предлагает также организовать специальный магазин в Петербурге для продажи изделий фабрики, рекомендует увеличить производство огранки самоцветов на перстни, серьги и печати, имеющие значительный спрос.

В 1835 году было принято новое положение о гранильной фабрике и Горнощитском мраморном заводе, вошедшее в силу с 1836 года. По положению, в ведении Управления Екатеринбургской гранильной фабрики находились: шлифовальная и камнерезная фабрика в Екатеринбурге, Горнощитский мраморный завод, прииски твердых цветных драгоценных камней, наждака. Цель существования Екатеринбургской гранильной фабрики по этому положению заключалась в изготовлении изделий из мрамора, яшм и прочих твердых камней – главным образом для царского двора, в меньшей степени по частным заказам – и в огранке драгоценных камней. Для поднятия художественного качества изделий при Екатеринбургской гранильной фабрике была создана специальная рисовальная школа.

Камнерезная и шлифовальная фабрика размещались в Екатеринбурге в очень ветхом строении. В 1836 году были утверждены планы на возведение нового здания фабрики, строительство которой закончилось в 1839 году.

После отмены крепостного права встал вопрос о закрытии Екатеринбургской гранильной фабрики как нерентабельного предприятия. В итоге фабрика не была закрыта и продолжала работать. Но, дав во вто-

рой половине XIX столетия ряд великолепных образцов камнерезного искусства, она уже в целом не поднялась более до уровня, на котором находилась в период своего расцвета.

Первыми изделиями, изготовленными в конце 20-х годов XVIII века на Урале, были мелкие предметы из твердых пород. Гранились мурзинские топазы, сердолик, горный хрусталь и т.д.

С открытием и началом разработки новых месторождений мрамора на первое место в обработке камня выходит мрамор, сохраняя это место до конца XVIII века. Однако постепенно усиливается роль различных пород красочных яшм.

В первые годы существования фабрик изготавливались изделия простые по своим формам, главным образом мраморные доски, более сложные были еще недоступны. Мраморные доски для столов и полов делались самых различных размеров.

Успехи и достижения уральского камнерезного искусства тесно связаны с развитием русской архитектуры.

Главный заказ, который выполнялся на Урале, – это мраморные изделия для Смольного монастыря, Петергофа и Царского Села. Уральские камнерезы изготовили мраморные архитектурные детали для многих построек Царского Села. Так, вначале предполагалось площадки между Эрмитажем и вновь сделанным вокруг него каналом устлать мраморными квадратными плитами, купив их в Петербурге или выписав из-за границы. У голландского купца Кесселя было 2 000 черных и белых плит. Две из них отправили в Царское Село для пробы, где их забраковали.

Тогда было решено сделать плиты из «сибирского» мрамора на екатеринбургских заводах. Была поставлена задача тщательного подбора камня; необходимо было избежать белых прожилок на черном фоне и, наоборот, – черных на белом. Сделанные вначале пробные экземпляры подверглись критическим замечаниям, причем не только относительно самих изделий, но и по качеству камня. Эти замечания уральцы учли, ошибки исправили, и плитами из уральского мрамора была выстлана площадка между зданием Эрмитажа и окружающим его каналом. Белые и черные плиты чередовались в шахматном порядке.

Много работал над ансамблем Царского Села знаменитый русский архитектор В. Растрелли. Мраморные детали, необходимые ему, изготавливались на Урале. Он требует для царского дворца мраморные ступени, половые плиты, мраморные колонны. Кроме того, ему нужны

были детали для лестниц, для мощения площадок. Растрелли использует уральский мрамор для лестниц в саду и т.д. и т.п.

Растрелли – один из первых русских зодчих, кто вводит в национальную русскую архитектуру как необходимый элемент уральский цветной камень, искусно обработанный мастерами из народа.

В 1771 году началась работа уральских мастеров над галереей из синего мрамора для Царского Села по проекту архитектора В. Неелова под руководством В. Тортори. Для галереи делались базы к колоннам, к тумбам, балясины, колонны, капители к ним, шары с шейками и цоколи, архитравы, фризы, арки. Капители колонн и пилястр изготавливались из белого становского мрамора. 1 августа 1776 года галерея была совершенно отделана и поставлена на место, которая стала прекрасным архитектурным сооружением в Царском Селе.

Уральские мастера, работая над галереей, внесли в архитектурный проект новые оригинальные черты, которые ощутимы в цветовом решении различных деталей, что играет определенную роль в общем архитектурном замысле.

Ряд крупных заказов был выполнен в 1760-1770-х годах на Урале и для других больших столичных построек: в 1769 году экспедиция получила заказ на цоколи, карнизы, архитравы, пилястры для одного из залов Зимнего дворца; для манежа при Зимнем дворце обрабатывалось 12 колонн и др.

Во второй половине XVIII века уральские камнерезы изготавливают из мрамора не только крупные архитектурные детали, но и предметы внутреннего убранства, например столешницы.

Столешницы были прямоугольные, квадратные, овальные, восьмиугольные, шестиугольные. Сорты камня употреблялись различные. Под руководством С. Ваганова, например, изготавливались из «черного камня называемого по урочищу смоленским» столовые полуциркульные доски, но главным материалом был уральский мрамор.

В Петербург с Урала отправлялись только одни столешницы, к которым в столице искусными резчиками делались подстоля. В 1779 году подстоля с украшениями изготовлял известный «резного дела» мастер И. Дункер, а за ходом работы наблюдал архитектор Ю. Фельтен. Столы предназначались для Зимнего дворца.

В конце XVIII века начинаются попытки изготовления мозаичных столовых досок. Замысел художника очень несложен: используются каменные плиточки простых геометрических форм, словно повторяя в миниатюре мраморные плиты для дворцов и парков. Чередуюсь, они об-

разуют чисто орнаментальное изображение, большей частью сдержанно-скупое по краскам, лишённое фигуративных элементов, часто встречающихся во флорентийской мозаике. Уральские столешницы становились своеобразной коллекцией природного камня, которые были очень распространены в те годы в русском обществе: тот, кто рассматривал уральскую столешницу, как бы совершал увлекательное знакомство с богатствами Рифейских гор.

Наряду со столешницами мастера-умельцы все чаще работали над другими формами, призванными украшать интерьер, – каминами, вазами и чашами, цветочниками.

Для художественной обработки мрамора на Урале характерным было не только растущее разнообразие форм изделий, но и все большее их красочное богатство. Вазы делались, например, из белого, зеленого, синего, желтого мрамора. Это было своеобразное соединение красочности и пластичности, которое вносило в интерьеры живописную трепетность и разнообразие и было типично для уходящего русского барокко.

Мраморные вазы делались по рисункам или шаблонам, присланным из Петербурга. Среди их авторов – Демальи, создатель известной Чесменской чернильницы. По его проектам были сделаны вазы белого и зеленого мрамора, столешницы из белого полевого мрамора для столиков под трюмо, которые предназначались в московский дом Демидовых.

В 1770-х годах в уральское камнерезное искусство все настойчивее и решительнее проникают художественные формы, свойственные классицизму: различные пирамиды,obelisks и так далее. Такие же формы присутствуют не только в камне, но и в художественном фарфоре этой эпохи и во многих живописных произведениях.

Неуклонный рост мастерства рабочих и непосредственных руководителей их работ – архитекторских учеников и помощников – дал возможность в 1780-х годах начать работу над декоративной мраморной скульптурой и рельефом. Источниками для них служили, очевидно, старинные гравюры.

К середине XVIII века в Екатеринбурге кроме изделий из мрамора делаются первые шаги по обработке твердых пород, изготовление из них различных художественных предметов.

В 50-60-х годах XVIII века расцветает мода на табакерки, к каждому костюму обычно полагалась определенная табакерка, выполненная

из самых разнообразных материалов: металла, фарфора, кости и т.д. На Урале они делались из камня.

Одна из первых табакерок на Екатеринбургской фабрике была сделана в 1752 году из камня с красными пятнами и белыми кварцевыми прожилками. Кроме табакерок в этом же году выточили рукоятки для кортиков из синего с белыми крапинками камня.

В 1754 году ученики на Екатеринбургской «мельнице» под руководством И. Сусорова работали над изделиями более сложными по своим формам – чарками, подносами различных форм. Для этих целей использовали темно-зеленую с черными жилками яшму, желтоватый камень, добываемый в районе Кушвы.

Продолжается освоение обработки твердых пород и в последующие годы под наблюдением С. Ваганова.

Все это закономерно подготовило постепенное появление в производстве форм довольно сложных, требующих значительного мастерства: в 1769 году обрабатывались небольшие круглые чаши. На них шел красный агат с «разными пестринами», голубые яшмы с черными прожилками; и «черный дикий камень».

В производстве встречались и совершенно неожиданные изделия, как, например, столовые ложки из красной яшмы.

С 1780-х годов Екатеринбургская шлифовальная фабрика полностью переходит на обработку только твердых пород.

Художественные изделия из твердых пород камня, как и из мрамора, по содержанию и по форме примыкают к общему характеру русского прикладного искусства второй половины XVIII века. Направление классицизма, его стремление к четкости, архитектоничности форм, строгой простоте и согласованности их определяет собой стиль уральских изделий из цветных камней 1770-1800-х годов, объясняет нам роль архитектурных мотивов. Наряду с формами классики в камнерезном искусстве Урала отразилось и увлечение сентиментализмом, ранним романтизмом с их культом естественной природы.

Так 1785 год отмечен работой Екатеринбургской фабрики над пирамидой, предназначавшейся Екатерине II (Эрмитаж). Пирамида изготовлялась из разных пород цветных камней, которые направлялись из многих мест Урала. Собирались интересные штуфы, чтобы украсить ими пирамиду. В конце июня 1768 года работа над ней закончилась.

В 1780-х годах на фабрике в Екатеринбурге начинается создание великолепных каменных ваз, полных монументальной мощи и проникновенной поэзии.

В начале сентября 1782 года из Петербурга был получен приказ об изготовлении ваз и специальные рисунки. Для каждого рисунка подбирались наиболее соответствующие ему камни. Главным образом применялись яшмы темных, сдержанных цветов. Это объясняется тем, что другие сорта яшм, в которых ясно был виден причудливый узор, представляли трудности для изготовления из них ваз: природный рисунок камня мог нарушить форму изделий.

Характернейшая черта первых уральских ваз, главным образом яшмовых, – простота и лаконичность формы. Яшмовые вазы привлекают взоры красотой камня, которому искусные руки мастеров придали определенную форму. Эта красота естественна и правдива, как красота природы, земли, породивших этот чудесный цветной камень. Ни резной орнамент, ни узорчатые украшения из бронзы не перебивают и не скрывают непринужденного течения красок камня.

Здесь, как и в торшерах, обелисках и колоннах из орлеца, несомненно отразилось тяготение к строгой сдержанности и в то же время к естественности и простоте, проявившимся в русском искусстве во второй половине XVIII века. Этот период в развитии камнерезного искусства характеризуется не напыщенной декоративностью, а строго выверенным и отобранным взаимоотношением элементов самого предмета, выявляющим и контрастность формы и живописность самого материала, дарованного природой.

В XVIII веке уральскими мастерами было создано немало прекраснейших изделий из мрамора, яшмы, агата и других цветных камней, которые открывают в истории русского декоративно-прикладного искусства новую чудесную страницу.

Рост художественной обработки камня на Урале в первой половине XIX века виден совершенно отчетливо. Наибольшего расцвета достигает «русская мозаика» – изделия из малахита и лазурита. Делаются успешные шаги по дальнейшему развитию мозаичного искусства, в частности флорентийской мозаики. Крупными успехами отмечено «резное художество» – искусство изготовления камей. Для дальнейшего развития искусства глиптики на Урале в Екатеринбурге организуется специальный «резной» класс. Его работой руководил «мастер резного художества» И.А. Штенфельд. С «мифологических и исторических фигур собрания антиков», находящихся в Эрмитаже, изготавливались слепки и посылались в Екатеринбург». Работа над камеями требовала не только специального знания, но и огромного терпения. Камея, изображающая

льва, была начата на фабрике в мае 1833 года, а окончена в июле 1834 года.

В 1830-1840-х годах зарождается новая отрасль – изготовление «накладок» – пресс-бюваров – красочных натюрмортов из различных камней.

Разнообразные художественные изделия из камня в эти годы являются излюбленными предметами убранства дворцовых залов. Их популярность приводит к тому, что под изделия из камня начинают расписывать фарфор, стекло. Художественные изделия, выпускаемые уральскими камнерезами, стилистически развивают формы русского декоративно-прикладного искусства XIX века, что проявляется как в общем замысле произведения, так и в отдельных декоративных элементах. Отличительными чертами большинства камнерезных изделий являются свойственные классике строгая симметричность, уравновешенность отдельных частей, согласованная их соподчиненность.

При сравнении изделий XVIII века и первой половины XIX века отчетливо видна линия развития уральского камнерезного искусства. В первые десятилетия господствующей формой ваз является замкнутая яйцевидная форма, идущая еще от классицизма XVIII века. Но все большее развитие получает овальная или четырехугольная ваза, свободно раскрытая кверху. Часто встречаются формы урн, жертвенников, треножников. Происходит постепенное нарастание декоративности, которое находит свое выражение в сопоставлении разных форм и рельефов резьбы, в различной фактуре материала, в богатстве его красочных звучий, золотистых лучах бронзы.

Развитие, таким образом, идет от простых строгих ваз рубежа XVIII-XIX веков ко все большей орнаментальной насыщенности и декоративности. Исключение делается только для произведений русской мозаики (в силу ее специфики), сделанных из орлеца, авантюрина и некоторых других камней: они были лишены резьбы, выполненной непосредственно в самом камне.

Невозможно установить точную дату возникновения орнаментальной резьбой на уральских вазах. Но в 1805 году А.С. Строганов отмечал, что екатеринбургские мастера с успехом «занимаются теперь резьбою ваз, скульптурного работою».

Благодаря возросшей роли резьбы, имеющей различный рельеф, важно было, чтобы орнаментация не перебивала природный узор камня, а способствовала наиболее полному выявлению его красоты. Уральские камнерезы достигают в этом отношении безукоризненного мастерства.

Создавая великолепные, торжественные орнаменты, мастера не забывали о цельности произведения. Они прекрасно владели силуэтом, подчиняя ему детали, добивались ясного, легко воспринимаемого пластического образа. Мастера чутко улавливали художественный замысел автора рисунка-проекта. Среди изделий часто встречаются типичные для античности формы: вазы, урны, жертвенники, треножники.

Орнаментика изделий следует архитектурным мотивам эпохи: акант, лозы винограда, головы и лапы зверей, орлов и т.д.

Уральские вазы, часто повторяя или варьируя формы античных, очень богаты и многообразны по природным краскам, что придает им совершенно новое звучание. Неудержимое богатство цвета изделий из яшм, орлеца, малахита – это своеобразное продолжение традиций древнерусского прикладного искусства и зодчества с их живописностью, красочностью, обилием цвета. Красота узоров и орнаментов античности не оставляет сердце уральского художника холодным. Он обвивает тело вазы виноградной лозой, как кружево плетет спираль тончайших усиков, спрятавшихся под изрезанные виноградные листья.

Типичным для первой половины XIX века является использование в уральском камнерезном искусстве мотивов монументальных архитектурных форм, повторенных в небольших, иногда и миниатюрных размерах, например настольные яшмовые канделябры в виде колонн.

Нельзя не отметить и значительно возросшую роль декоративной бронзы. Она не была случайной. Художники или архитекторы, работая над проектом вазы, всегда учитывали и рисунок бронзовой отделки. Бронза (ручки, накладные орнаментальные украшения) поддерживала красоту камня. Но часто бронза в общей композиции произведения развивается и в самостоятельные пластические формы, завершенные по лепке. В бронзе используются те же декоративные мотивы, что и в резьбе по камню, – акантовые листья, львиные лапы и маски. Излюбленным мотивом были кариатиды.

Обработка мрамора в эти годы по-прежнему тесно связана с развитием русской архитектуры, меняется лишь характер связей. В 1830-1840-х годах уменьшилось по сравнению с XVIII веком дворцовое строительство, стали применяться новые строительные материалы, и количество мраморных архитектурных деталей, идущих на наружную отделку зданий, сократилось. Вместо этого увеличивается потребность в камнях, пьедесталах, вазах, чашах.

Художественные формы мраморных ваз и чаш очень напоминают яшмовые, орлецовые, малахитовые вазы и близки к традиционным фор-

мам античности и Возрождения. Но они, как правило, лишены бронзовых украшений. Мотивы орнаментики – львиные лапы, аканты, маски здесь всегда органически связаны с самой вазой: вырезаны из мрамора.

Успех в развитии художественной обработки камня на Урале во многом определило участие крупнейших русских архитекторов в создании проектов произведений. Екатеринбургская гранильная фабрика работала по рисункам А. Воронихина, К. Росси, И. Гальберга, А. Брюллова, А. Штакеншнейдера, А. Тереевеева, К. Тона и других. Работа А. Воронихина над проектами изделий для Екатеринбургской гранильной фабрики – одна из самых великолепных страниц ее истории. Вполне возможно, что участие великого архитектора в уральском камнерезном искусстве состоялось при участии А.С. Строганова.

На основе опубликованных рисунков и чертежей А. Воронихина к его творчеству с неопровержимой достоверностью можно отнести ряд прекрасных уральских ваз, украшающих в настоящее время залы Эрмитажа. К числу выдающихся произведений, выполненных уральскими мастерами по рисунку Воронихина, относится ваза из кварца (1808 г., Эрмитаж). На гранитном постаменте, украшенном изображениями львов, стоит фигура египтянки. Она, подняв кверху руки, поддерживает великолепно выточенную из кварца вазу. Вся композиция производит впечатление легкости, грациозности и гармоничности во всех деталях. Контрастность темной (тело) и светлой (одежда) бронзы выявляет с полным блеском чистую красоту камня, лишенную и резьбы и накладных бронзовых украшений, подчеркнутую также и тяжелым гранитом основания. Блестяще выполнена по рисунку Воронихина и круглая чаша из серо-зеленой яшмы (1807 г., Эрмитаж). Сама чаша необычайно проста по рисунку. Природный узор камня – заметные волнистые ленты по диагонали, пересекающие тело чаши, не перебиты накладной бронзой. Точность выточенного объема, изящество узкого борта, тонкость которого подчеркнута массивным цельным низом, великолепная полировка – главная красота чаши.

Исследователь коллекции русского резного камня Государственного Эрмитажа Е.М. Ефимова относит к числу воронихинских и одну из первых малахитовых ваз, выполненных в 1809 году в Екатеринбурге. Неглубокая малахитовая чаша имеет массивный низ и узкий профилированный верх. Она поддерживается стройными и упругими по ритму ножками, которые завершаются бронзовыми женскими полуфигурами.

Творчество Воронихина в области декоративно-прикладного искусства оказало в первой трети XIX века значительное влияние на художественную обработку камня на Урале.

Большое внимание прикладному искусству уделил К. Росси. Для оформления интерьера он использовал искусственный и настоящий мрамор, камень, бронзу, ткани. Камень и бронза играли, например, роль в убранстве Михайловского дворца (в настоящее здание Русского музея).

В 1818 году в Екатеринбурге была сделана ваза по рисунку К. Росси из яшмы. Она отличается монументальностью силуэта, подчеркнутого самым зелено-серым сдержанным цветом. В 1820-е годы уральцы сделали по проекту Росси вазу из полосатой ямской яшмы.

Особенно много рисунков для уральских камнерезных изделий принадлежит архитектору И. Гальбергу, который в значительной степени продолжает русскую линию в камнерезном искусстве. Обычно формы ваз на его рисунках просты по объемам, он не использует резьбу по камню, бронзовую накладку. Вазы развивают классические мотивы. Среди многочисленных рисунков Гальберга обращает на себя внимание лист с тремя изображениями декоративных украшений. Первый рисунок изображает «накладку» – профилированную пластинку, очевидно из калканской яшмы, на ней – бронзовый орел; второй – «накладку» и украшения на яшмовой пластинке (меч и шлем). Третий рисунок представляет собой простой каменный прямоугольник, на котором поставлен бронзовый лавровый венок, перевитый у соединения с подставкой лентой. Эти настольные украшения типичны для классицизма первой трети XIX века.

Екатеринбургская гранильная фабрика и Мраморный завод работали не только по проектам, которые присылались из столицы, но и по рисункам местных уральских художников и самих мастеров. В Екатеринбурге в первой половине XIX века работало несколько крупных художников прикладного искусства, окончивших Академию художеств. Некоторые из этих художников были потомственными камнерезами (их отцы работали на фабрике), получившими академическое образование за казенный счет.

Одним из самых талантливых мастеров-художников этих лет был Я. Коковин, сын В. Коковина, окончивший Академию художеств с золотой медалью. Под его руководством было создано большое количество камнерезных произведений, часть из которых хранится в Государственном Эрмитаже.

Работы Я.В. Коковина иногда очень смелы и необычайны по решению. Такова, например, ваза из яшмы в виде сплющенного шара (1816 г.). Насколько известно, такая форма более не встречается в русском камнерезном искусстве этого периода. В проектах, составленных Коковиным, чувствуется уверенная рука талантливого рисовальщика, получившего хорошую школу. Он отлично чувствовал красоту цельного нерасчлененного объема вазы (ваза яйцевидной формы из аушкульской яшмы, 1833), но хорошо понимал и красоту декоративной детали, изваянной из камня (торшер из орлеца, 1833).

Работа Я.В. Коковина на Екатеринбургской гранильной фабрике оставила заметный след в истории камнерезного искусства.

В 1840 году ряды художников Екатеринбурга пополнились академиком медальерного художества Александром Ивановичем Лютиным. Проработав много лет помощником директора, Лютин стал впоследствии директором Екатеринбургской гранильной фабрики. Лютин сделал много различных рисунков как для крупных вещей, так и для мелких поделок. В 1848 году им были выполнены 4 характерных для него рисунка больших чаш с бронзовыми украшениями. Первый рисунок изображает большую в диаметре чашу, установленную на толстой ножке, перехваченной несколькими бронзовыми поясками. Низ чаши оформлен бронзовым акантом. На постаменте ее сидят два бронзовых крылатых льва, касающихся крыльями тела чаши. Второй рисунок можно считать вариантом предыдущего; крылатые львы заменены бронзовыми сфинксами. На третьем рисунке чашу придерживают три женские фигуры, обнаженные до пояса. Одной рукой они касаются чаши, в другой держат венки. Фигуры несколько велики для самой чаши. Верх и низ ножки украшен бронзовым акантом, а пьедестал довольно сложен по рисунку.

Лютину принадлежат и рисунки канделябров. Формы канделябров очень сходны – разница только в расцветке. Обычно они представляют собой колонну, увенчанную рожком.

С 1844 года, после окончания Академии художеств, начинается работа на Урале Ф. Пономарева – потомственного уральского мастера. Его проекты также заслуживают внимания. Ему принадлежит несколько рисунков ваз. Судя по расцветке, вазы предполагалось выполнять из малахита. В одном из рисунков Ф. Пономарев варьирует вазу яйцевидной формы с богатым украшением из бронзы. Он вводит не только золоченые бронзовые ручки, но и свисающие гирлянды, поясок. Значительная роль в развитии уральского камнерезного искусства 1800-1861 годов

принадлежит Гавриле Фировичу Налимову (1807-1867 гг.). До нас не дошли оригинальные проекты Г. Налимова. Но сохранились многочисленные его копии – рисунки, сделанные с присылаемых оригиналов.

На Екатеринбургской гранильной фабрике в первой половине XIX века изготавливались изделия из самых различных твердых декоративных камней.

Вазы и чаши занимают, бесспорно, первое место среди прочих изделий фабрики. В них с особенной ясностью и силой проявилось великолепное мастерство уральских камнерезов-художников камня.

Камень для ваз и чаш выбирался красивых, сочных расцветок. Вазы делались из голубоватой темно-волнистой яшмы, из голубоватой темно-струйчатой, палевой и малиновой яшмы, темно-зеленого порфира, розового или вишневого родонита-орлеца, бархатного зеленого малахита и т.д. Наибольшее разнообразие форм, богатство и мастерство резьбы встречается в яшмовых и порфировых вазах. Сдержаннее, суровее по формам, нежели вазы из калканской яшмы, чаши из авантюрина и орлеца. Они создают ощущение подлинной монументальности и лишены орнаментальной резьбы. Их нарядная декоративность – в фантастически-неповторимых красочных симфониях камня. Одно из лучших изделий из авантюрина, сделанных на Екатеринбургской фабрике, – колоссальная авантюриновая ваза 1842 года (Эрмитаж). Она делалась по рисунку И. Гальберга, под наблюдением мастера Г. Налимова.

Круглое плоское тело чаши лишено рельефных украшений, только по низу его идут выпуклые ложки. Правда, ножка вазы резная, но перехват и поясok из прямоугольников – незначительного рельефа и выделяются из общей массы ножки очень слабо, не играя значительной декоративной роли. Таким образом, главное внимание обращено на общую выдержанность формы, подбор камня, полировку. Диаметр чаши намного превышает ее высоту. Хорошо найденное отношение диаметра чаши к высоте, простота и ясность форм придают ей подлинную монументальность.

Единственное в своем роде произведение – большая орлецовая ваза. Это массивная и простая по форме овальная чаша на короткой ножке. Ее красота – в самом материале. Для нее использован кусок орлеца самых богатых живописных оттенков: то нежно-розовых, как бутон розы, переходящих в насыщенно-красные тона, то темно-вишневых, то черных, то желтоватых. Местами розово-красные оттенки сочетаются с коричнево-зеленоватыми очень теплых тонов, напоминающих чуть по-

желтевшую листву деревьев. Весь подбор камня создает впечатление, что из буро-зеленой травы поднялся могучий каменный цветок.

Небольшие орлецовые вазы также отличаются сдержанной монументальностью форм и живописной красотой узора камня.

Значительное место среди изделий уральских камнерезов занимают большие торшеры, предназначенные для дворцовых интерьеров, и небольшие настольные канделябры. Среди них встречаются два типа: первый в виде круглой колонны, второй – идущий от формы вазы или чаши.

В них можно наблюдать ту же линию развития, что и в вазах: она идет от простых торшеров в виде колонн рубежа XVIII – XIX веков ко все большей декоративности: усилению роли резьбы, золоченой бронзы, сверкающего дождя хрустала.

В Государственном Эрмитаже хранится пара вазовых торшерюв серо-зеленой калканской яшмы 1858 года.

Гордостью Екатеринбургской гранильной фабрики являются изделия из малахита, лазурита и яшм, сделанные способом русской мозаики. Они выполнены с исключительным мастерством и являются уникальными произведениями искусства. К сожалению, не все эти предметы дошли до нас.

Одно из лучших и характернейших образов искусства уральских малахитчиков – колоссальная малахитовая ваза 1839-1840 годов (Эрмитаж). В ней покоряет замечательный подбор камня. Узор, созданный мастерами, естествен и разнообразен. Закономерно чередуясь, темные и светлые волнистые полосы опоясывают тело вазы. Малахитовый узор напоминает поляну, поросшую свежей изумрудной травой, по которой ветер гонит светло-зеленые волны.

Великолепным образцом искусства уральских малахитчиков служит и находящаяся в Государственном Эрмитаже большая ваза с четырехугольным верхом 1839-1842 годов, выполненная по рисунку архитектора И. Гальберга.

Не менее интересны работы из лазурита. Они выполнялись главным образом в 1810-1850-х годах. Русские мастера впервые в мире применяли к лазуриту способ мозаики, достигнув великолепных результатов.

Екатеринбургская фабрика создала немало прекрасных произведений из лазурита, хранящихся в Эрмитаже. Первое место среди них занимают две парные огромные вазы «Медичи» из бадахшанского лазурита. В отличие от малахита здесь меньшую роль играет узорчатость

рисунка, камня, зато большое значение приобретала красота цельного темно-синего монолита. Благодаря умелому подбору пластинок создается впечатление, будто ваза сделана из одного куска.

Способ русской мозаики применялся уральскими мастерами и к произведениям из некоторых пород яшмы. Особенно часто для этого употреблялась кушкульдинская красно-зеленая полосатая ленточная яшма. Уникальным произведением подобной мозаики являются яшмовые колонны в Государственном Эрмитаже (зал 230).

Уральские мастера знали и прекрасно пользовались не только «русской мозаикой», но и другими, самыми разнообразными способами мозаики. Новым завоеванием уральского камнерезного искусства явилось освоение к 1840-м годам искусства флорентийской мозаики.

В отличие от традиционных мозаичных столешниц, изготавливавшихся с таким блеском в Италии и опыт которых осваивала Петергофская гранильная фабрика, столешницы уральских камнерезов главным образом носят орнаментальный характер. В этом их отличие и от расписных нижнетагильских железных столиков, где часто встречались сюжетные композиции. Мозаичные столешницы изготавливались уральскими мастерами и в XVIII веке. Но тогда их рисунок носил упрощенный характер: узор составляли разноцветно окрашенные плиточки камня. Теперь мастера Екатеринбургской фабрики научились создавать из разнообразных уральских камней сложные орнаментальные мотивы. Грубоватая простота уральских столешниц XVIII века, где главным, как и в вазах, была естественная красота камня, сменяется теперь сложным рисунком, в создании которого полностью проявилось тонкое мастерство уральских художников камня.

Монументальные малахитовые и лазуритовые вазы, яшмовые чаши, колонны, каменные столешницы хотя и занимают основное место среди продукции фабрики, но, далеко не исчерпывают ее многообразия: в ней немалое место занимают произведения малых форм.

Одним из наиболее интересных мелких «кабинетных» изделий являются «накладки» – пресс-бювары из камней. Пресс-бювары с изображением фруктов, ягод, цветов, в основном изготовленные по рисункам А.И. Лютина, очень красиво и верно передавали натуру. Они были как мозаичными, так и объемными, например объемная кисть аметистового винограда, лежащая на черной мраморной пластине. Каждая ягода, различные фрукты изготавливались из специальных камней. Малина делалась из орлеца; морошка – из янтаря или обожженного красного коралла; виноград – из дымчатого горного хрусталя или амети-

ста; белая смородина – из хрусталя и т.д. Листья обычно изготавливались из змеевика.

В первой половине XIX века уральские камнерезы – специалисты по художественной обработке различных пород цветного камня проявили свое мастерство с удивительной многогранностью – от изящной камеи, где формы так легки, что дуновение ветра может развеять их, как пыльцу с крыльев бабочки, до колоссальных яшмовых или орлецовых ваз, с царственной монументальностью стоящих в огромных дворцовых залах.

Изделия из мрамора в основном изготавливались на Горнощитском заводе. В первой половине XIX века в художественной обработке мрамора продолжает углубляться стремление к станковым формам. Рельефы для памятников, сюжетные изображения на вазах, постоянно встречающиеся в документах архивных дел сведения о работе над мраморными барельефами, портретами и т.д. – все это вместе взятое позволяет сделать вывод о высоком художественном мастерстве резчиков Горнощитского завода.

Одновременно с рельефами уральские мраморщики создают и круглую, главным образом портретную скульптуру. Из документов известно об изготовлении из белого мрамора портретов в 1813 году, в 1833 и 1839 годах, из уральского мрамора был высечен портрет Г.Р. Державина. К сожалению, неизвестно, где они сейчас находятся, и потому мы не можем судить об их художественных достоинствах.

Дальнейшее развитие станковой скульптуры приводит во второй половине и конце XIX века к появлению скульптуры малых форм, выполненной в уральских камнях. Это была большей частью скульптура анималистического характера: да яшмы, мрамора, змеевика делались ящерицы, орлы и т.д. Эта традиция в советские годы получила широкое развитие у кунгурских камнерезов.

На рубеже XIX-XX веков происходила перестройка всего русского искусства, шла борьба против устарелых канонов и традиций и поиски новых путей.

В 1900 году Екатеринбургская гранильная фабрика участвовала во Всемирной торгово-промышленной выставке в Париже. Специально для выставки были изготовлены уникальные экспонаты: карта Франции из уральских самоцветов (находится в Лувре) и несколько монументальных декоративных ваз.

В начале XX века ряд крупных камнерезных предприятий на Урале закрывается. Изготовление художественных изделий с резьбой по

камню продолжают отдельные кустарные промыслы и кустари-одиночки.

Революционные события 1917 года и гражданская война привели к упадку производства на фабрике. Возрождение фабрики начинается с 1920-х годов. Одним из направлений фабрики являлась «разработка и изготовление декоративных, монументальных и архитектурных форм», в поддержку которого предполагалось создать «специальную профессиональную школу для подготовки камнерезов и гранильщиков».

30 августа 1923 года екатеринбургский цех коллегияльного управления гранильным производством Урала обрел статус Екатеринбургской гранильной фабрики. В двадцатые и тридцатые годы завод пережил немало административных реформ. Много было и проектов преобразования камнерезного дела, но Великая Отечественная война 1941-1945 годов остановила эти начинания. Как и все предприятия страны, завод стал работать для нужд фронта. В 1947 году было принято решение о возрождении мраморного дела на заводе «Русские самоцветы». В 1948 году Свердловский завод треста «Русские самоцветы» изготовил малахитовый письменный прибор на 12 предметов. Над прибором работал один из потомственных уральских малахитчиков А. Оберюхтин. Для Всесоюзной сельскохозяйственной выставки (1954 г.) была выполнена карта Урала – результат совместной работы творческой заводской молодежи и известных камнерезов А.Н. Оберюхтина и Н.Д. Татаурова. Уральские камнерезы создают шкатулки и вазы, мозаичные картины, различные сувениры, оформляют архитектурные сооружения, в частности станции метрополитена.

С 1957 года заявила о себе молодая школа уральских ювелиров и камнерезов предоставив свои изделия на Международную выставку в Брюсселе. За эти годы изделия фабрики экспонировались на международных выставках во Франции, Италии, Польше, Канаде, за которые получены различные награды – почетный диплом 1-й степени Всемирной выставки в Брюсселе; серебряные и бронзовые медали Выставки достижений народного хозяйства.

В декабре 1970 года Государственная комиссия приняла новый корпус фабрики. В этом 1971 году завершилась специализация завода. Свердловской ювелирной фабрике передали ювелирный цех и приняли к себе цех по огранке алмазов. На заводе определились три основных вида производства: цех по огранке алмазов, цех по огранке искусственных полудрагоценных камней, цех по производству изделий из цветных камней и вспомогательный – ремонтно-механический цех. В июле 1976 года

завод был награжден орденом «Знак Почета». В августе 1977 года завод «Русские самоцветы» был реорганизован в производственное объединение «Уральские самоцветы».

Имена многих художников и камнерезов, работающих на «Уральских самоцветах» известны многим специалистам и любителям камнерезного искусства.

Своим высоким мастерством славятся великолепные камнерезы: Л.Н. Порозкова, М.Н. Семеновских, И.С. Погодин, В.С. Ситников, В.И. Безденежных, В.И. Татауров, Е.Е. Васильева, В.Я. Бакулин.

Изделия из уральских цветных камней украшают интерьеры, их как сувениры и подарки увозят в разные страны мира. Камнерезные произведения экспонируются на многих региональных и международных выставках.

В 1990-х годах художественные камнерезные изделия на Урале выпускают: комбинат «Уральский камнерез» в селе Красный Ясыл Ордынского района, Кунгурский завод художественных изделий в г. Кунгуре Пермского края, ювелирно-гранильная фабрика и завод «Русские самоцветы» в г. Екатеринбурге. Уральские мастера используют яшму, нежно-розовый родонит, небесный лазурит, изумрудный малахит и много других поделочных камней с богатой гаммой оттенков и неповторимых узоров.

Красноясылские изделия

Для производства художественных изделий с резьбой по камню мастера комбината «Уральский камнерез» используют селенит, белый ангидрит, цветной рисунчатый гипсовый камень. Техника изготовления камнерезных изделий – токарная обработка, рельефная резьба и гравировка. Изделия мастеров и художников комбината отличаются обобщенностью и условностью форм, а также тонким умением использовать определенную технику резьбы для выявления природных свойств и расцветки камней (например, декорирование поверхности изделий небольшими порезками создает игру светотени). В тематике изделий преобладают изображения животных и рыб, фигур людей. Многим образцам присущи сказочность и элегическая настроенность. Ассортимент изделий комбината разнообразен: лоточки различных форм, письменные приборы из камней разных цветов и оттенков, туалетные коробочки, пудреницы, светильники-ночники и другие утилитарные предметы, а также миниатюрная скульптура – в основном статуэтки, изображающие птиц, зверей.

В современном творчестве мастеров комбината продолжают традиции уральских камнерезов, заметно сказываются старинные формы и орнаменты.

Кунгурские изделия

На Кунгурском заводе художественных изделий производят камнерезные изделия из гипсового камня, талькохлорита и кварцита. Так же как и народные умельцы комбината «Уральский камнерез», кунгурские резчики мастерски используют фактуру и окраску камня, применяя неглубокую орнаментальную порезку. Часто для отделки используют металл, который очень красиво оттеняет гладкую полированную поверхность пестрого по рисунку камня. Для кунгурских изделий характерно также сочетание в одном изделии различных камней. В этом прослеживаются традиции старых уральских мастеров-камнерезов, широко пользовавшихся мозаичным искусством в конце XIX века. Изделия кунгурских резчиков отличаются поэтичностью образов и статичностью форм.

Кунгурские мастера вырабатывают широкий ассортимент художественных изделий из камня: предметы туалета (пудреницы, туалетные коробочки), письменные приборы, декоративную скульптуру.

Свердловские изделия

Среди уральских сувениров свердловские камнерезные ювелирные изделия занимают достойное место. В Екатеринбурге выпуском художественных изделий из камня заняты: завод «Русские самоцветы», ювелирно-гранильная фабрика, производственное объединение «Уральские самоцветы» и ювелирный завод.

Завод «Русские самоцветы» – старейшее камнерезное предприятие. Продолжая лучшие традиции русских умельцев прошлого, уральские мастера-камнерезы создают замечательные произведения современного декоративно-прикладного искусства.

Механизация производства, использование алмазного инструмента, передовая технология обработки самоцветов и поделочного камня позволили удешевить продукцию завода, сделать ее доступной самому широкому покупателю.

Материалом для производства камнерезных изделий служат камни твердых пород – орлец, яшма различных оттенков, аметист, кварцит, лазурит. В своих изделиях мастера камнерезы удачно сочетают различные породы камня или камень с металлом.

Ассортимент изделий завода включает около 200 наименований изделий, который ежегодно обновляется: лоточки, письменные приборы, пепельницы, вазы, шкатулки, подсвечники, настенные панно, а также ювелирные украшения из серебра с вставками из уральских поделочных камней (кольца, броши, бусы). Большим спросом пользуются сувениры по мотивам сказок П.П. Бажова – «Серебряное копытце», «Хозяйка медной горы», сувениры современной тематики, коллекция уральских камней.

Екатеринбургский ювелирный завод был крупнейшим предприятием Советского Союза, специализирующимся на производстве ювелирных изделий с вставками из драгоценных и полудрагоценных камней и уральских самоцветов.

Мастера предприятия очень умело используют природные свойства и неповторимую красоту самоцветов, составляющих славу и гордость Урала – богатейшей природной сокровищницы страны.

Материалом для изготовления изделий служат: сердолик, яшма, халцедон, корунд, перунит, амазонит, агат, горный хрусталь и др. Из материалов, в которые вправляют камни, применяют главным образом золото и серебро. Основная техника изготовления и одновременно украшения изделий – филигрань.

В ассортимент изделий екатеринбургского ювелирного завода входят ювелирные украшения: серьги разных форм с указанными выше камнями, кольца овальной, квадратной и круглой форм, кулоны, броши, браслеты. Завод успешно работал над освоением массового выпуска новых видов ювелирных украшений.

Свердловское производственное объединение «Уральские самоцветы» в отличие от ювелирного завода выпускает широкий ассортимент камнерезных художественных изделий разного назначения: утилитарного, декоративного, сувенирного, Применяемые камни – кварц, яшма, оникс.

Большое место в ассортименте художественных изделий из камня занимают вазы – традиционные изделия уральских камнерезов. По форме вазы: круглые, плоские, плоскоокруглые. Шкатулки тоже отличаются многообразием форм и используемых камней. На стенках и дне некоторых шкатулок и сундучков – миниатюры, созданные самой природой. Для этих изделий мастера подбирают так называемые пейзажные камни. Подсвечники выпускаются одинарные, двойные (для двух свечей), на подставках, в виде блюда, вазы и т.д. Из украшений объединение изготавливает изящные бусы.

Свердловская ювелирно-гранильная фабрика изготавливает изделия из бриллиантов, изумрудов, сапфиров, аметистов, аквамаринов, бирюзы, малахита, лазурита, яшмы, нефрита и синтетических камней с различными дополнениями из золота и серебра.

Основной ассортимент фабрики – ювелирные украшения: кольца, броши, кулоны, медальоны, браслеты, изготовленные комбинацией металла и камней. Например, ажурные звенья браслета чередуются с вставками из камня: в брошах – это лента с зернью или накладной филигранью и вставками из камня. Отличительная особенность изделий – строгость и простота геометризованных форм и ритмическое повторение орнамента филигранного рисунка.

7.10. ИСКУССТВО РЕЗЬБЫ НА КОСТИ

Кость – материал, известный людям с глубокой древности. Ученые археологи, проводя раскопки на побережье Чукотского моря, обнаружили разнообразные изделия из клыка моржа, которые датируются первыми веками нашей эры. Это были бытовые предметы, необходимые в жизни охотников на морского зверя: наконечники гарпунов, ножи, скребки.

В средние века на европейской части нашей страны резьба по кости была развита в Новгороде. Костяные гребни, пенал, шахматы, выполненные в X-XII веках, были найдены Новгородской археологической экспедицией.

В тех районах, где в силу природных условий было значительное количество кости того или иного животного, со временем образовались народные промыслы по художественной обработке этого материала.

У этих промыслов богатые художественные традиции. За длительную историю существования накоплен значительный творческий опыт. Развиваясь разными путями, каждый из центров современной резьбы по кости приобрел ярко выраженное своеобразие – каждому из них присущ свой стиль, видение мира, образные представления.

В настоящее время искусство художественной обработки кости представляет одно из интереснейших явлений в многонациональной культуре нашей Родины.

В своем творчестве мастера развивают наиболее ценные традиции промысла, одновременно используя достижения современного декоративного искусства. Расширяется круг сюжетов, отражаемых в работах

косторезов. Если раньше вещи имели сугубо утилитарное значение, то теперь изделия из кости становятся произведениями декоративного искусства, национальным сувениром. Искусство косторезов перестает быть безымянным. Мастера подписывают свои работы, проявляют черты творческой индивидуальности.

На Урале косторезное искусство получило развитие в Тобольске, который является одним из основных российских центров резьбы по кости.

Обилие сырья (мамонтной кости) в Западной Сибири, а также навыки обработки кости, издавна сложившиеся в этом районе, способствовали развитию косторезного ремесла.

Первые косторезные мастерские появились в Тобольске в начале XVIII века: в 1721 году сюда были сосланы шведские офицеры, взятые в плен во время северной войны. Они занимались разными ремеслами, в том числе токарной резьбой по кости – точеные табакерки пользовались спросом в высших кругах сибирской столицы.

В 1860-е годы ссыльные поляки занялись изготовлением брошей, табакерок, заколок, пресс-папье, а также распятий и образов Мадонны. К концу 1860-х годов в городе работала группа местных косторезов, а в 1874 году открылась «Сибирская мастерская изделий из мамонтовой кости С.И. Овешковой». Вслед за нею открывались и другие мастерские, самая крупная из них – «Образцовая Сибирская мастерская Ю.И. Мельгуновой» (учреждена в 1893 году). Изделия поступали в Санкт-Петербург, Москву, Казань, Киев, Нижний Новгород. К середине 1870-х годов тобольская резьба по кости практически становится промыслом со всеми присущими ему особенностями организации производства и сбыта. В Тобольске изготавливали функциональные вещи: веера, шпильки, ножи для разрезания бумаги, броши, пудреницы, чернильные приборы и миниатюрную объемную скульптуру, которая поначалу украшала чернильные приборы, но скоро сделалась самостоятельным и наиболее перспективным направлением художественной резьбы по кости. Она находила спрос в среде городской интеллигенции, деятельно участвовавшей в создании Тобольского губернского музея с его уникальной этнографической коллекцией, при котором была учреждена комиссия по изучению кустарных промыслов губернии. Основы миниатюрной жанровой скульптуры заложил П.Г. Терентьев.

Скульптурные композиции небольших размеров определяли основной путь художественного развития тобольских мастеров. Они изображали северных жителей, занятых своими повседневными делами

(кормление собак, ловля рыбы, охота, хозяйство остяков). Персонажи скульптур вырезались отдельными фигурами и размещались затем на подставке. При большом количестве фигур, деревьев и чума вся скульптурная группа напоминала макет, в котором рассказ о событии был важнее художественно-пластической организации пространства. Ориентация мастеров на критический реализм, в русле которого развивалось русское изобразительное искусство второй половины XIX века, направляла их внимание на реалистическое изображение человека в типичной обстановке. Особенно заметно такой подход к скульптуре проявлялся в однофигурных композициях, когда образ человека имел ярко выраженные этнические признаки в лице, одежде, пропорциях. Сочувствие обездоленным, тема социальной несправедливости занимали в творчестве тобольских резчиков важное место. Рядом с этим выполнялись композиции «поездки на оленях» и другие экзотические сцены из жизни народов Севера и Сибири, которые покупали как сувениры. Делали мастера и недорогие предметы декоративно-прикладного искусства – шкатулки, ножи для разрезания бумаги, применяя технику инкрустации, скульптурных дополнений формы предмета.

Судьба промысла в дореволюционный период аналогична другим центрам народного искусства. В конце 1920-х годов мастера, владеющие резьбой, были объединены в артель «Коопэкспорт», обеспечивавшей поставку изделий за границу. Возрождение ассортимента и восстановление мастерства начались с повтора типичных для старого промысла многофигурных композиций. Правда, теперь это сцены, отражающие преобразования в жизни народов Севера. Вместо чума появляется здание фактории, включается в композицию и самолет. Иногда макетные наборы приобретали большой размер и становились непонятными по назначению. Гораздо ближе к декоративной скульптуре стоят традиционные поездки на собаках или оленях.

В 1930-х годах основана артель «Тобольский косторез». С 1950-х годов в работах тобольских мастеров начинают складываться принципы композиции, приближающие скульптуру к декоративной выразительности. Сцены «поездок» приобретают единство ритма и динамики в передаче движения и расстановке фигур животных на подставке. В композициях на эту тему становится убедительнее силуэт всего построения, лаконичнее прорабатывается форма. Постепенно мастера отказываются от излишней детализации.

С переходом на выполнение изделий из зуба кашалота уменьшается размер работ и наблюдается интерес к созданию очень компактной

скульптуры. Если раньше объем скульптуры расчленялся, фигура человека находилась в сильном движении, то теперь это почти монолитные куски материала, рельефная проработка которых выявляет самое необходимое для обозначения скульптурного мотива. «Старик, курящий трубку», «Мать с ребенком, делающим первые шаги», «Дети, играющие с собакой» – таков далеко не полный перечень тем, которые избирают мастера для новых работ. В каждой такой скульптуре скупая лепка формы усиливает привлекательность материала, бережно сохраняемую резчиком. Подлинная скульптурность миниатюрной пластики окончательно вытеснила подставки, на которых раньше монтировались даже несложные двухфигурные группы.

Обозначившееся в 1960-е годы направление закрепилось в творчестве тобольских мастеров на долгие годы. Согласно такому подходу к скульптурной форме создаются и более сложные композиции, главным достоинством которых являются отказ от макетности и постоянное совершенствование пластики как средства выразительности.

В 1960 году на базе артели «Тобольский косторез» создана Тобольская фабрика художественных косторезных изделий.

В 1990-х годах традиции тобольского косторезного промысла продолжали мастера Тобольской фабрики художественных косторезных изделий ордена «Знак Почета».

В настоящее время продолжает успешно работать заслуженный художник РФ Г.А. Хазов, который более полувека создает прекрасные образцы резьбы по кости, а также мастера Г.Г. Кривошей, М. Тимергазеев, Н. Фованова и др.

Для производства косторезных изделий современные тобольские мастера применяют главным образом клыки моржа и зуб кашалота. Изделия их отличаются большой декоративностью, умелым использованием свойств материала. В некоторых изделиях применительно сочетание клыка моржа и дерева.

В ассортименте преобладают скульптура: скульптурные композиции «Дорога», «Ловля рыбы», «Маленькие хозяйки». Из однофигурных композиций наиболее распространены «Ненка со связкой рыбы», «Рыбак с осетром», «Девочка с книгой». Сохраняется также традиционная многофигурность: «Упряжка с собаками», «Репка» и др. Однако современный ассортимент изделий тобольского промысла не ограничен скульптурой. В комбинации кости с деревом мастера выполняют курительные трубки, мундштуки, портсигары, миниатюрные панно, украшения женской одежды. На темном фоне дерева твердых пород

кость применяется как инкрустация или рельефная накладка. В зависимости от размера и назначения вещи костяные вставки имеют как орнаментальные, так и изобразительные сюжеты. Основным техническим приемом в обработке косторезных изделий является объемная резьба.

В настоящее время косторезная фабрика выпускает широкий диапазон художественных изделий: от дорогостоящих изделий из мамонтовой кости до относительно дешевых из простой цевки или рога лося.

Литература

1. Абросимова, А.А. Художественная резьба по дереву, кости и рогу: Учебное пособие./ А.А. Абросимова. – М: Высшая школа, 1998. – 192 с.
2. Афанасьева, А.И. Промыслы народов Урала./ А.И, Афанасьева. – М.: Наука, 1998.
3. Байнов, Л.П. Художественный чугуун Кусы./ Л.П. Байнов. – Челябинск: Изд-во «Рифей», 1998. –240 с.
4. Бардина, Р.А. Изделия народных художественных промыслов и сувениры: Учебное пособие./ Р.А. Бардина, – М.: Высш. шк., 1990. – 302 с.
5. Галанцев, А.С. Знаменитые уральские самоцветы./ А.С. Галанцев. – Екатеринбург: ДАНА, 2000. – 168 с.
6. Гилодо, АА. Нижнетагильская лаковая роспись по металлу XVIII-XIX вв./ АА. Гилодо.// Из истории собирания и изучения произведений народного искусства. – Л., 1991.
7. Гриер, О.М. Гравюра на стали из Златоуста./ О.М. Гриер, Б.С. Самойлов, В.А. Ячменев. – Челябинск: Юж.-Урал. кн. изд-во, 1994. – 191 с.
8. Губкин, О.П. Каслинский феникс/ О.П. Губкин. – Екатеринбург: ИД «Сократ», 2004. – 176 с.
9. Дмитриев, А.В. Тагильская роза./ А.В. Дмитриев, А.С. Максяшин. – Екатеринбург, 2000.
10. Елфимов, Ю.Н. Каслинские мастера./ Ю.Н. Елфимов. – Челябинск: Южно-Уральское книжное издательство, 1977. – 84 с.
11. Златоуст – город крылатого коня/ Авт.-сост. А.В. Козлов. – Златоуст: ООО «ФотоМир», 2004. – 336 с.
12. Каган, Ю.О. Класс резного художества/ Ю.О. Каган; под общ. ред. В.Б. Семенова, – Екатеринбург: АКВА-ПРЕСС, 2002. – 608 с.

13. Каган, Ю.О. Класс резного художества/ Ю.О. Каган; под общ. ред. В.Б. Семенова. – Екатеринбург: АКВА-ПРЕСС, 2002. – 608 с.
14. Мавродина, Н.М. Искусство екатеринбургских камнерезов/ Н.М. Мавродина; науч. ред. Ю.О. Каган. – СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2000. – 136 с.
15. Максяшин, А.С. Исторические центры уральского медного производства. Бытовая и художественная медь XVIII-начала XX вв./ А.С. Максяшин.// Художественный материал Урала XVIII-XX вв. Материалы конференции. – Свердловск, 1990.
16. Мурзина, И.Я. Художественная культура Урала./ И.Я. Мурзина. – Екатеринбург: Изд-во Дома учителя, 1999. – 176 с.
17. Основы художественного промысла в Нижнем Тагиле// www.history.ntagil.ru/10_48.htm
18. Павленко, Н.И. История металлургии в России XVIII века. Заводы и заводладельцы./ Н.И. Павленко. – М., 1962.
19. Павловский, Б.В. Декоративно-прикладное искусство промышленного Урала./ Б.В. Павловский. – М.: Искусство, 1975. – 130 с.
20. Павловский, Б.В. Художественный металл Урала XVIII-XIX вв./ Б.В. Павловский. – Свердловск: Ср.-Ур. кн. изд-во, 1982. – 205 с.
21. Пешкова, И.М. Искусство каслинских мастеров: В 2-х кн./ И.М. Пешкова. – Челябинск: Юж.-Урал. кн. изд-во, 1983. – 158 с.
22. Свистунов, В.М. История Каслинского завода 1745-1900 гг.: Рус, литье. Чугун./ В.М. Свистунов. – Челябинск: Рифей, 1997. – 203 с.
23. Семенов, В.Б. Малахит: Камни Урала./ В.Б. Семенов. – Свердловск: Сред.-Урал. кн. изд-во, 1981. – 239 с.
24. Семенов, В.Б. Уральские самоцветы./ В.Б. Семенов, И.М. Шакинко. – Свердловск: Сред.-Урал. кн. изд-во, 1982. – 288 с.
25. Тобольская резная кость// www.tobolsk-travel.ru/fabr.html
26. Уханова, И.Н. Резьба по кости в России XVIII-XIX веков./ И.Н. Уханова.– Л., 1981.– 234 с.
27. Чудаев, В. Чугунное кружево Каслей. История и современность/ В. Чудаев.// Челябинск. – 1998.– №12 – С.24-25.
28. Чуманов, А.Н. Малахитовая провинция: Культурно-исторические очерки./ А.Н. Чуманов и др. – Екатеринбург: ИД «Сократ», 2001. – 368 с.
29. Шабалина, Н.М. Народное искусство Южного Урала./ Н.М. Шабалина. – Челябинск: Луч, 1997. _Ю9 с.
30. Яровой, Ю. Цветные глаза Земли./ Ю. Яровой. – Челябинск: Юж.-Урал. кн. изд-во, 1984. –240 с.

7.11. ИКОНОСТАСНОЕ ДЕЛО

Иконостасное дело, как один из видов художественной резьбы известен на Урале с XVII в. До 1764 г. главные центры – мастерские при Тобольском архиерейском доме. Среди резчиков – выходцы из Новгорода, Соли Вычегодской, Великого Устюга, обучавшие учеников из вотчинных земель епархии. С начала XVIII в. здесь же работали киевские мастера, привнесшие традиции «украинского барокко». Как развитые центры культурной резьбы известны в регионе мужские монастыри – Пыскорский Преображенский (1560-1797), Верхотурский Николаевский (1604-1920-е), Далматовский Успенский (1644-1920-е).

Со второй половины XVIII в. искусство резьбы широко распространяется в Соликамске, Чердыни, Тобольске, Тюмени и Туринске. Особенно славились туринские мастера «украшавшие иконостасы очень порядочной живописью и изящной резьбой, далеко лучше суздальской работы». В начале XIX в. резчики иконостасов работали в Перми – 1, Соликамске – 2, Чердыни – 3, Кунгуре – 2, Екатеринбурге – 4, Ирбите – 2, Верхотурье – 3. Над оформлением уральских церквей много трудились и артели московских, ярославских, суздальских, вятских резчиков. С середины XIX в. в регионе появились первые частные иконостасные заведения. В 1900-е специализированные мастерские работали в нескольких центрах: Екатеринбурге – 8, Камышлове – 2, Шадринске – 3, Верхотурском уезде – 3, Кунгуре – 1, Чердыни – 1, Оренбурге – 2, Уфе – 1, Челябинске – 1 и Орске – 2. Известны имена лучших мастеров резных иконостасов: в Екатеринбурге: Н.Н. Антипин (1888-1914), П.О. Кожевников с сыновьями (1860-1910-е), Н.Г. Стариков (1856-1917); в Перми: А.Н. Мамаев (1889-1914), В.Ф. Швецов (1895-1914) и А.С. Рякин (1907-1916); в Шадринске: В.В. Лазарев (1887-1890-е), Чердыни: В.И. Федосеев (1868-1910). Наиболее ранний из сохранившихся до наших дней – иконостас Пыскорского мужского монастыря для нового здания Преображенского храма в обители (1758-62). В 1781 году он был перенесен в Пермский кафедральный собор. Типичный пример позднего времени – иконостас Свято-Троицкой церкви Ирбита (1906-09гг.), перенесенный мастерской Кожевникова в Екатеринбург.

Герменевтика и символика православного храма, состав и генезис высокого русского иконостаса позволяют проследить изменения деле в иконостасном в конце XVII – начале XVIII века.

Храм изначально есть главный сакральный символ христианства. Образ христианского храма складывался из идей, выраженных в самых разнообразных источниках, среди которых – Святоотеческие писания Западной и Восточной Церкви, религиозно-философские сочинения В. Соловьева, С. Булгакова, И. Ильина, Н. Лосского, А. Лосева, М. Бахтина, С. Аверинцева, С. Хоружего, М. Мамардашвили; М. Хайдеггера, К. Юнга, К. Ясперса, П. Тиллиха, К. Шенборна и других. Особенное значение для сложения русской идеологии храма имели сочинения религиозных философов соловьевской школы, которые развивали идеи соборности, софийности и космизма. В современных исследованиях западной и отечественной эстетики православный храм осмысливается как система сакральных, экзистенциальных, социально-культурных ценностей.

Многозначным сакральным символом, где особо наглядно отображена динамика Священной истории, является классический пятиярусный иконостас с его рядами – праотеческим, пророческим, апостольским, праздничным и местным. История высокого русского иконостаса, сложившегося в XV веке, изучена с достаточной полнотой. Иконостас рубежного периода – от Средневековья к Новому времени – проходит первоначальную стадию осмысления.

Каждый период истории выявляет в храмовой системе значимые семантические акценты, определяющие, по выражению Д.С. Лихачева, «дух эпохи», который отражается во всех видах искусства, на всех его уровнях.

Процесс «европеизации» русской культуры конца XVII–начала XVIII века проявился в индивидуализации и чертах интимности веры, что составило духовное содержание «переходного» времени. Русское церковное искусство, при сохранении «соборности», к концу XVII века становится в большой мере душевным, личностным, индивидуальным, что происходит не без воздействия европейской постренессансной культуры. С глобальными изменениями в русской культуре второй половины XVII – начала XVIII века связана перестройка всего храмового ансамбля. Ренессансные формы появляются в живописи, зодчестве, в пластических искусствах. Эти тенденции ярче всего выражены в архитектуре центрического типа – в храмах, имеющих симметричный план и вертикальную ориентацию композиций (соборы Донского, Новодевичьего, Троице-Сергиевого монастырей, церкви Знамения в Дубровицах и Покрова в Филях).

Новое архитектурное пространство требует и новой организации иконостаса. По наблюдениям исследователей, в конце XVII века древнерусский тябловый иконостас принципиально меняется. Привычная логика построения сменяется новой, внимательно следующей за событиями Священной истории, причем христологическая тематика становится преобладающей. Христос изображается в центре иконостаса во всех его ярусах – от Царских врат до Распятия. Христологической программе иконостаса отвечает барочное решение форм, превращающее его в целостную «стену», динамично взнесенную к куполу. Все ярусы подчинены цельной богословской программе, показывающей предвозвещение, воплощение, деяния, крестную смерть и воскресение Иисуса Христа.

Алтарная преграда предстает отныне как развернутое театрализованное действие с множеством «участников». Естественно, композиция иконостаса начинает разрастаться – над праотеческим рядом появляются иконы страстного цикла и над ними Распятие с предстоящими. Из всей истории спасения особенно выделены события Страстной седмицы – акцент явно оказался перенесенным на вторую, человеческую природу Сына Божия. Это необыкновенно актуализировало Священную историю, усилило возможность сопереживания евангельскому рассказу. У молящегося возникла потребность не в предстоянии, а в соучастии и сопереживании. В условиях провинциальной, окраинной среды бытования пермская скульптура также приобретает повышенную эмоциональность и выразительность.

Иконографическим источником нового иконостаса, его икон и пластических фигур, кроме привозных произведений, оказались лицевые своды библейских текстов, изданные в Европе – Библия Лютера, Библия Пискаatora, Библия Борхта, а также отдельные гравированные листы с изображением библейских и евангельских сцен. А.В. Рындина говорит и о другом, возможно, более верном источнике – о греческих резцовых гравюрах, хорошо известных русским художникам (Н.Н. Соколов, Т.В. Алексеева, Б.Р. Виппер, О.С. Евангулова, Б.Б. Михайлов, А.В. Рындина, О.Ю. Тарасов, О.Р. Хромов и другие).

О семантике позднего русского иконостаса чаще всего говорят как о семантике эсхатологического характера. Так, основываясь на Святоотеческом толковании алтаря как рая, Н.И. Троицкий уподобляет высокий иконостас ограде рая, Царские врата – райским вратам, а растительный орнамент – райскому саду.

Такая символика предполагает обильное насыщение иконостасной «стены» многочисленными растительными формами. Обращение к семантическим истокам того или иного декоративного элемента приводят, например, Ю.Н. Звездину к важнейшим выводам о роли аллегии в русской эмблематике, непосредственно связанной с западноевропейским мышлением XVI–XVII веков.

Постепенно становится очевидным, что в XVII–XVIII веке средоточием скульптуры явилась «стена» иконостаса, организованная наподобие европейских барочных алтарей. Строгая структура древнерусского ярусного иконостаса сменилась свободной динамичной композицией из архитектурных, скульптурных и декоративных мотивов. Иконостас в целом стал пониматься как символ Небесного бытия. Этой символике подчинялись все элементы орнаментальной и фигуративной резьбы, входившей в «рамочную» структуру поздних иконостасов, широко распространившихся по всей русской «глубинке», в том числе и в Прикамье.

Известно, что древнерусский иконостас издревле украшался скульптурами. Еще в XII–XVI веках рельефные фигуры Святых, птиц и зверей вырезались на горизонтальных тяблах и Царских вратах. В местном ряду иконостаса нередко устанавливались резные иконы. Сохранилось несколько Царских врат XIV–XV веков из новгородских, псковских, ростовских и вологодских церквей со сквозной резьбой в виде плетенки. У иконостаса, как правило, стояли киоты со скульптурными изображениями самых почитаемых русских Святых.

1730 г. большие фигуры евангелистов устанавливаются под парусами главного купола (такие скульптуры сохранились в Моршанске под Тулой, в Поволжье). В XVIII веке в трапезной сооружаются особые скульптурные иконостасы. Они украшаются скульптурами на сюжеты притч, акафистов, апокрифов и т. д.

Центрами художественной резьбы были, как правило, мастерские крупных церковных и градостроительных комплексов. Из таких центров наиболее известны Новгород, Псков, Архангельск, Каргополь, Великий Устюг, Вологда, Москва, Ростов, Ярославль, Кострома, Нижний Новгород, Арзамас. Во всех этих центрах активно русские мастера активно усваивали и по-своему претворяли традиции западноевропейского барокко. Настоящими реформаторами в искусстве можно считать московских «резов» конца XVII – начала XVIII века. Наиболее известные мастера иконостасной резьбы этого времени – так называемые «носители восточноевропейского барокко» – Карп Золотарев, побывав-

ший на Украине, Василий Познанский, приехавший из Польши, и многие другие художники Оружейной палаты и Посольского приказа в Москве.

На пермскую землю новые веяния конца XVII–XVIII века проникали мощно и достаточно быстро через крупнейших художников, таких как Федор Зубов (выходец из Усолья Камского), Иван Максимов, Илья Филиппов, произведения которых хранятся во многих музейных собраниях Урала, в частности, в ПГХГ.

Иконографическая таблица, составленная О.М.Власовой в каталоге по материалам Пермской государственной художественной галереи, показывает, что преобладающими элементами пластического декора пермского иконостаса были изображения «символического» и «символично-легендарного» жанра. Это – Распятие, Распятие с предстоящими (двумя или четырьмя), Распятие в орнаментальном обрамлении. Эти скульптуры составляют примерно четвертую часть коллекции, т. е. более ста единиц хранения.

Следующая по многочисленности группа – изображения Небесных Сил: ангелов, архангелов, херувимов и серафимов. Иногда они играют в декоре иконостаса самостоятельную роль, иногда входят в композицию с Распятием, Господом Саваофом или Христом в темнице (чаще всего, фланкируя фронтоны «темницы»). В пермском собрании их более ста.

Иконография Небесных сил здесь также имеет наибольшее количество вариантов в сравнении с другими персонажами храмовой пластики. Шестикрылые серафимы и двукрылые херувимы украшают все архитектурные элементы церковного интерьера. Ангелов изображают во весь рост, с рипидами, с трубами, с атрибутами Страстей Господних, со свитками, с «зерцалом» и посохом, с крестом или пальмовой ветвью, с диском и потиром. Отдельную группу составляют ангелы из группы Распятия с предстоящим». Эти ангелы изображаются с атрибутами Страстей: губкой, тростью, копьем, клещами, гвоздями... «Страстные» ангелы могут быть летящими, стоящими, коленопреклоненными. Довольно редкими можно считать две объемных фигуры архангелов Михаила и Гавриила, представленных в образе воевод и поступивших из церкви Святых Зосимы и Савватия Соловецких с. Торговищи Суксунского района (1701). Истоки этой иконографии восходят к ветхозаветным текстам и апокрифическим сказаниям. Иконография архангелов-воевод распространена в русской живописи в XVI–XVII веках; в деревянной скульптуре встречается редко.

Автору каталога и научному сотруднику Пермского областного краеведческого музея Е.Г.Ашихмину удалось найти старую фотографию, где зафиксировано расположение этих фигур в церкви с. Торговищи: на карнизе второго яруса иконостаса над Царскими вратами. Благодаря этой фотографии были идентифицированы также Царские врата из с. Торговище, находящиеся ныне в коллекции ПГХГ.

Сравнительно редко встречаются в русской храмовой пластике такие композиции, как Евхаристия, Моление о чаше, Даяние Закона, три изображения Усекновенной главы Св. Иоанна Предтечи (из них примечательно произведение со скульптурными херувимами).

Кроме них в коллекции галереи имеются также довольно редкие элементы когда-то сложных, многосоставных композиций. Например, небольшая фигура ангела XIX века, которая должна была фланкировать «жертвенную» чашу.

Изображения из группы Страстей Господних немногочисленны, но характерны по выбору. В первую очередь, это «ростовые» статуи Христа в темнице. Во-вторых, это сцены Снятие со Креста и Положение во гроб, Христос во Гробе, Христос в багрянице (Христос у колонны), Христос в терновом венце. Сохранилось четыре фигуры возносящегося над Гробом Христа, а также одна фигура воина, охранявшего Гроб Господен, из сцены Восстание из Гроба.

Особенно интересны изображения Христа в темнице. Спаситель изображается здесь в позе защищающегося от «наушений», в оковах и терновом венце. В руках Его часто изображаются ветви, четки, веревки. Со второй половины XVIII века такие скульптуры появляются повсеместно. Так, в Вологде в XIX веке насчитывалось 92 скульптуры Христа в темнице, в Великом Устюге – 13, в Моршанске – 26. На Севере встречалось по 2-3 скульптуры в одном храме. В одном селе на р. Вытегре, по данным Н.В. Мальцева, – до 7. Только Германия и Польша превосходили Россию в почитании этих скульптур. В Пермском крае изображений страдающего Христа также сохранилось сравнительно много: в коллекции ПГХГ – 17, в коллекции ПОКМ – 2, в краеведческих музеях Пермской области – 2.

Литература

1. Бусева-Давыдова И.Л. Русский иконостас 17 в.: генезис типа и итоги эволюции / Иконостас: Происхождение. – Развитие. – Символика. Международный симпозиум 4–6 мая 1996 года. Москва, ГТГ: Тезисы докладов / Ред.-сост. А.М. Лидов. – М., 1996, с. 634.

2. Звездина Ю.Н. Растительный декор поздних русских иконостасов. О западных источниках символики. / Иконостас, с. 651.
3. Лихачев Д.С. Сравнительное изучение литературы и искусства Древней Руси // ТОДРЛ. Т. XXII, с. 7.
4. Михайлов Б.Б. Храм в Филях. История прихода и храма Покрова Пресвятой Богородицы в Филях 17–20 века. – М., 2002, с.46–47.
5. Подписные и датированные иконы из коллекции Пермской художественной галереи. / Каталог выставки. Авт.-сост. О.М. Власова, Н.В. Казаринова. – Пермь, 1993.
6. Троицкий Н.И. Иконостас и его символика. / Труды 8 Археологического съезда в Москве. 1890. – М., 1897. Т. 4, с. 93.
7. Уральская историческая энциклопедия. – Екатеринбург: Издательство «Екатеринбург», 1998. – 624 с.

7.12. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ОБРАБОТКА БЕРЕСТЫ

Обрабатывать бересту начинают в глубокой древности (находили бересту с узорами, относящуюся ко II тыс. до н.э.). Традиционно бересту шивали, украшали тиснением, резьбой, росписью. У коренных народов Урала встречается выскабливание, гравирование, чеканка бересты. Из бересты изготовляли различную хозяйственную утварь; посуда служила для хранения продуктов, сбора грибов и ягод, переноски грузов.

У финно-угорских народов Урала сложился особый стиль декорирования изделий из бересты. Они наносили геометризованный узор, сходный с меховой мозаикой в одежде (известные мотивы «олень», «медведь», «глухарка», «березовая ветвь»).

У русского населения также было принято декорировать берестяные изделия. Так, большой популярностью пользовались бураки-туеса, украшенные росписью или тиснением. Наиболее известные места промысла – Нижний Тагил и Нижняя Салда. Бураки делали разных размеров: большие (на 4-5 литров), и поменьше (на литр и не два стакана). Чаще всего расписывали маленькие, подарочные бурачки. В первой половине XIX в. в украшение бураков вошла традиция центрических композиций с почти симметричным букетом, которая использовалась на протяжении всего существования промысла.

Промысел угасает в 1930-е годы. Во многом это связано с заменой деревянных изделий металлической и стеклянной посудой. На берестя-

ные изделия стали смотреть как предметы «отсталого», деревенского быта, отдавая явное предпочтение «городским».

Попытка возрождения бурачного промысла была предпринята в 1960-е гг., когда на Нижнетагильский завод эмалированной посуды были приглашены мастерицы, которые должны были возродить традицию бурачной росписи. Однако эта попытка так и осталась экспериментом, практически не получившим развития. Уральские изделия из бересты, в прежние времена экспонировавшиеся на выставках в Москве и Санкт-Петербурге, Перми и Екатеринбурге, так и остались историческим раритетом.

Литература

- 1 Мурзина, И.Я. Очерки истории культуры Урала [Текст] : Монография /Мурзина И.Я., Мурзин А.Э. – Екатеринбург, 2008. – 412 с., С.168-169

7.13. КЕРАМИЧЕСКИЕ ИЗДЕЛИЯ

Изделия из керамики так же, как и медные изделия, занимали видное место в быту уральцев. Еще в XVII в. на Урале возникло самостоятельное керамическое производство. Среди изделий, выпущенных в Соликамске, были, в частности, изразцы – плитки для облицовки стен, каминов, печей. Большая коллекция изразцов хранится в Усольском и Чердынском музеях.

Первоначально изразцами украшали храмы: ими обрамляли окна, опоясывали башни. Затем изразцы стали изготавливать для облицовки печей. На Соликамском заводе изготавливались изразцы прямоугольной формы, изогнутые, выпуклые или вогнутые, поясовые, для выкладки фризов, «фасонные городки» (они венчали облицовку), «угловые розетки», печурные арки. Все они украшались росписью.

Изразцы различались по использованию цвета: были монохромные (одноцветные) и полихромные (многоцветные). Одноцветные покрывались белой глазурью и разрисовывались синей эмалью. Расположение рисунка на изразце было различным: иногда рисунок напоминал медальон, центральное изображение было заключено в орнаментированную рамку, иногда рисунок свободно располагался по всей плоскости. в музейных коллекциях есть изразец, на котором изображены пышно разодетые дамы и кавалеры в рамках-медальонах,

женщина-крестьянка, достающая воду из колодца, – бытовая сценка свободно располагается по всему полю изразца.

Многоцветные изразцы расписывались по белому фону светло-зеленой, желтой, коричневой красками. В центре изображались мужские фигуры в стиле лубочных картинок. Фигуры были обрисованы тонкой, четкой коричневой линией и вместе с надписью заключены в прямоугольную рамку. По самому краю изразцы украшались цветным орнаментом.

В конце XIX в. в Екатеринбурге был построен гончарно-печной завод П.Ф. Давыдова, на котором кроме всего прочего изготовлялись на заказ наборы изразцов для печей и каминов. Некоторые из них покрывались блестящей белой эмалью и украшались лепниной.

Изразцы являются еще одним свидетельством, как тесно в культуре Урала переплетались утилитарное и художественное.

На Урале были и кустарные промыслы, «работавшие глину». В основном, конечно, делалась посуда, но изготовлялись и игрушки. Известны старинные вятские промыслы в слободе Дымково, и более поздние по времени таволожские (д. Нижние Таволги под Невьянском). Изготовление игрушек или свистулек не было самостоятельным промыслом: в свободное время для своих или соседских детей, реже на продажу, уральские мастера лепили игрушки. Они отличались особым видом декорирования – не цветом, а глазурованием отдельных частей.

В 20 км севернее Невьянска находятся села Верхние и Нижние Таволги, возникшие еще в конце XVII века. Большую часть их населения составляли старообрядцы. В свободное от работы на Невьянском заводе время они занимались золотодобычей и промыслами: пимокатным, шубным, овчинным, маслобойным, кузнечным, экипажным, гончарным.

В конце XIX века в Нижних Таволгах – 59 гончарных мастерских, где трудилось 108 человек. Гончары «работали» чернолощенные и глазурованные корчаги, горшки, масленки, латки, жаровни, чайники, кринки.

Форма изделий, напоминающая шар, яйцо, каплю, несет в себе черты московской и ярославской керамики. Отличается пластичностью и простой форм. Особенности: отсутствие высокой горловины, ясно выделенный край верхнего основания, отсутствие ножки. Основной прием декоративного украшения: всевозможное сочетание горизонтальных, прямых, волнистых линий, полос.

В 20-30 годы XX века гончарную посуду выпускали артели «Гончар» и «Новый путь», а с 40-х годов «Керамик». В 50-е годы артелью

освоено производство майоликовых и художественных изделий, первые образцы которых были разработаны художниками научно-исследовательского института художественной промышленности. При участии сотрудников НИИХП освоены и внедрены новые технологические приемы: цветные потечные глазури, восстановительные глазури, ангобная роспись. Из работников артели была создана творческая группа в составе Я.А. Жданова, Л.Л. Горшеневой, Н.А. Кузнецова, М.Ф. Паутовой, Е.А. Чебаковой.

В октябре 1960 года на базе артели в Нижних Таволгах был создан Невьянский завод художественной керамики, который в 1993 году объединился с ЗАО «НЗХК». Возглавляет эти участки Ю.Г. Елфимова, представитель династии потомственных гончаров Чебаковых.

С 1 февраля 1999 года в Верхних Таволгах действует участок по производству керамических изделий, входящий в состав ОАО МКП «ЗОТ» под руководством А.Г. Назарова. Коллектив участка, сохраняя приверженность старым традициям, занимается совершенствованием технологии, поиском новых форм и художественной выразительности изделий. В настоящее время коллективом из 18 человек выпускается более 150 наименований изделий. 1 мая 2003 года ОАО МКП «ЗОТ» переименовано в ООО «Таволжская керамика».

В Нижних Таволгах сегодня, как и в начале XX века, работают частные мастерские: Андрея Алексеевича Тюкина, гончара в пятом поколении, Владимира Александровича Орлова и Сергея Васильевича Масликова, прадед которых В. Шадрин в конце XIX века производил посуды в год на 170 рублей. Много внимания сохранению гончарного промысла уделяет Наталья Михайловна Ковалевская-Скороходова.

Месторождения белой глины на Урале открыли широкую возможность для развития фарфоро-фаянсовой промышленности края. Наиболее известным был завод, основанный семьей Фетисовых в Шадринске. На фабрике изготавливались: разнообразная посуда, курительные трубки, детские фарфоровые игрушки. Число изготовленных изделий, например, в 1828 г. составило 2 705 800 штук. Расходилась продукция по всему Уралу, Сибири, вплоть до Иркутска, Средней Азии.

Фарфоровая и фаянсовая посуда редко украшалась ручной росписью. Обычно рисунок гравировался на медных досках, печатался на бумаге, которую затем наклеивали на посуду. При обжиге в печи бумага сгорала, оставляя красочный рисунок на изделии. Сюжеты рисунков в большинстве случаев заимствовались из журналов, гораздо реже изо-

бражали местные пейзажи или портреты любимого в народе Ермака Тимофеевича.

7.14. МЕДНАЯ ЛИТАЯ ИКОНА

Медная литая икона – вид художественного литья, известный на Урале по работам мастеров Сольвычегодска и Соликамска с XVII в. В XVIII – XIX вв. развивался и бытовал в среде местных старообрядцев. Наличие дешевого сырья – меди – породило ремесло, обслуживавшее старообрядческие поселения края. Указами Петра I (1722), Николая I (1832) официально были запрещены рельефные «резные и отлитанные» образа. Как «гнезда раскола» и главные центры запрещенного литья на Урале известны Невьянск, Кушва, Нижний Тагил, Касли, Екатеринбург; в Зауралье – Тюмень, Березов, Тобольск, Курган и Ялуторовский уезд. После указа 1883 г. промысел легализовался. Известные мастера: Г.А. Пастухов (с. Шарташ, 1887г.), Степанов (Тобольск, 1902 г.), Ульяновы – отец и сын (деревня Становая, Курганский уезд, 1899-1914 гг.) и др. По образцам, привозимым из Москвы, с Поморья и Поволжья, уральские меднолитейщики тиражировали кресты (нательные, наперсные, киотные, напрестольные), иконы (нагрудные образки и массивные дорожные образа), складни (от миниатюрных диптихов до четырехчастных «Больших праздничных створ»). Широкое распространение у староверов получила и традиция оформления литья в доски, часто в сочетании с живописными изображениями (наиболее сложные изображения «домовых иконостасов»). С первой половины XIXв. главным центром исполнения таких предметов становится Невьянск. Литые кресты и образа, являющиеся обязательной принадлежностью раскольничьих домов и молелен, в значительном количестве имелись и у приемлющих официальное православие. Местные жители ценили литые предметы за долговечность, нарядность и магически-охранительные свойства, приписывавшиеся им издревле, как оберегам. Работавшие в крае священники-миссионеры отмечали, что литые иконы и складни охотно держали в своих жилищах крещеные инородцы.

Литература

1. Уральская историческая энциклопедия. – Екатеринбург: Издательство «Екатеринбург», 1998. – 624 с.

7.15. ПЕРМСКАЯ ДЕРЕВЯННАЯ СКУЛЬПТУРА

Место скульптуры в уральских храмах

На переходе от Средневековья к Новому времени в храмовой скульптуре происходит сложная перестройка образных, пластических, стилистических свойств. Возникает новая пластическая система, сохраняющая коренные основы православного искусства и, одновременно, вбирающая в себя многие качества европейской скульптуры, отныне хорошо известной в России. Все эти моменты отразились на иконографической, жанровой, образной и формальной стороне русской храмовой пластики.

Монументальность форм, одухотворенность образов и высокий профессионализм исполнения отличают пермские региональные вариации основных стилей эпохи. В этом состоит характерность и самобытность пермской деревянной скульптуры, под которой подразумевается храмовая скульптура Пермского края: Перми, Чердыни, Соликамска, Кунгура, Березников, других художественных центров Прикамья.

Коллекция пермской деревянной скульптуры сложилась в России одной из первых, в 1920–40-е годы XX века, благодаря экспедициям по северу Пермского края. Начинал эту работу А.К. Сыропятов, вскоре уехавший в Москву, а продолжал и развивал Н.Н. Серебренников. Так в Пермской художественной галерее сосредоточилось около 280 скульптур, в последующее время собрание увеличилось до 370 памятников. СобираТЕЛЬСКАЯ деятельность пермской галереи неуклонно расширялась и совершенствовалась. Если в довоенный период главным источником пополнения служили экспедиции, то с 1960-х годов не меньшее значение приобрела работа с частными коллекционерами и дарителями, о чем свидетельствуют книги поступлений ПГХГ за последние десятилетия XX века.

Уже в 1920-е годы пермское собрание деревянной скульптуры привлекло внимание крупных представителей русской культуры – И.Э. Грабаря и А.В. Луначарского. Их поддержка во многом обеспечила открытость пермской скульптуры научной сфере и публицистике. Сейчас пермское собрание имеет большую библиографию и широкую известность, как в России, так и за рубежом.

Деревянную скульптуру в настоящее время принято рассматривать как часть храмового комплекса, существующую там равноправно с иконой и «прикладными» искусствами.

Коллекция деревянной скульптуры в Пермской Государственной Художественной галерее

Разнообразна и представительна в коллекции ПГХГ группа скульптур «персонального» жанра. Это изображения Святых Николы Чудотворца, Параскевы Пятницы, Александра Невского, Дмитрия Ростовского, Нила Столбенского и других почитаемых в России Святых. В них, как правило, сохраняется древнерусская иконографическая схема, «наполнение» которой осуществляется по принципам барокко и классицизма.

Произведений древнерусской традиции в коллекции Пермской галереи немного, причем скульптура этого круга далеко не однородна по качественному уровню, функциям, стилистической ориентации. С одной стороны, она родственна резьбе Русского Севера, с другой – пластике Москвы и среднерусских земель. Кроме того, она обнаруживает большое разнообразие жанров, приемов и техник, что свидетельствует как о множестве художественных центров в самом Прикамье, так и о реальной возможности привоза вещей из древних русских центров резьбы. В итоге можно сделать вывод, что почти во всех пермских скульптурах древнерусской традиции позднего XVII и всего XVIII века по-разному проявляются тенденции причастности к древнерусской пластической системе, которая надолго сохраняет свою смысловую и формообразующую роль.

Самые древние памятники пермской деревянной резьбы, о которых упоминал М. Кайсаров при переписи церквей в 1623–1624 г.х, не дошли до нашего времени. Большая часть скульптур датируется XVIII веком. Это не случайно, так как деревянная скульптура органично входит в большие комплексы храмовых интерьеров, а XVIII век в Прикамье ознаменован началом интенсивного каменного строительства. В конце XVII – начале XVIII века создаются городские ансамбли Чердыни, Соликамска, Кунгура, строятся замечательные по красоте и убранству церковные здания. Каменное зодчество края испытало влияние московского зодчества, а также архитектуры крупных торговых городов, расположенных по Сибирской дороге (Ярославль, Великий Устюг, Сольвычегодск). То же самое можно сказать о других видах искусства. [1,2]

Ранние скульптуры пермского собрания являются одновременно и самыми поздними скульптурами древнерусской традиции, сохраняющими традиционные для древнерусской пластики формы, прежде всего,

структуру так называемого «вынесенного» рельефа. (Традиция древнерусской резьбы, сложившаяся еще в домонгольское время и продлившаяся вплоть до 20 в., охарактеризована в трудах многих крупных исследователей русской скульптуры: Н.Н. Соболева, Н.Н. Померанцева, Г.К. Вагнера, Т.В. Николаевой, А.В. Рындиной, И.И. Плешановой и других). Дифференциация его высоты в таких композициях очень мала. Фигуры «держатся» четкими силуэтами и жесткой «сеткой координат». Это моленные «образы», своего рода пластические иконы с характерной условностью языка, свойственной всем видам средневекового искусства. Условности форм соответствует условность росписи, которая по языку и по технологии идентична иконописи.

К самым ярким скульптурам древнерусской традиции в собрании ПГХГ можно отнести композицию Собор архангелов начала XVIII века из с. Губдор. Это довольно высокий вынесенный рельеф с «заоваленными» объемами, трехчастной композицией, как бы замкнутой в круг плавными взмахами архангельских крыльев, и удивительной гармонией колорита, основанного на сочетании «теплых» оттенков синего и рудо-желтого (оранжевого – О.В.) цвета. Крупные цветовые пятна точно выделяют узлы композиции и вторят округлым формам рельефа.

Преобладающими в пермской пластике древнерусской традиции являются изображения Христа и наиболее почитаемых православных святых: Николы Можайского – покровителя путешественников, целителя, защитника от всех невзгод, и Параскевы Пятницы, олицетворяющей крестные страдания Христа, а в народном сознании – покровительницы земледелия, торговли, домашнего очага.

Скульптура Св. Параскевы Пятницы с предстоящими Варварой и Екатериной конца XVII – начала XIX века из с. Нырб отличается сложной иконографией и измененной со временем композицией, которая производит монументальное, даже суровое впечатление, несколько смягченное нарядной праздничной росписью с преобладанием красных и зелёных оттенков. Великолепна орнаментация белого плата, который украшен геометрическими узорами коричневатого-вишнёвого цвета, а также плаща и туники, которые декорированы цветочными розетками, выполненными в рельефном левкасе и обозначенными более тёмными оттенками основного цвета одежд.

И пластика, и орнаментация говорят об относительно раннем происхождении этой скульптуры. Фигуры Варвары и Екатерины были дополнительно вырезаны примерно на полвека позднее. Изменилась и композиция в целом. Утрачен первоначальный киот, фоновая доска сре-

зана, подножие, напротив, добавлено. Таким образом, датировка памятника «растянулась» почти на столетие.

В пермской коллекции хранится только одна скульптура Параскевы Пятницы, в то время как иконография Николы Можайского разнообразно воплощается в нескольких пермских скульптурах из с. Дубровское, Крохово, Сретенское, Миндули, Монастырь., датировка которых очень сложна в силу отсутствия прямых аналогий. Большинство пермских изображений Св. Николы Можайского принадлежит к типу небольших киотных скульптур, всегда ярко расписанных и слитых с полихромным киотом в единое декоративное целое. Отдельные статуи Николы выполнены в почти полный человеческий рост и относятся к уникальным памятникам русской деревянной скульптуры. Неоспоримо высокое значение в контексте русской пластики имеет уже упомянутая «большемерная» скульптура Николы Чудотворца из города Чердыни конца XVII – начала XVIII века. Произведение отличается высокой образностью, богатством технологических приёмов, сложностью колористического решения. Образ Николы исполнен физической и нравственной мощью. Очевидно, в конце XVII – середине XVIII века была выполнена статуя Николы Можайского из с. Покча, всеми своими свойствами подтверждающая длительную жизнь древнерусских традиций. Характерна прямая, столпообразная фигура святого, существенно вытянутая по вертикали. Узкие плечи и руки, не развернутые на плоскости, как в более ранних скульптурах, а вытянутые вперед, подчеркивают ощущение хрупкости, «бестелесности» образа. По выражению А.В. Рындиной, это одно из последних «воспоминаний» о древнерусской скульптуре в монументальной храмовой пластике Нового времени. Именно эта скульптура заставляет с большей критичностью отнестись к теории Н.Н. Серебrenникова, собирателя и первого исследователя пермской деревянной скульптуры, согласно которой пермская христианская скульптура «вырастает» из местных языческих идолов; такие воззрения разделял и А.К. Чекалов, изучавший скульптуру Русского Севера.

Главенствующим направлением в пермской скульптуре XVIII века было, несомненно, барокко. Усвоение барокко происходило всегда активно, но из разных источников: через русскую скульптуру среднерусских земель, Севера и Поволжья, а также в результате непосредственных торговых и культурных связей Перми с Украиной, Польшей и Белоруссией. (В 18–19 века Пермь имела как опосредованные, так и непосредственные связи с Украиной, Польшей и

Белоруссией) Л.И. Тананаева пишет: «Для барокко – системы открытой, чрезвычайно динамичной, заключающей в себе массу разноречивых тенденций и направлений, даже допускающей в качестве почти что нормы отступление от строгой нормативности, – сближение с народным, грубым, низовым началом было естественно» Амбивалентная природа барокко стала основанием для существенного расхождения его региональных вариаций. [3,4,5,6]

Причины быстрого распространения барокко и его главенствующего положения исследователи¹⁵ видят в характерном для России отсутствии стадии Ренессанса, из чего следует прямое соприкосновение позднесредневековых и барочных элементов, во многом сходных по своей духовной и формальной природе. Проблемы барокко, как общего, так и частного характера, занимались в свое время А.И. Некрасов, Н.Н. Брунов, В.В. Згурра, М.В. Алпатов, Г.В. Жидков, Б.Р. Виппер, Н.Н. Коваленская, Д.С. Лихачев, М.А. Ильин, А.А. Морозов, Т.А. Алексеева, А.Г. Верещагина, О.С. Евангулова, В.С. Турчин, О.Р. Хромов и другие. Это первый стиль, который ввел русское искусство в европейское русло развития. При этом русское барокко имеет множество оригинальных преобразований в петербургской, московской и особенно в провинциальных школах России.

Усвоение барокко русской скульптурой, как и другими видами изобразительного искусства, происходило всегда активно, но из разных источников: через графические или скульптурные произведения, привезенные из Европы или созданные в России европейскими мастерами.

С какой бы точки зрения ни рассматривать вопрос о генезисе барокко в России, западноевропейское происхождение стиля никем не оспаривается. Другое дело, национальные и региональные вариации этого стиля, всегда обретавшие редкостное своеобразие, которое обуславливается, в первую очередь, разностью путей западноевропейской и восточноевропейской культур.

Такое осязаемо-выразительное искусство, как скульптура, позволяет наглядно сопоставить особенности художественной проблематики православия, с его изначальной онтологической направленностью, и католичества, сосредоточенного на персоналистских проблемах. Величественная «соборность» монументальных русских скульптур противостоит «живоподобию» тщательно сделанных и детально проработанных западноевропейских скульптур Средневековья и Нового времени.

Усвоение барокко пермским Прикамьем происходило по-разному: через скульптуру среднерусских земель, Севера и Поволжья, а также в результате непосредственных торговых и культурных связей Перми с Польшей, Украиной и Белоруссией. О непосредственных культурных связях Пермского края с этими регионами пишут многие авторы, в том числе и первый исследователь пермской деревянной скульптуры Н.Н. Серебренников, называя в качестве аргумента фамилии священнослужителей XIX века, имевших западное происхождение: Баранович, Вишневецкий, Горка, Илляшевич, Леонтович, Любарский, Сахновский, Скальницкий... О наличии в Перми католических центров говорят и некоторые памятники из собрания Пермской государственной художественной галереи, например, три Распятия XIX, близкие по стилю, по времени и по иконографическому изводу. [7]

В собрании пермской деревянной скульптуры также преобладают Распятия, согласно жанровой дифференциации Г.К. Вагнера, эволюционирующие от символично-догматического жанра до гимнографического. В разветвленной иконографии Распятия нарастание гимнографических элементов следует отметить в XV веке, с утверждением идеи «Москва – третий Рим». Но особенно очевидным это нарастание становится в XVII веке. В статуарной пластике Распятие с этих пор чаще всего фланкируется фигурами предстоящих, в литье – дополнительными изображениями Св. Троицы, Спаса Нерукотворного (в литье старообрядцев-беспоповцев), Господа Саваофа (у старообрядцев поповского согласия), плачущих ангелов и «орудий Страстей». Тринитарная символика позволяет отнести такие композиции, как и одиночные изображения Распятия, к символично-догматическому жанру. Только в Распятии с предстоящими догматическое начало «смягчается».

Но с особенной силой «реалистические» тенденции прослеживаются в многочисленных скульптурах Христа в темнице. Эта иконография получила в русской пластике необычайно широкое распространение. Н.Н. Соболев, Л.А. Успенский, И.Н. Уханова, А.М. Кантор, Н.В. Мальцев полагают, что оригиналы таких скульптур восходят к западным источникам. А.В. Рындина проводит новую мысль о греко-восточных корнях православных изображений скорбящего Христа, которые восходят к греческим гравированным листам с видом Кувуклии над Гробом Господним. [8]

Какой бы проблематичной ни была широкая ассоциативная цепь в толковании образа скорбящего Христа, сколь бы ни разнились между собой трактовки сюжета и образа, все исследователи сходятся в том, что

это самый высокий образец высокой духовности и художественности в русской деревянной скульптуре. «Скорбящий Спаситель» – олицетворение глубокой человечности христианства: «Жестокие раны переношу я для тебя, Человек. Своими ранами я исцеляю твои раны»... Образ страдающего в темнице Христа всколыхнул в сострадательной душе русского человека глубокие чувства, а резчики разных земель вложили в этот образ свои, местные, интонации. В пермских скульптурах изображается Христос не только страдающий, но и сопротивляющийся своим мучителям. Наиболее сильно это сопротивление выражено в статуе Христа в темнице из Усть-Косьвы.

Почти все русские скульптуры Христа в темнице датируются концом XVIII–началом XIX века и представляют собой вершину в «натуралистическом» развитии русской церковной пластики, которое часто обозначается термином «стихийный реализм» (у А.В. Рындиной – «библейский реализм»). Большинство скульптур Христа в темнице выполнено в полный рост и в полном объеме. Это истинно круглая пластика с «круговым обходом» и «полнокровными» формами. Особенно тщательно и детально моделируется лик и руки Христа. Сам типаж берется подчас из реального окружения. Лики Христа имеют этнические признаки населяющих Прикамье народов: коми-пермяка, русского или вогула – мир зрителя смыкается с миром произведения.

Действительно, все эти круглые «ростовые» статуи исполнены с высочайшей степенью убедительности, как в воссоздании внешнего облика Христа, так и в передаче его эмоционального состояния. Смысл создания образа – показать человеческие, телесные муки явившегося на землю богочеловека Иисуса Христа. Эта семантика требовала максимально достоверных, иллюзионистических средств воплощения. В европейской пластике натуралистические формы традиционны. Русский резчик создает такие формы, «пробиваясь» сквозь толщу условностей, но не освобождаясь от них целиком. Скульптуры Христа в темнице, наделенные «избыточной информацией», почти натуралистичные по своему облику, но всегда вписанные в жесткий блок композиции, наиболее полно выражают в своей структуре и стремление к разрыву с древнерусской пластической системой, и невозможность окончательно отделиться от нее. [9]

Самый проникновенный образ страдающего Христа воплощен мастером, работавшим над созданием скульптурного убранства Троицкого храма в пос. Пашия Горнозаводского района. Из этого комплекса до нас дошло несколько первоклассных скульптур стиля барокко, несущих

щих на себе печать блестящего мастерства и высокого вдохновения. Это фигура Господа Саваофа, Распятие с предстоящими Богоматерью и Иоанном Богословом, выносной крест с рельефными полуфигурами предстоящих и сложной орнаментальной резьбой.

О пашийском комплексе автору каталога удалось найти в архиве РГАДА описание церковного имущества, сделанное в январе 1800 г.: «Описание, учиненное 1800-го г. в генваре месяце, церкви божией каменной, состоящей при заводе архангелопашийском, застроенной в июле месяце 1790-го г. с наименованием в данной 1789-го г. февраля месяца в 3 день от вятскаго преосвященнаго Лаврентия епископа грамоте, что быть настоящей церкви во имя живоначальных Троице, с двумя приделами, из которых посвящены первой что в теплым предместии с наименованием вознесению господню, 1791-го г., декабря 20 дня, второй холодной занимающей иконоставом всю церковь, то есть поперечь от одной стены до другой во имя архистратига Михаила 1794 г. февраля 6 дня, а третьему как выше значит троическому и изниженая написанных двух первому престолу, быть назначено. В верхнем этаже, которой однакож занеокончанием кладкое церкви остается еще несовершенным». [10]

Далее идет перечисление «внутри оной святых образов и протчаго благолепия». В Вознесенском приделе: «Иконостас столярной работы покрытой голубоватого цвету краской с наложенными в приличных местах резными позолоченными штуками. В нем царские врата с накладною резьбою позолоченою и образами благовещенные пресвятая богородицы и четырех евангелистов... Над царскими вратами моление Христа Спасителя...». То есть над царскими вратами конторщик указывает наличие сцены «Моление о чаше».

В интерьере отмечена скульптура «Христа в темнице»: «На северной стороне в равенстве против алтаря образ сидящего в темнице Христа Спасителя под белым флером за стеклом с трех сторон под балдахином на четырех резных столбцах позолоченных убранном снизу и сверху резными штуками и позолоченными с стоящими на оном херувимами и ангелами со страстями...». То есть дано описание самой скульптуры и темницы, в которой она помещалась (ПГХГ, инв. № ДС-1). «Во втором храме архистратига божия Михаила» отмечен «иконостас столярной работы покрытый зеленаго цвету краскою с накладной в приличных местах резьбою позолоченою. В нем царские врата резные позолоченные с наложенными на оный образами благовещения пресвятая богородице с архангелом гавриилом и четырех евангелистов над оными вратами агнец в сосуде и по обе стороне по одному ангелу держащие трипиды...».

Здесь над царскими воротами помещалась композиция «Поклонение жертве» («Се агнец»).

В алтаре – «сень над престолом резная на четырех столбцах резных же позолоченых... она покрыта облаками на них сидящей образ господина саваофа держащей в правой руке скипетр а левой благословляет по углам стоящими четыре евангелиста имеючи в руках евангелие внутри сени образ ... господина саваофа...». Очевидно, имеется в виду скульптура Господина Саваофа, сидящего на престоле (ПГХГ, инв. № ДС-194).

«При входе в сей храм направо руке гроб господен деревянной с резьбою позолоченою под покровом гранитурю сизаго стоящей на красном сукне в нем полагается плащаница виду возвратнаго господина нашего Иисуса Христа, написанная на полотне по углам с херувимами а по краям золотыми литерами тропарь благообразный иосиф под балдахинем на четырех столбцах резных позолоченых с вырезанными снизу решетками а сверху шпренделя позолоченными по углам четыре стоящие серафима держащие свитки изображающие святой боже и по шпренделям херувимы завесы по четыре угла тафты кофейной». Слева от входа (на левой руке) – «Распятие резное Иисуса Христа на кресте пригвожденное под таковым балдахинем как и при гробе с такою только отменою что по углам и по шпренделям стоят восемь ангелов со страстями. Крест утвержен в нарочито зделанное предместие складен[о] мраморным каменем наподобие горы завесы по углам тафты кофейной». Это, безусловно, описание Распятия с предстоящими из собрания ПГХГ (инв. № ДС-2).

Самая необычная композиция комплекса – это, конечно, Христос в темнице (или Христос в узах), где создан один из самых высоких и трагических образов пермской храмовой пластики. В нем преобладает истинно русская смиренность и отрешенность. Христос изображен склонившимся и понурым, со склоненной головой и скрещенными руками. Скульптурные объемы целостны и обобщены, отчего в образе Христа совершенно нет натуралистической экзальтации, характерной для западноевропейских скульптур. В русском понимании образы скорбящего Спасителя – олицетворение глубокой человечности христианства.

Памятник из Пашии – быть может, самое потрясающее среди всех произведение не только благодаря своим высоким художественным достоинствам, но и потому, что здесь сохранилась «темница», в которой и находилась фигура Христа. Это весьма редкий случай, но еще удивитель-

тельнее, что «темница» дошла до нас в целостном виде и хорошей сохранности, что позволило реставраторам из ВХНРЦ добиться максимальных эффектов в воссоздании первоначального вида памятника. Над возрождением памятника работали опытные мастера московского Всероссийского художественного научно-реставрационного центра им. академика И.Э. Грабаря (директор А.П. Владимиров): И.Д. Барабанов, В.Ю. Бараненков, А.Б. Бохов, М.Ю. Гусев, Е.Е. Колоколова, С.В. Лапшин, И.А. Федорова, Ф.Д. Царегородцев, О.Ш. Шарипова, а также реставраторы пермской галереи Г.П. Хоменко и В.А. Деменева.

Популярность темы «темниц» была ни с чем не сравнимой и в русском, и в европейском искусстве XVIII века. Образ темницы ассоциировался с самыми мрачными силами мира, с переживанием рождения и смерти, со страхом и безумием. В изображениях «темниц» можно найти орудия пыток, решетки и даже пыточные столбы... Католическая скульптура изображает все подробности земных мучений Христа. Православное толкование «темницы» имеет более символические акценты. Поэтому «темница» из пос. Пашия – светлая, нарядная, «украсно украшенная» постройка, символизирующая не крестные муки Христа, а праздник Его чудесного Воскресения. [11]

Высокая прямоугольная «темница» с навершием украшена сквозной орнаментальной резьбой, фигурами ангелов с «орудиями Страстей» и «венцами херувимов» на треугольных фронтонах. В орнаментах преобладают мотивы виноградной лозы, цветочной розетки, акантовых листьев. Холщевое покрытие темницы имеет форму шатра с мягкими криволинейными очертаниями. Четыре «границы» шатра тонированы темперой светло-зеленого цвета, как и фоновые поверхности орнаментальной резьбы, створы темницы и переплеты рам для стекла. В целом пашийская «темница» производит впечатление «райской» красоты и дивного совершенства.

По мнению исследователей, русская провинция дала наиболее сильные и впечатляющие образы скорбящего и страдающего Христа, Христа, показанного во время своих земных мучений, Христа, совершающего свой крестный путь на Голгофу. Как пишет А.В. Рындина, «изначальные смысловые и художественные импульсы, окрашенные яркими этнокультурными особенностями, тщательно сохраняются на Русском Севере, а в прикамских землях рождают уникальные художественные и типологические варианты... они заслуживают специального разговора, причем не в плане жизнестойкости местных, языческих тра-

дий (о чем было уже много и даже избыточно написано), а в аспекте сознательного формирования новых программ, направленных на решение уже в полной мере миссионерских задач». [11, С.244]

Таким образом, русские – и пермские – скульптуры страдающего Христа наиболее ясно показывают, что европейский антропоцентризм и иллюзионизм не получил на русской почве большого развития. «Русская пластика, напитанная изначально «литургическим смыслом», ...дистанцировалась как от ренессансной имитации, так и от позднего-готического и маньеристского мистицизма, но при этом не стала простым ответвлением фольклора («русской народной деревянной скульптуры»), а вошла в регистр церковного творчества Нового времени как икона Страстей Христовых. В этом – причина глубокого вхождения образа Скорбящего Спасителя в русскую религиозность, народную поэзию и храмовое убранство XVIII–XIX века, вплоть до эпохи модерна». [11, С.247]

19 век считается самой сложной порой для развития русской деревянной скульптуры. Но при всей своей сложности эта эпоха совершенно поразительна по разнообразию и новизне художественных решений.

Начавшееся в предыдущем столетии расслоение стилей, уровней, форм стремительно продолжается; размежевание стилей углубляется. Барокко не исчезает, обретая все новые варианты. Расцветает классицизм, который сменяется академизмом. После произошедшей недавно переоценки позднего храмового искусства нельзя не признать, что в «академическом» направлении возникают свои достижения и шедевры.

Распространение академических форм начинается в деревянной скульптуре достаточно поздно, в конце XVIII века, параллельно с расцветом архитектуры раннего классицизма. В пермской коллекции его представляет огромное Распятие из с. Сирино (Сиринское). Очевидно, что в этом произведении с особенной силой и ясностью развернута некая академическая «программа», реализованная во множестве аналогичных по типу Распятых из коллекций ПГХГ, ЧКМ, СКМ.

Одно из ярчайших проявлений классицизма в Прикамье – творчество скульптора Дмитрия Титовича Домнина (1777-1847). Несравненно самобытны и величавы его главные произведения – скульптура Господа Саваофа, фигуры коленопреклоненных ангелов, голова херувима. Господь Саваоф из г. Лысьвы – выдающийся памятник пермской иконостасной скульптуры. Бог-отец изображен в облаках, в сиянии «славы», с державными атрибутами в прекрасных руках. Лик дышит по-

коем и силой, поражая классичностью черт, гармонией форм, эмоциональностью выражения. [3, С.33; 12]

Господь Саваоф Домнина совершенно необычен по иконографической схеме. Представляемый в облике седобородого старца, здесь он изображен как прекрасный молодой человек с обаятельной, даже чувственной внешностью. Лишь треугольная композиция, повторенная в треугольнике нимба, который символизирует Троицу, переводит изображение в сферу надмирного бытия, словно подтверждая непрерывность древнерусской традиции. [13]

В том же ключе выполнены две фигуры коленопреклоненных ангелов из Нижнечусовских городков, где жесткая симметрия зеркального построения спорит с «классической» моделировкой голов. Наиболее «барочным» из всех произведений Домнина выглядит Херувим из Нижнечусовских городков. Отличаясь той же красотой исполнения, Херувим лишен величавой вдохновенности Саваофа. Камерный масштаб скульптуры подчеркивает свойственную барокко экспрессию.

Произведения из пос. Ильинский прежде всего привлекают необычной динамикой композиций. Господь Саваоф представлен здесь «в рост», возлежащим на облаках в свободной асимметрической позе. Величаво благословляющая рука образует главную композиционную доминанту. Частые складки хитона плавно закругляются на груди. Все как будто взято от академических образцов, но передано с теми неточностями, которые придают наивному искусству особую характерность. Так же динамичны и обаятельны две фигуры ангелов с «орудиями Страстей». [14]

Скульптурный комплекс из с. Ильинского представляет собой самобытный и качественный вариант провинциального классицизма, еще не утратившего своей крепкой, «почвенной» связи с барокко. К этим памятникам, как ни к каким другим, более всего подходит понятие «барочного классицизма». Однако в классицизме, как и в барокко, имеются изображения, максимально близкие «чистому» стилю, и скульптуры, значительно удаленные от него.

Повторяемость схем и приемов говорит о «новой волне» в изготовлении деревянной скульптуры именно в конце XVIII – первой половине XIX века, когда вновь учрежденная Пермская епархия развернула широчайшее строительство церквей и создание новых храмовых комплексов. Этот процесс, безусловно, связан и с развитием горной промышленности Прикамья. Шакшерская школа – одновременно и самый яркий образец «массовой» пластики, отличающейся явной

универсализацией изобразительных средств. И самое характерное художественное явление в прикамской храмовой пластике.

Произведениям шакшерской школы присущи небольшие размеры, сложные, пространственно развернутые композиции, плоские «аппликативные» формы с однородной, словно гофрированной фактурой. Обильные складки драпировок укладываются в ровные блоки. Стереотипными становятся лики: удлиненные, глазастые, с «пухлыми» чуть обвисающими щеками. Застывают и схематизируются когда-то бурные жесты. Кажется, что на барочные формы накладываются традиционные схемы жесткого «иконного» построения.

Наиболее характерными произведениями шакшерской школы можно считать две композиции Страстного цикла: Снятие со креста и Положение во гроб, происходящие из церкви с. Шакшер и представляющие собой части крупного комплекса. Небольшие отдельно вырезанные фигуры расставлены на «позем» в нескольких пространственных планах, создающих иллюзию неглубокой пространственной зоны. При всем явном стремлении к пространственному и «сценическому» развитию, обе композиции имеют иконную симметрию, ярусность и центричность. Иконоподобно строятся в шакшерской школе многочисленные Распятия с предстоящими, например, из д. Толстик, где фигуры святых, подчиненные законам иконного построения, подчеркнута плоскостны и графичны.

С иконной условностью построения в шакшерской школе сочетается и условность эмоционального выражения – шакшерским скульптурам присущ высокий эмоциональный заряд, «разрывающий» статую изнутри. Кажется, что схематичность резьбы, лишаящая скульптуру внешней подвижности, только увеличивает ее внутреннюю энергию. Глубокой скорби преисполнены образы Святых из композиций Страстей, незабываемы огромные трагические глаза Христа из с. Редикор, потрясает своим стремительным порывом Христос из сцены Моление о чаше ... Чувственная экспрессия барокко уступает место духовной экспрессии примитива.[15]

Однако при всей иконоподобности построений шакшерская скульптура обнаружила явное стремление к новому решению композиций. Композиция Снятие со креста превращается в подобие сценического действия в пространстве благодаря отсутствию фона – рельеф выполнен резьбой «на проем». Композиция Положение во гроб имеет, как уже отмечалось, несколько пространственных планов, определяемых постановкой Гроба, предстоящих жен и трех Голгофских крестов. Пре-

делом пространственной развитости шакшерских скульптур может служить композиция Евхаристия, которая напоминает древнерусский сион, но с открытым «театрализованным» пространством внутри. [16]

Динамика форм и экспрессия образов наиболее органично сочетаются в четырех вариантах композиции Восстание из Гроба, почти идентичных, но дошедших до нас в разной степени полноты. Энергию взлета излучает здесь и предельно динамическая поза Христа, и суховатость фигуры, словно очищенной воздухом. По наблюдениям В.М. Шахановой, эта композиция с конца XVIII века размещалась в верхних ярусах резного иконостаса, усиливая его общую вертикальную устремленность. [17]

Семантическое выделение и возвышение композиции также вполне оправдано в потоке нарастания гимнической патетики иконостасной скульптуры. Именно эта композиция с наибольшей наглядностью воплощает главное чудо земной жизни Христа – его Воскресение и Восстание из гроба. Чудо переживается как величайший церковный праздник: «...веселия бо и радости, а не сетования есть праздник. Яко вси о Христе воскресшем в надежде воскресения и жизни вечныя умирающии, Христовым воскресением от печальных мира сего на веселая и радостная представляются, воскресным пением над усопшим церковь возвещает!». [17, С.79]

В целом, «серьезный» шакшерский примитив можно считать самым ярким явлением из всех провинциальных переработок барокко, возникших на прикамской земле в конце XVIII – начале XIX века.

В каких-то вариантах барочный примитив смыкается с культурой лубка. В коллекции галереи к таким вариантам можно отнести круглые фигуры ангелов с рипидами из Перми и ангелов с трубами из с. Шерья, рельефные фигуры ангелов со свитками из с. Бондюг. Разные по пластическим формам, по технологической сложности, по выразительным особенностям, эти скульптуры объединяются одинаково абстрагированным эмоциональным началом, кукольной неподвижностью и безмятежностью выражений. Здесь явно создан, по выражению В.Н. Прокофьева, «романтико-идиллический» вариант примитива. [18]

Неповторимое обаяние примитива в полной мере присуще произведениям Никона Максимовича Кирьянова из Карагая (+1906). Известно, что Н.М. Кирьянов был хорошо знаком с резчиком Назаром Терентьевичем Филимоновым (1846–1886), который, очевидно, и научил Кирьянова основным приемам работы по дереву. В коллекции галереи сохранилась одна голова херувима, приписываемая

Н.Т. Филимонову, которая вырезана, однако, грубее, чем многочисленные ангелы работы Кирьянова.

Для часовни д. Габово Никон Кирьянов создал целый пластический ансамбль. Как рассказывала при встрече с автором правнучка Кирьянова А.М. Королева, деревня Габово Карагайского района, утратившая свое существование перед самой войной, состояла всего из восьми дворов. Жители ее ходили в церковь с. Зюкайка, за десять километров. Никон Максимович решил облегчить их жизнь и украсить ее. Собрал средства и силы, возвел две часовни, большую и маленькую. В большой часовне он поставил 500 деревянных скульптур, в маленькой – иконы. Часовни расположились в липовом саду, скульптуры тоже вырезались из липы. Вполне возможно, что мастер Кирьянов решил построить в своей деревне кальварию – земное воплощение Небесного Иерусалима, создать некое, по выражению Н.Н. Соболева, «пространство Спасения» для своих земляков, тем более, что к 1900-му г. весь православный народ ожидал Второго пришествия Христа, Страшного суда и конца света. [19,20,21,22,23]

Описание ансамбля сохранилось в книге Н.Н. Серебренникова, изданной в 1928 г. Напротив входа в часовню помещался Страстной ангельский чин, за ним – «резной крест-Распятие, осыпанный маленькими летающими ангелочками». В центре композиции Страстного ангельского чина помещалось единственное изображение сидящего ангела. Н.Н. Серебренников рассматривал его как своеобразную замену скульптуры Христа в темнице, официально запрещенной и все-таки глубоко почитаемой. Действительно, сидит и жестикулирует ангел, двуперстно благословляя мир и поднимая раскрытую библию как Спас на престоле, то есть как Христос на Страшном суде. Однако, по известным изводам, Христос в образе ангела изображался только как Ангел Великого Совета, до своего земного пришествия.

Судя по сохранившимся элементам, Кирьянов создал убедительный образ Царства Небесного, опираясь на художественные традиции XVII века, «законсервированные» в народном искусстве. Эти однотипные ангелы с «пухлыми» щеками и длинными буклями словно сходят с лубков, в ином материале воссоздавая их игровой поэтический мир. Сохраняя особенности фольклора, они лишены индивидуализирующих черт, можно сказать, используя выражение И.Л. Бусевой-Давыдовой, что все они «на одно прекрасное лицо». К лубку восходит и роспись скульптур, решенная в сочетаниях светлых оттенков желтого, зеленого, розового и голубого. Эти холодноватые, предельно размытые краски,

известные по искусству рокайля, в понимании народного мастера, очевидно, более всего соответствовали картине райского бытия.

«Сказание» о Царстве Небесном создается Кирьяновым с той щедростью и открытостью, какие были присущи наивной культуре. Фольклорные истоки кирьяновских образов вполне очевидны. Но и серьезность, медитативность, «сакральная плотность» искусства Н.М. Кирьянова также не подлежит никакому сомнению.

«Универсальные механизмы поэтики низового искусства» заключаются в снятии оппозиции сакрального и мирского, в создании иллюзии фольклорно-сказочного космоса, в эмоциональном настрое молитвенной сосредоточенности, во внутренней напряженности моленного образа, в тяге к имитации и орнаментике, характерной для «сниженного культурного фонда», в многоголосии, совмещении, цитировании разных культурных текстов. Все эти качества обнаруживают и произведения пермского, в основном, барочного примитива. [24]

Однако при всей близости к фольклору и низовым искусствам пермская примитивизация барокко не снижает духовного и качественного уровня произведений. Перефразируя А.В. Рындицу, следует подчеркнуть, что это равноправная часть русского церковного искусства, а не мир фольклора, питаемый пережитками двоеверия и привычками идолопоклонства.

Орнаментальная пластика высоких барочных иконостасов играет в скульптуре барокко особую роль и требует специального изучения. В собрании галереи это, прежде всего, иконостас середины XVIII века, происходящий из Пыскорского монастыря. В отличие от древнерусских иконостасов, он не разделен на ярусы и представляет собой огромную сплошную поверхность, расчлененную живописными вставками. Целостному восприятию иконостаса не мешает даже углубление центрального прясла. «Стена» иконостаса украшена двухслойной резьбой (один слой – в левкасе, другой – накладной) и листовой позолотой. Крупные травяные орнаменты связывают воедино все части иконостаса, включая резные фигуры евангелистов, херувимов, Распятия с предстоящими. Живописные вставки в квадрифолиях, судя по надписям, выполнены известным академическим мастером В.И. Васильевским (Василевским) в начале 1760-х годов. [25,26,27]

Эволюция резьбы Царских врат из коллекции галереи также весьма характерна. К наиболее ранним произведениям относятся, видимо, Царские врата из с. Пыскор, скорее всего, первой половины XVII века. Врата сохранились довольно полно: обе створки, сень и столбцы. Тра-

печиевидная сень завершена «коруной», опирающейся на круглые колонки, которые стоят на прямоугольных столбах. Все поверхности покрыты плотными и плоскими орнаментами, разделенными на отдельные «ячейки» толстыми валиками. В точках пересечений этих валиков помещены высокие сферические запоны. В целом такое обрамление явно имитирует скульптуру металлических кованных врат, известных с домонгольского времени. В ячейках створ помещены киоты в виде трехглавых церквей с иконописными изображениями евангелистов, выполненными в тонкой почти миниатюрной манере. Синие и красные фоны сохранили следы слюдяной подкладки. Резные орнаменты позолочены, что создает в целом яркое и нарядное зрелище.

К более поздней древнерусской традиции принадлежат Царские врата из с. Обвинск (Обвинское) конца XVI – начала XVIII века. В декоре врат явно присутствуют связи с графической культурой старопечатной книги. Створы разделены рамками на шесть частей, которые обозначены валикообразными линиями. На створах в отдельных киотах-«церквах» помещены рельефные «церкви» с иконописными вставками – изображены сцена Благовещения и четыре евангелиста. На фоне – графический «травной» орнамент по позолоте с тонировкой красного и зеленого цвета. В живописи применены цветные лаки. На обороте имеется вкладная надпись. В состав экспедиций входили научные сотрудники ПГХГ О.М. Власова, Е.И. Егорова, Н.В. Казаринова, Р.А. Седова, Т.Л. Сысоева, И.П. Федотова, Г.П. Хоменко.

Остальные произведения орнаментальной резьбы высоких иконостасов так или иначе связаны с искусством барокко. Композиция Царских врат из с. Орел типична для позднего барокко XVIII века. В узорочье створок вплетены медальоны с изображениями евангелистов, в центре помещена разъединенная створами сцена Благовещения. Среди растительных орнаментов – витые колонки, гранатовые яблоки, листья аканта. Большим мастерством отличается сквозная резьба Царских врат XVIII века из г. Перми. Рельефы варьируются по высоте, фигуры евангелистов поставлены в разных плоскостях, отчего создается сложная пространственная и светотеневая игра, подчеркнутая сплошной позолотой. Сочетание объемных и плоскостных элементов говорят о высоком профессиональном уровне резчика. Появляются классицистические элементы орнаментальной резьбы: пальметты, овы, лавровые листья.

Несколько проще по исполнению створа от Царских врат, выполненная резьбой «на проем», с изображением лилий и крупных листьев аканта. В трех круглых медальонах, расположенных по вертикальной

оси, – живописные изображения Св. архангела Гавриила и двух евангелистов. Фоны проработаны мелким сетчатым и параллельно-линейным орнаментом. К этому произведению примыкает прямоугольная сень от Царских врат, также выполненная резьбой «на проем». Снизу она завершена тройной аркой. В центре в фигурном медальоне – изображение Св. Троицы Новозаветной. Среди элементов орнамента преобладают лилии, пальметты и крупные цветочные розетки. Поверхности цветов и листьев перемежаются вставками с трехгранно-выемчатым орнаментом. Резьба в целом несколько грубовата, но по-своему выразительна.

Орнаментальная резьба образует своего рода связующее звено между скульптурой XVIII и XIX века, словно обеспечивая непрерывность развития.

Первоначально роскошное убранство прикамских храмов сохранилось в наше время лишь фрагментарно. В 1970-80-е годы Пермская галерея провела целый ряд экспедиций по экспертизе имущества действующих церквей Пермской области. В результате было поставлено на учет около трех тысяч памятников церковного искусства XVII-XIX веков. Но иконостасов и фрагментов иконостасной резьбы среди них очень и очень немного. Единственное, что можно сказать, сейчас перед нами – лишь остатки огромного континуума барочной резьбы, когда-то существовавшего в храмах Прикамья. Тем большую ценность имеют памятники сохранившиеся до нашего времени. Следует назвать большие иконостасы ныне действующих или музеефицированных церквей в Чердыни, Соликамске, Кунгуре, Перми. Это также единичные иконостасы из поздних сельских церквей Пермского края в с. Романово, с. Троельга, с. Плотниково и некоторых других. Но это единичные случаи.

Поэтому особой ценностью обладают немногочисленные, фрагменты скульптурных комплексов, входившие когда-то в убранство пермских церквей и дошедшие до нашего времени. Это, прежде всего, наиболее полные и значительные фрагменты из Богоявленской церкви с. Нижнечусовские городки Чусовского района (1742), из церкви Рождества Богоматери с. Усть-Боровское Соликамского района (1756), из Троицкой церкви пос. Пашия Горнозаводского района (1794), из Троицкой церкви пос. Юго-Камск Пермского района (1834), из Церкви Богоматери Знамение с. Шакшер Чердынского района (1835), из часовни д. Габово Карагайского района (до 1906). К разрозненным фрагментам храмовых комплексов относятся также памятники из сел Искор, Коса, Лимеж, Редикор, Сирино, Ужгинское Чердынского района, из с. Орел Усольского района, из с. Шерья Нытвенского района, из с. Торговищи

Суксунского района, из пос. Ильинский, из городов Пермь, Чердынь, Усолье.

Почти все названные комплексы выполнены в стилистике провинциального барокко. В нем существует множество вариантов, близких профессиональным проявлениям стиля, и вариантов, имитирующих этот стиль с большими отклонениями от «законодательных» норм европейской скульптуры. Хронологические рамки представленных комплексов говорят о длительном существовании и всестороннем развитии барочных тенденций в русской провинции. Должно быть, именно стиль барокко нашел наибольшие созвучия в отчасти консервативной и не-много профанной среде провинциальной художественной культуры.

Находясь на окраине русско-европейского ареала, откликаясь на стилистические веяния эпохи, пермская скульптура и в древнерусской традиции, и в барокко, и в классицизме сумела сохранить высокую монументальность и яркую образность, исконно присущие произведениям пермских художников. Так или иначе, истолкование прикамской деревянной скульптуры не может быть ограничено узкими рамками регионального уклада и его этнокультурной спецификой. Но ее нельзя считать и периферийным «сколком» со столичной храмовой пластики. Безусловно, истина лежит где-то посередине. [28]

Пермская пластика представляет собой органическую часть русской церковной скульптуры, но, как любой ее региональный вариант, обладает собственной спецификой, своеобразным обаянием и безусловной неповторимостью. Это сказывается в приемах построения композиции, объемной формы и колорита. В еще большей степени это сказывается в эмоциональных особенностях, в образной ткани произведений, которым свойственна глубокая искренность, благочестие, огромная духовная сила.

Культовая деревянная скульптура – яркое явление в русском искусстве. Наравне с иконами и произведениями декоративно-прикладного искусства она входила в художественные ансамбли церквей и часовен. Первые дошедшие до нас памятники датируются XIV-XV веками. Расцвет древнерусской деревянной пластики приходится на XVI-XVII столетия. В XVIII веке, вместе с другими видами культового искусства, скульптура приобретает новые черты и особенности.

Эволюцию русской скульптуры отражает и уникальное собрание Пермской государственной художественной галереи – одно из самых известных музейных собраний России, сложившееся в 1920-40-е годы XX

века благодаря экспедициям по северу Пермского края. Начинал эту работу А.К.Сыропятов, вскоре уехавший в Москву, а продолжал и развивал – Н.Н.Серебрянников. Сегодня в галерее сосредоточилось почти 400 скульптур.

Пермь Великая – огромная страна, раскинувшаяся на западных отрогах Уральских гор, между Сольвычегодском, Чердынью и Кунгуром. Бесполезно разыскивать эту страну на современных картах – лишь отголоском прошлого звучит современное название – Пермский край. Пермь Великая всегда отличалась своей «самодостаточностью», непохожестью, независимостью от «власть предержащих». Возможно, связано это с географическим положением – удаленностью от центра, труднодоступностью земель, огромными, бескрайними пространствами. Возможно, связано с именем Строгановых, не одно столетие безгранично «царствовавших» на Великопермской земле. Так или иначе, но только современные пермяки также самодостаточны и независимы, со своей особой философией, со своим взглядом на жизнь. И сбить их с видимой дороги не представляется возможным.

История освоения пермского края полна драматических сюжетов. Удивительно, но факт – основная борьба за владение землями на Каме разгоралась не с аборигенами – коми-пермяками, а между двумя русскими княжествами – Новгородским и Московским. И всем вместе им приходилось отражать набеги «югричей», «остяков» и «вогулов». Не мало помешало освоению края и монголо-татарское иго. И лишь в конце XV века Пермь Великая вошла в состав Московского государства. В это же время коми-пермяки обращены были в православную веру. В 1463 году епископ Иона крестил местных князей. Коми-пермяки были крещены, однако языческие верования еще долго играли значительную роль в их жизни.

В это же время русские крестьяне потихоньку проникали на эти земли и основывали свои поселения. Русские несли с собой свою культуру. Переселявшиеся на Урал крестьяне, хотя и рожденные в православии, в большинстве своем сохранили свои «языческие» традиции. В результате влияния православной с отголосками языческой культуры на неокрепшие души новообращенных христиан в пермском крае возникла своя, особая культура – православные пермяки одновременно продолжали поклоняться своим языческим богам.

Именно эти условия привели к формированию феномена пермской деревянной скульптуры, получившей распространение на территории Перми Великой в XVII -XVIII веках. К этому времени жизнь в северном

Прикамье вошла в нормальное русло – прекратились набеги «диких людей», границы отодвинулись далеко на восток. В многочисленных деревнях, повсюду возникавших по берегам Камы, строились храмы. Русский мужик – он талантлив. Подглядев однажды, как местное население преклоняется своим забытым идолам, он тут же переделал это на свой крестьянский лад. Деревянные скульптуры, которые вырезали русские мужики, устанавливались в церквях и играли ту же роль, что и языческие идолы и зачастую почитались больше чем иконы. Обычно церковные обряды завершались поклонением святой скульптуре, приношением ей денег, обуви, продуктов. В церквях боги располагались в темном месте – темнице. Их освещал только слабый свет лампы, поэтому боги могли кивать, хмурить брови, моргать. Богам меняли одежду – в дни «страстной недели» на них надевали черное, а на пасху – светлое. И обязательно делали новые башмаки – они ведь ходят по ночам, и обувь снашивается.

Деревянные образы православных святых вырезались во многих деревнях, разбросанных по берегам Камы. И вырезали их простые крестьяне, зачастую не знавшие даже грамоты. Они не очень-то хорошо знали Священное писание, которое доходило до них в пересказах более грамотных соседей. Чаще всего, конечно, вырезали образ святого Николая Чудотворца – это ему молились предки, отправляясь в неведомую «пермскую» землю. Своих святых наделяли они человеческими качествами, более всего ценимыми в людях – силой, добротой, трудолюбием, справедливостью, готовностью заступиться за слабых.

Православная церковь всячески боролась с таким проявлением язычества. В деревенских храмах, если вдруг приезжали высокие гости, святого просто прятали от их глаз и возвращали его на место, когда те уезжали. Но впрочем, борьба эта, не носившая бескомпромиссный характер, видимых результатов не дала. Видимо, это способствовало тому, что к началу XX века в деревенских храмах по всему Прикамью можно было увидеть этих святых.

Коллекция деревянной скульптуры в Пермской художественной галерее – крупнейшая в России. Формировать ее начал в середине 20-х годов Николай Николаевич Серебренников, работавший в ту пору директором небольшого краеведческого музея. Зачастую изымать скульптуры для этой коллекции из сельских храмов приходилось силой, преодолевая сопротивление крестьян. Это понятно, ведь крестьяне считали своего святого живым богом, который может приносить добро, но может и сотворить зло. И мужики отстаивали своих богов, боясь их гнева больше,

чем гнева властей. В результате многочисленных экспедиций деревянные скульптуры почти полностью были вывезены из всех деревенских храмов. Эти экспедиции, особенно в глухие районы, всегда были трудны и драматичны. Но можно понять и чувства крестьян, когда у них отнимают святого, которому молились их деды, отцы, перед которыми крестились они сами и их дети. Но, быть может, эти экспедиции и спасли пермских богов от гибели – политика воинствующего атеизма за годы советской власти привела к тому, что почти все храмы были закрыты, многие из них разрушены. И вместе с храмами могли бы погибнуть и скульптуры.

Наиболее ранние из сохранившихся памятников датируются концом XVII–началом XVIII столетия. Среди памятников XVII века преобладают изображения страдающего Христа и наиболее чтимых народом святых Николая Можайского и Параскевы Пятницы. Николай Можайский считался защитником поселений и покровителем путешественников, а Параскева Пятница – помощницей в земледелии, торговле, домашних делах. Язык ранних пермских скульптур сохраняет традиционную для древнерусского искусства условность. Резчик всегда стремится к предельному обобщению форм, к строгой симметрии композиций. Как и вся древнерусская пластика, пермская скульптура представляет собой синтез скульптуры и живописи. Роспись, по технологии идентичная иконописи, как бы договаривает то, что не сказано уплощенным объемом. Она заставляет жить скульптуру в пространстве, делает ее глубоко выразительной.

Местные мастера во многих скульптурах олицетворяли в создаваемых образах себя и свое окружение. В.М. Василенко пишет: «Как в народной песне, где себя выражает автор, так и в разбираемых нами произведениях нет разрыва между автором (зрителем) и изображаемым. Художник и тот, кто воспринимает сюжет, обязательно отождествляют себя с представленными героями».

Это отражается не только в иконографии, но и в психологической трактовке пермской народной скульптуры. Это дает основание полагать, что среди резчиков, наряду с русскими мастерами, были коми-пермяки, манси, крещенные татары.

Часть персонажей пермской деревянной скульптуры прямо заимствована из древнерусского искусства и в основном сохраняет традиционную иконографическую структуру. Это – образы Параскевы Пятницы и Николая Можайского. Параскева Пятница слыла в народе покровительницей земледелия, женской судьбы и домашнего очага, ее

культ был связан также с одной из жизнетворных сил природы – водой. На русском Севере скульптуры Параскевы нередко устанавливались в часовнях на берегах рек, озер, ручьев. В их трактовке преобладает удивительная внутренняя сила, выражающаяся в предельной скупости изобразительных средств, строгой симметричности композиции, плоскостности и фронтальности. Параскева как бы в упор смотрит на человека, читает его мысли и чувства. «Ревнителю натуралистического понимания формы, вероятно, найдут в предельно обобщенной фигуре Параскевы безжизненность, но она – сама жизнь, взятая не в отдельном преходящем моменте, а в вечности, – пишет Г.К. Вагнер. – Только большие и чуждые мелочности чувства, прошедшие к тому же через горнило самых тяжелых испытаний, могли создать такой величественный и нежный, внутренне напряженный и чистый образ».

Характерно, что датируемая XVII столетием Параскева из села Нырб Чердынского района внешне весьма отличается от подобной скульптуры новгородского мастера. Пермская Параскева решена с яркой декоративностью, распространенной в XVII веке. Но сквозь орнаментальное и колористическое богатство ее одежд, пышность венчающей голову короны, контрастирующей с традиционным белым платком, проступает целомудренный и строгий облик. Вырезанные позже, в большем соответствии с нормами профессионального искусства, фигуры предстоящих подчеркивают в ней мощные черты народного примитива: непомерно крупную голову, плоскостность и статичность, декоративность полихромии. Это – один из наиболее характерных и обаятельных образов пермской скульптуры.

Небольшая скульптура Параскевы Пятницы из села Нырб кажется монументальной из-за обобщенности форм. Образ Параскевы суров, аскетичен. Однако колорит придает скульптуре праздничность и нарядность. Тонкими орнаментами расписан белый убрус на голове Параскевы, крупные темно-зеленые розетки выделяются на светло-зеленом поле хитона. Так же орнаментирован плащ приглушенно красного цвета. Фигурки святых Екатерины и Варвары, добавленные в XVIII веке, выполнены в другой, более «реалистической» манере.

Многообразны трактовки сюжета Николая Можайского в творчестве местных мастеров. Жители Прикамья видели в нем защитника и покровителя новых поселений, возникавших в период обживания края русскими. В ряде скульптур Николай предстает грозным воителем, обладающим поистине магической силой. Таков образ святого в работе резчика из села Покча, в котором А.В. Луначарский видел «... шедевр

«экспрессионистской» скульптуры, имеющей в себе какую-то высокохудожественную манеру» .

Экспрессивность – одна из характерных черт народной деревянной резьбы вообще и пермской скульптуры в частности. Причем, экспрессия носит здесь весьма своеобразный характер, не нарушая привычную статичность и замкнутость образа. В отличие от профессионального искусства, где экспрессия нередко служит средством выражения экстазического состояния, сильного душевного порыва, в народной, как и в древнерусской, скульптуре – в ней проявляется значительность чувства, возвеличивание образа. Таков Николай из Покчи – могучий старец со сверхъестественно удлиненной головой и иконописно строгой фигурой. Наряду с некоторыми другими скульптурами пермского собрания упоминавшиеся изображения Параскевы Пятницы и Николая Можайского наиболее ярко воплощают древнерусскую традицию. Эти произведения, как точно определил Г.К. Вагнер, «представляют величественный эпизод древнерусской скульптуры, на протяжении семи-восьми веков хранившей секрет настоящего одухотворенного монументализма».

Вместе с тем в пермской скульптуре есть очевидное влияние западноевропейского искусства, в частности, барокко и классицизма. Пути их проникновения достаточно полно выявлены в ряде исследований, посвященных истории и культуре этого края. «Такое влияние, – пишет А.В. Луначарский, – шло из Германии через Новгород и Псков. Оно оставило значительные и интересные следы в виде памятников, главным образом, деревянного ваения. Оно широким потоком хлынуло на Украину с другой стороны, через Австрию, Польшу, отразилось на многих и многих украинских церквях и стало просачиваться и на север. Нет никакого сомнения, что и до пермской окраины докатились обе эти волны. Пермская окраина не могла не ощущать действия культурных силовых линий, шедших от Новгорода в очень старые времена. Известно, что в Перми работали некоторые украинские архиереи, несомненно более либерально настроенные по отношению к скульптурному убранству церквей, и приносили сюда свой вкус».

Уже в ранних пермских памятниках проявляются особые черты скульптуры этого региона: высокое качество исполнения, психологичность образов, сложность цветовых построений. В то же время здесь видны два уровня исполнения: профессионально-высокое и наивно-«почвенное». К первому принадлежит удивительное «Распятие» из Соликамска. Гибкость, «эластичность», верная передача движения заставляют почувствовать тот огромный путь, который прошла трактов-

ка сюжета с XIII–XIV веков, когда монументальные кресты со скульптурой знаменовали освобождение древнерусской пластики из плена «стен» и постепенный переход к статуарности. Креста нет, он не сохранился, но ощущение висящего на кресте мертвого тела создается подчеркнутой плоскостностью фигуры, хрупкостью рук, бессилием упавшей на плечо головы. Это распятие, поражающее тонкостью и изяществом очертаний, наполнено пронзительным, высоким трагизмом.

«Поклонный крест» из села Вильгорт отмечается наивностью образа. Резчик представляет Христа маленьким и бесплотным, с улыбкой на носатом лице. Огромная его голова, ушедшая в плечи, словно притягивает к себе затейливую резьбу облаков, фигурки летящих ангелов, Саваофа и даже Голгофский холм, где виден череп Адама. Все напоминает маленькие, литые иконки, часто встречающиеся в местных краях, но в резьбе выглядит более примитивным.

Каждый, кто хоть раз побывал в Пермской художественной галерее, отмечает необыкновенную энергетику этого места. И это неспроста. Пермские боги, собранные в одном месте, кажется, «излучают» то время – время ситцевых юбок, махорки и керосиновых ламп, когда расстояния измерялись сутками, сахар считался лакомством, а вера в чудеса была сильнее технического прогресса. Пермские боги до сих пор хранят множество тайн и нераскрытых загадок. Вот одна из них. В календаре для духовенства за 1894 год написано про Николу Можайского из деревни Зеленья, что его образ является чудотворным. По легенде, Никола Можайский стоял раньше в одном из храмов Пыскорского монастыря и приплыл на плоту против течения в деревню Зеленья, когда Пыскорский монастырь, построенный, кстати, Аником Строгановым, родоначальником знаменитой династии, был разобран. Из этого кирпича был построен Кафедральный собор в Перми, в стенах которого расположилась художественная галерея, где и нашел свой приют Никола Можайский. Случайность, скажете вы, совпадение. Вот еще история из жизни святых. Известно, что Параскева Пятница – главная женская заступница, самая любимая святая деревенских баб. Статуя святой Параскевы Пятницы – самая древняя в коллекции. Лик ее суров и мрачен, а на самой статуе есть какие-то магические значки. Статую святой Параскевы редко вывозят за пределы Пермского края, и на это есть свои причины – святая Параскева Пятница не «любит», когда ее беспокоят. Работники галереи рассказывают, что, когда один из исследователей попытался поближе познакомиться со скульптурой и хотел всего лишь перерисовать магические значки на ее одеянии, по городу пролетел ура-

ган небывалой силы. Говорят, нечто подобное было, когда статую вывозили во Францию. Возможно, по этой причине святую Параскеву стараются меньше беспокоить, и даже не включают ее образ в буклеты и альбомы.

В коллекции Пермской государственной художественной галереи хранятся около 370 памятников деревянной скульптуры XVII–XIX вв.

«По обе стороны по Каме, до Чусовой реки места пустые, леса черные, речки и озера дикие... пашни на пахиваны и дворы не ставали,» – так говорили летописи о природе Урала. Этот дикий пустынный край был заселен в первом тысячелетии угрофинскими племенами. Чудины, как их называли, создали большое искусство – пермский звериный стиль. На вылитых из меди пластинках изображались фигуры священных животных: медведя, лося, коня.

Ни изящества поз, ни гибкости линий – но огромная сила лаконичных, как бы спрессованных форм, организованных по принципу жесткой симметрии.

В это же время появились и языческие деревянные идолы. Христианские проповедники в XIV веке записывали: «Боги их ... суть болваны истуканные, изваянные, издолбленные, вырезом вырезанные...». Постепенно идолов сменили изображения христианских святых. Такая преемственность и послужила основой самобытности пермской деревянной скульптуры XVII–XIX вв. С другой стороны, пермская пластика – это неотъемлемая часть русской деревянной скульптуры: в ней отразились общие черты этого искусства и все перемены, которым оно подвергалось на протяжении столетий.

Большая часть коллекций Пермской галереи собрана на севере Пермской области. В южной части были найдены лишь редкие памятники. Это обстоятельство связано, очевидно, с более ранним освоением Севера русскими поселенцами, с более ранним укоренением здесь русской культуры. Первая известная нам русская крепость на северной Каме – Анфаловский городок – основана новгородским воеводой, перешедшим на московскую службу, Анфалом Никитиным между 1340 и 1398 годом. В начале XV века вологодцы Калининковы начали добычу соли на реке Боровой, а в 1430 году перенесли промыслы на Усолку, основав город Соликамск, второй по значению после Чердыни. Южные районы Прикамья заселялись русскими, двигавшимися с Волги вверх по Каме на Урал после разгрома Казанского ханства, т.е. на столетие позже. Древнейшие памятники пермской деревянной скульптуры не дошли до нашего времени. [29]

Литература

1. Описание г. Чердыни писца М. Кайсарова // Пермские епархиальные ведомости, 1865, № 55.
2. Памятники истории и культуры Пермской области. Памятники археологии. Памятники архитектуры. Памятники истории. Издание второе, доработанное и дополненное. – Пермь: Кн. Изд-во, 1976, с. 45.
3. Серебренников–2, с.4; Чекалов А.К. Народная деревянная скульптура русского Севера. – М.: Искусство, 1974, с.86–87, 136, прим.29.
4. Серебренников–1, с.136, прим. 29.
5. Агафонов П.Н. Епископы Пермской епархии (1383–1918). – Пермь: Арабеск, 1993.
6. Тананаева Л.И. О низовых формах в искусстве Восточной Европы в эпоху барокко 17-18 вв. / Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. – М.: Наука, 1983, с.29.
7. Власова О.М. Встреча двух культур / Поляки Прикамья. Сост. В.Ф. Гладышев. – Пермь: Кн. изд-во, 2004, с.158.
8. Рындина А.В. Тема Страстей Господних в русской деревянной скульптуре 18–19 вв. Старое и новое. / Искусствознание. 1/2003. – М.: Наука, РАН, 2003, с. 234.
9. Переверзев Л.Б. Степень избыточности сообщения как показатель стилевых особенностей изобразительного искусства первобытной эпохи / Труды по знаковым системам. Вып. II. – Тарту, Изд-во госуниверситета, 1965, с. 217–220.
10. РГАДА. Фонд Голицыных, дело № 1263, опись 10, ч. 2, ед. хр. 1637.
11. Рындина А.В. Тема Страстей Господних, с. 232-234.
12. Пономарев П.П. Описание церквей и приходов Кунгурского уезда Пермской губернии. Историко-географический и церковно-биографический очерк. Составил священник Градо-Кунгурского Иоанно-Предтеченского монастыря Петр П. Пономарев (Издание автора). – Кунгур: типография А. Паркачевой, 1897, с. 241.
13. Сакович А.Г. Библия Василия Кореня (1569) и русская иконографическая традиция 16–19 века. / Народная гравюра и фольклор в России 17–19 вв. – М., 1976, с.97.
14. Власова О.М. Пермская деревянная скульптура / Ильинский. Страницы истории. К 425-летию поселка. Сост. О.Л. Кутьев. – Пермь, с. 161–168.

15. О примитиве в крестьянском искусстве. / Сообщения Государственного Русского музея. 11. – М.: Изобразительное искусство, 1976, с.79–84.
16. Фрейденберг О.М. Семантика архитектуры вертепного театра. // Декоративное искусство, 1987, № 2, с.41–43.
17. Шаханова В.М. Иконографический репертуар церковной скульптуры Арзамасского уезда по описи середины XIX века. Опыт систематизации. / Древнерусская скульптура. Выпуск второй, часть 2. – М.: НИИ Российской академии художеств, 1993, с. 15.
18. Прокофьев В.Н. О трех уровнях художественной культуры Нового и Новейшего времени. / Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени, с. 25–35.
19. Лидов А.М. Образ Небесного Иерусалима в восточнохристианской иконографии. / Иерусалим в русской культуре. – М.: Наука, 1994, с. 16
20. Беляев Л.А. Христианские древности. Введение в сравнительное изучение. – М., 1998, с. 39–40
21. Соболев Н.Н. Русская народная резьба по дереву. – М. 2000, с. 387–396
22. Зеленская Г.М. Святыни Нового Иерусалима – М.: Северный паломник, 2002. с. 8-10
23. Яворская С.Л. Крест купца Шумаева. Замысел и заказчик. // Мир музея. 2002, № 4. с. 40-44
24. Тарасов О.Ю. Икона и благочестие. Очерки иконного дела в императорской России. – М.: Издательская группа Прогресс-Традиция, 1995, с. 357, 395, 402, 434.
25. Памятники истории и культуры Пермской области. Издание второе, переработанное и дополненное. – Пермь, Книжное издательство, 1976, с. 80-81
26. Пестова А.И. Пыскорский Спасо-Преображенский монастырь как центр миссионерства и культуры Прикамья 16-18 веков. / Христианское миссионерство как феномен истории и культуры (600-летию памяти святителя Стефана Пермского). Материалы Международной научно-практической конференции 1996 г. – Пермь, 1997, с.105-125
27. Иллюстративный материал см.: ГАПО. Ф. печ. изд., № 566 (план монастыря в г. Лысьве); ГАПО. Ф. Р-1739. Оп. 1. Д. 72 (вид монастыря в г. Перми в 19 веке).
28. Рындина А.В. Тема Страстей Господних, с. 246.

29. Серебренников Н.Н. Пермская деревянная скульптура: Материалы предварительного изучения и опись. – М.: Художник и книга, 2008. 328 с.

7.16. ПЕРМСКИЙ ЗВЕРИНЫЙ СТИЛЬ

Искусство мелкой металлической пластики, занимающее особое место среди разнообразных звериных стилей, широко распространенных в искусстве разных племен и народов.

Происхождение пермского звериного стиля до настоящего времени остается спорным. На протяжении тысячелетий Прикамье испытывало влияние культурных традиций разных народов. Звериный стиль, выраженный в металлопластике, характерен для огромной территории, заселенной родственными финно-угорскими народами.

Пермский звериный стиль представлен сотнями находок ажурных бронзовых и медных пластин, фигурок, рельефных пронизок, подвесок с объемными изображениями животных, птиц, рыб, фантастических существ и людей. Этот стиль со всей определенностью можно назвать пермским, так как сложился он на пермской земле, почти все предметы металлической скульптуры этого стиля обнаружены в пределах Верхнего Прикамья, преимущественно в Чердынском районе, на территории Коми-Пермяцкого округа и прилегающих к нему районов, а также в бассейнах рек Сылвы и Чусовой.

Истоки этого искусства уходят в глубокую древность, в период палеолита. К древнейшим произведениям искусства, созданным человеком на территории Прикамья, можно отнести геометрический рисунок на ребре мамонта со стоянки Пещерный Лог. В дальнейшем геометрический и зооморфный орнамент широко использовался при орнаментации посуды.

К периоду неолита относятся наиболее ранние рисунки знаменитого Писаного Камня на реке Вишере в Красновишерском районе. Рисунки, выполненные охрой, расположены на высоте от 2 до 7 м. Охота была главным занятием первобытных людей. В таежных районах Прикамья она сохранялась значительно дольше, в связи с чем долго удерживались религиозные верования, связанные с почитанием животных и птиц.

В период бронзового и раннего железного веков в Прикамье появляются привозные изделия с изображениями животных Зауралья. Среди

наиболее эффектных изделий можно назвать кинжал с изображением баранов с Турбинского II могильника, а также фигурки горных козлов, найденные на реке Вишере и на стоянке Ерзовка около села Частые. В VIII-III веках до н. э. Прикамье довольно тесно контактировало со степными племенами. В этот период на памятниках появляются предметы скифо-сарматского звериного стиля, которые послужили образцами для местных мастеров и творчески ими переработались. Так, характерные для степняков изображения барсов и пантер заменились изображениями волков и медведей. Один из самых популярных скифских сюжетов – олень – заменился изображением лося.

Большинство сюжетов пермского звериного стиля находит свое объяснение в мифологии финно-угорских народов Европы и Сибири, являясь своеобразной иллюстрацией к определенным мифам и легендам, объясняющим возникновение мира и человека, его отношения с богами, героями, духами.

Считается, что многие сюжеты звериного стиля являются реальным отражением культа предков, культа плодородия, принадлежностью обрядов охотничьей и производственной магии. Наиболее распространены сюжеты, изображающие лося, медведя, коня, утку или лебедя. Особым почетом пользовалась у местных племен утка, благодаря которой, по легенде, на земле возникла суша. Своеобразным символом пермского звериного стиля стала прямоугольная бляха с изображением медведя.

Изделия звериного стиля предназначались для разных целей. Часть их использовалась в виде подвесок-амулетов и входила в состав костюма. Особое значение в древности местное население придавало поясу, служившему оберегом. Для усиления охранительной роли пояса на него крепились многочисленные амулеты. Богато украшенные поясные наборы довольно часто встречаются во время раскопок могильников ломоватовского и родановского времени.

«Золотым веком» звериного стиля называют период ломоватовской культуры (VII-IX века). В этот период оформляются сложные литые композиции, объединяющие человека, животных, птиц, а также фантастических существ.

Особенно близкие аналоги пермскому звериному стилю встречаются в сюжетах урало-сибирского звериного стиля. Но в отличие от пермского звериного стиля в Зауралье не получили распространение сложные многофигурные композиции с изображением людей и животных, стоящих на ящере.

Крупные собрания пермского звериного стиля имеются в Государственном Эрмитаже, Пермском областном краеведческом музее, Государственном историческом музее, Чердынском районном музее, в кабинете археологии Пермского государственного университета.

Литература

1. Мурзина, И.Я. Очерки истории культуры Урала [Текст] : Монография / Мурзина И.Я., Мурзин А.Э. – Екатеринбург, 2008. – 412 с.
2. Грибова Л.С. Пермский звериный стиль: Проблемы семантики [Текст] : Монография / Грибова Л.С. – Москва: Наука, 1975. – 149 с.
3. Белавин А. М. Об этнической принадлежности пермского средневекового звериного стиля // Труды Камской экспедиции. Вып. 1–2. — Пермь, 2001. — С. 14 — 24.

7.17. УРАЛЬСКАЯ ДОМОВАЯ РОСПИСЬ

Продолжительное время считалось, что народное искусство, как оно бытовало в европейской части России, на Урале отсутствовало, так как край заселялся пришлыми людьми. И если за горнозаводскими промыслами признавалась самобытность, исследовалась их уникальность и своеобразие, то явления прикладного искусства уральских деревень долгое время оставались не только не изученными, но само существование самобытного уральского народного искусства подвергалось сомнению.

Лишь в 60-70-е гг. XX в. экспедиции Московского научно-исследовательского института художественной промышленности предприняли попытку серьезного обследования некоторой части Свердловской области, в результате которой удалось не только «обнаружить» самобытные росписи по дереву, но, по сути, начать систематическое исследование уральской крестьянской живописи. Появилась возможность выделить особенности красильного промысла на Среднем Урале. Так было выявлено «недостающее звено», связывающее росписи европейской России и Сибири.

Наиболее полно образцы уральской росписи крестьянских домов сохранились в коллекции Нижнесинячихинского музея-заповедника.

Параллельно с миграцией населения на Урал начинается христианизация края, появляется необходимость культового строительства. Мастера-иконописцы зачастую расписывали не только храмы, но занимались декоративной росписью бытовой утвари и интерьеров. Мастеров,

занимавшихся росписью домов, называли красильщиками, или красельщиками.

«Бывали случаи, когда в росписи культовых построек участвовали красильщики. Но немногим доверялась эта работа. Известно, что красильщики расписали травным и цветочным орнаментами деревянную церковь Кыртомского мужского монастыря, расположенного на севере Алапаевского района, а также три деревянные часовни в деревнях Карпова (Верхотурский р-н), Кокшарова (Верхнесалдинский р-н), Останина (Алапаевский р-н). Часовни в настоящее время находятся на территории Нижнесинячихинского музея-заповедника».

Обычай расписывать дома, по-видимому, появился в начале XIX в. Появление росписи в крестьянском доме, даже если и носило поначалу случайный характер, достаточно органично вошло в народный быт. Роспись отражала единство с окружающей природой, выражала народную мечту о райской жизни и представления о красоте.

Центрами «малярного промысла» были Кострома, Вятка, Тюмень. Красильщики пользовались популярностью на довольно большой территории. Так, тюменские красильщики добирались на востоке до Барнаула, на юге - до казахских степей, на севере - до Тобольска и Верхотурья, на западе - до Челябинска и Екатеринбурга. В народе за ними закреплялись прозвища, в зависимости от местности - «тюменские», «кармацкие» (от названия деревни).

Росписи в уральских крестьянских домах делались вплоть до 20-х гг. XX в., когда крестьяне стали отдавать предпочтение однотонной окраске или грунтовке стены.

Особого внимания в интерьере уральской крестьянской избы заслуживают росписи. В росписях изображены лошади, петухи, солдаты, «какие-то непонятные звери и птицы». В деревянных домах стены нередко выкрашены масляной краской с разными фантастическими цветами, так же раскрашивается и потолок. В простенках изображались вазоны с кустами – сады с белыми птицами, похожими на гусей, синими и коричневыми петушками. На потолках рисовались круги из цветов и группы цветов в углах. Особенно старательно украшали печь, ее деревянные части. В росписи были растительные мотивы, включавшие изображения людей, птиц и зверей (кони, львы), выполненные небольшим набором цветов красок на ярких цветовых фонах: оранжево-красных, голубо-синих, зеленых, охристо-белых. Растительные мотивы – листья, цветы, ягоды группируются в гирлянды, букеты, ветки, кусты, сады. Роспись в интерьере связана с росписью предметов быта.

Сказочные, диковинные, в жизни не существующие цветы, птицы, животные. Яркие, сочные краски. Фантазии, творчеством самобытных художников родились они на потолках, внутренних перегородках, ставнях, шкафах, полках.

В исследованиях домовой росписи от Архангельска до Забайкалья Южный Урал не упоминается. Это искусство принесено первыми русскими насельниками, пришедшими на Урал и в Сибирь из Европейской России. Непрерывающаяся миграция населения Южного Урала, значительную часть которого составляли сибиряки, способствовала тому, что и в южно-уральских селах стало появляться искусство крестьянской домовой росписи. Избы с расписными стенами, простенками, потолками были обнаружены в Красноармейском районе Челябинской области.

В отличие от западносибирских, уральские росписи отличаются объемом деталей композиции. В кисть набирают не только краску соответствующего цвета, но и белила. Законченная, крепко сколоченная композиция, идеально, без тесноты, с чувством меры расположенная на плоскости – вот что лежит в основе домовой росписи Урала, где каждый мотив имеет свою смысловую нагрузку.

Значение мотивов домовой росписи

Наиболее часто в росписи встречается круг. Декоративной формой круга является цветочная розетка, чаще представленная на потолке – «небе» жилища. Круг и розетка – отражение культа солнца.

Стены избы среднего яруса – между лавками и полками над окнами – окрашивались в красный цвет, который символизировал производительные силы природы. Синий цвет – им обрамляли декорируемые плоскости – выступал знаком воды, водной стихии.

Главный мотив среднего яруса – растительный орнамент. Куст с цветами, ягодами и птицами – символ не только цветущего сада, но и древа жизни. Древо жизни имело три-четыре яруса, поднимавшихся над вазоном. Мировое дерево обязательно изображалось с птицей, иногда парой птиц, сидящих на верхнем ярусе или парящих над многоярусными древами. Птица на дереве – поющая или клюющая – всегда сравнивалась с образом солнца. Сова и лев олицетворяли силу и мудрость. Совы, которым приписывали охранительную функцию, чаще встречаются с деревом жизни. Возможно, им предшествовал образ вещей птицы сирии.

В уральской росписи много значила символика правой и левой половины избы. Правая сторона соотносилась с мужчиной, левая – с женщиной. Поэтому справа от куста чаще можно встретить павлина, во-

рона, петуха, а слева – сову, ворону, курочку. Две птицы одной породы олицетворяли супружескую пару. Лошадь располагалась слева от куста, а лев справа.

Изображение мужчины и женщины свидетельствуют об осознании большой важности семьи и семейной жизни. Сюжетные композиции в домовой росписи – железная дорога, хозяйственные занятия – показатель значимости этих событий для человека.

Расписной дом человек воспринимал мифологизированным образом. Так, определенными мотивами и цветовым решением создавался мир, в значительной степени необходимый для человека.

Домовая роспись – большое, еще до конца не познанное явление народного творчества.

Архитектура крестьянской избы всегда удивляла исследователей своей четко продуманной планировкой. Сам дом внешне казался небольшим, но внутри был широк и просторен. Условно избу членили на три функциональные части: «прихожая» - подпа-латный угол, где раздевались, оставляли верхнюю одежду, умывались. В верхнем ярусе этой части справа от двери располагалась печь, слева - полати. На полатах и печи спали. Перед печью отводилось место для кухни, где размещали бытовую утварь, пекли хлеб, готовили пищу. Иногда кухня отделялась от всего пространства дома ситцевой занавеской. Красный угол, вплоть до полатей, был местом для приема гостей, совершения обрядов.

Уральская домовая роспись поражает своей монументальностью: расписываются сени, изба, горница, а в них стены, простенки, потолки, двери, голбцы, полати и многое другое.

Как отмечают исследователи, истоки мотивов росписи, по всей видимости, нужно искать в древнерусском искусстве, символике языческой Руси, частично перешедшей в христианство и дополненной фантазией народных художников. Росписи решались в едином стилевом ключе, объединившем традиционную народную и иконописную манеры письма.

Основой композиции обычно являются дерево, куст, ветка, букет, круг-венки, а на них цветы и плоды причудливых форм. Среди «обитателей» этого «райского сада» мы видим певчих птиц и экзотических павлинов, сказочных сиринов и жар-птиц, а рядом -уральских сов, филинов, гусей, тетеревов.

В росписях присутствует и человек, его изображают как героя лубочных картинок: вот молодая супружеская пара, вот жена, посылающую мужу птицу-вестника и т. п. Сценки носили по преимуще-

ству жанрово-бытовой характер, хотя бытовали и исторические сюжеты (было обнаружено изображение первого в России паровоза Черепановых, сооружение Великой Сибирской железнодорожной магистрали). В одной избе обнаружена роспись с несущимся под парами паровозом с тремя вагонами.

«Сады» обычно изображали в простенках, полатный брус расписывали вытянутыми в горизонталь гирляндами или букетами из цветов и ягод, на потолке размещали венки или солнце.

Роспись дома встречала входящего практически у самого входа. На обратной стороне двери часто изображали древо жизни с птицей на вершине, на стенке голбца - пышный вазон с цветами или стилизованные бытовые сценки, действующими персонажами которых были не только люди, но и птицы и звери; на двери, которая вела в подполье, художники изображали круг солнца и древо жизни.

Особое значение в доме имел «красный угол» с божницей. Его расписывали несложными, приглушенными по цвету, аккуратно выполненными композициями вазонов с цветами. Изображение зверей или птиц считалось неуместным.

Мастера разных местностей отличались характером декорирования композиции: пышными – у вятских народных художников, более линейно-графичными – у кармакских.

Роспись избы выполнялась обычно масляными красками теплых тонов: красно-коричневыми или их оттенками. Дополнением служили половики, занавески, лоскутные одеяла, рушники.

Роспись бытовых предметов

Расписывались не только стены, но и мебель, домашняя утварь, орудия труда и быта: цветочный орнамент наносили на «лицевую» часть шкафа, у комода «разделялись» боковые стенки «под мрамор» или «под орех»; обеденный стол окрашивался синим, красным, зеленым или светло-коричневым цветом, в центре столешницы изображался круг – символ жизни; украшались росписью прялки, ткацкие станы, коромысла, деревянные ведра и миски, кади, бураки-туеса, встречались разрисованные телеги и сани.

Роспись широко использовалась для украшения прялок, коромысел, дуг, утвари, посуды.

Основной мотив росписи лопасти прялки – цветы крупных размеров, побеги-веточки, птицы. Нередко встречается многоярусный букет цветов, напоминающий древо жизни. Некоторые мастера включали в

цветочную композицию фигуру человека. Известны примеры, когда прялки расписывались с домом. Сюжетные мотивы для уральских прялок не характерны. На подарочных прялках любили рисовать пару птиц и виноград, что символизировало благополучие в жизни.

Вальки, предназначенные для обработки льна, конопли, выколачивания холстов и полоскания белья, украшались многоцветной раскраской с мотивами цветов, плодов, вырастающих из рукояти.

В заводских центрах Нижнем Тагиле, Верхней и Нижней Салде мастера создавали живописную поверхность берестяных бураков-туесков. Излюбленной была композиция цветов на красном, зеленом, оранжевом, голубом фоне. Для росписи нижнетагильских мастеров характерны высокий профессионализм, симметричность композиции, контрастность изображения. Работы салдинских художников отличает несложная, но компактная композиция, отсутствие прорисовки деталей.

Многоцветно, мелкими стеблями с листьями расписывали коромысла, дуги, служившие для упряжки лошадей, украшались декоративной росписью в сочетании с мелкой резьбой. В орнаменте росписи – цветы, розетки, полосы. На пермских дугах встречается изображение львов. Расписными дугами пользовались для праздничной упряжи, их берегли и передавали по наследству.

Росписью покрывали печи, мебель, двери, домашнюю утварь, орудия труда. Ярким узором украшали дом не только изнутри, но и снаружи.

В 1960-1980-е гг. в г. Туринске Свердловской области начали изготавливать сувениры из дерева, расписывая их в традиционной манере уральской домовой росписи.

Литература

1. Мурзина, И.Я. Очерки истории культуры Урала [Текст] : Монография /Мурзина И.Я., Мурзин А.Э. – Екатеринбург, 2008. – 412 с.
2. Барадудин, В.А. Народные росписи Урала и Приуралья. Крестьянский расписной дом. Л.: Художник РСФСР, 1988 – 205 с.;
3. Каталог уральской народной росписи крестьянских домов и предметов быта в собрании Нижне-Синячихинского музея-заповедника / Вступительная статья И.Ф.Самойлова. Свердловск: Уральский рабочий, 1988 – 208с.
4. Максяшин, А.С.Очерки истории искусства Урала. – Екатеринбург: Изд-во Рос. гос. проф.-пед. ун-та, 2003. – 193
5. Самойлов, И.Д. Сокровища Нижней Синячихи – 2006. – 207с.

ГЛАВА 8. КУЛЬТУРА ГОРНОЗАВОДСКОГО УРАЛА

8.1. ПОНЯТИЕ КУЛЬТУРНЫХ ПРОЦЕССОВ

Изменение во времени состояния культурных систем и объектов, а также типовые модели взаимодействия между людьми и их социальными группами. Культурные процессы эмпирически проявляются в совокупности культурных событий. Под культурными процессами имеются в виду типические, универсальные по масштабам распространения в разных культурах и устойчивые в своей повторяемости функциональные процедуры, поддающиеся классификации на основании общих признаков. Культурные события – это конкретно-исторические частные случаи осуществления культурных процессов, обладающие уникальными чертами, вариативность которых определяется суммой условий и обстоятельств их протекания. Поэтому культурные процессы могут быть определены как динамические культурные формы, а культурные события как артефакты этих форм.

В культурных процессах прежде всего проявляется динамика культуры. Она может быть разделена на социальную микродинамику (в пределах жизни 1-2 поколений) и историческую макродинамику (в большем временном масштабе вплоть до всеобщей истории человечества); динамику внутренних процессов (взаимодействие между элементами и субъектами локальной культуры и ее адаптацию к условиям вмещающего ландшафта) и динамику внешних взаимодействий (с ее социальным окружением). Каждому из этих вариантов динамики соответствуют специфические типы культурных процессов. Все культурные процессы функционально связаны с осуществлением и обеспечением коллективной жизнедеятельности людей, повышением уровня их социальной интегрированности, организацией, регуляцией, коммуникацией, социальным воспроизводством их сообществ и т.п. (в т.ч. и в случаях процессов деструкции неэффективных систем, становящихся помехой функционированию и развитию более перспективных образований).

В числе основных групп культурных процессов выделяют следующие:

- порождение культурных явлений (генезис адаптивных и творческих инноваций в виде технологий и инструментария деятельности, знаний, идей, произведений, символических обозначений, форм организации и регуляции совместных действий, способов обмена информацией и т.п.) и их частичная институционализация; превращение порожденных культурных форм в образцы, нормы, стандарты и правила осуществления соответствующей деятельности и достигаемых при этом результатов; формирование социокультурных и этнокультурных систем и конфигураций, их структуры и организации, системы социальных институтов и функциональных ролей, образов жизни и картин мира; становление культурно-исторических типов социальной организации сообществ);

- распространение культурных явлений (социальная интеграция культурных форм в общественную практику в качестве предпочитаемых и рекомендуемых образцов технологий и продуктов деятельности; расширение или сужение числа субъектов, вовлеченных в практику использования этих форм; пространств. диффузия этих форм, расширение территории их использования, заимствование их другими культурными системами и т.п.);

- функционирование культурных явлений (действия и взаимодействия людей по удовлетворению их индивидуальных и групповых интересов, потребностей и необходимостей, осуществляемые индивидуально и коллективно, конвенционально и в системе социальных институтов в виде опредмечивания культурных образцов в конкретных артефактах применения технологий и получения продуктов деятельности – жизнеобеспечивающих, природопреобразующих, инфраструктурных, технических, социально-организационных, регулятивных, коммуникативных, познавательных, мироосмыслительных, художественных, оценочных и т.п.; саморегуляция людьми форм своей социальной практики на основе принятых культурных образцов);

- социокультурное коммуницирование между людьми (символическое кодирование наблюдаемых и представляемых природных и социальных явлений и процессов в семантических знаках – понятиях, обозначениях, названиях и пр.; обмен информацией между людьми о наблюдаемых и представляемых явлениях и процессах посредством трансляции ее в виде семантических знаков и составленных из них вербальных и невербальных текстов, регулирующих порядок осуществления жизнедеятельности людей, передачу знаний и пр.);

- аккумуляция социально значимых знаний и опыта (накопление и обобщение информации об окружающем мире и социального опыта коллективной жизнедеятельности людей, способствующих повышению уровня их социальной интегрированности и консолидированности, улучшению взаимопонимания и взаимодействия, а также понижению остроты и разрешению возникающих противоречий и напряжений; селекция этих знаний и опыта на основе практики их использования; формирование на базе селектированных образцов систем ценностных ориентаций, критериев оценки явлений и событий по уровням их полезности и значимости для людей и социальной приемлемости тех или иных форм деятельности и их результатов; закрепление такого рода ценностных установок в системе традиций);

- восприятие и интерпретация культурных явлений субъектами культуры (процессы индивидуального и коллективного понимания – идентификации, «декодирования» символики, осмысления сущностных признаков и функций культурных явлений; их понятийная и оценочная интерпретация; символическое «присвоение» культурных форм людьми и их самоидентификация и самомаркировка посредством этих форм; символизация и маркирование среды обитания сообщества; выработка нормативных вариантов интерпретации собств. и чуждых культурных форм, превращение этих стереотипов восприятия и интерпретации в значимый элемент культурной традиции);

- социальное и историческое самовоспроизводство культурных систем и форм (межпоколенная трансляция социокультурного опыта, селектированных норм, стандартов и правил выполнения любого социально значимого действия, актов познания, ориентирования, интерпретирования и т.п., осуществляемая в ходе социализации и инкультурации членов сообщества в процессе их воспитания, образования, корректирующего регулирования и иных форм социального коммуницирования; трансляция системы образов коллективной идентичности в виде комплекса традиций, обрядов, ритуалов, нормативных параметров образов жизни и картин мира, поддерживающих необходимый уровень социальной консолидированности сообщества; воспроизводство форм социальной организации и регуляции в виде социальных институтов и конвенциональных норм коллективной жизнедеятельности и взаимодействия, языков обмена информацией и т.п.);

- изменчивость культурных явлений (постепенная трансформация утилитарных и социально-регулятивных функций, уровня социальной актуальности, формальных черт и семантических значений

культурных форм как по ходу времени их функционирования в социальной практике, так и в процессе их пространственного распространения; развитие и модернизация культурных форм в сторону повышения их утилитарной и социальной эффективности, углубления функциональной специализированности; эволюция культурных систем по пути усложнения их организации и структуры, повышения устойчивости и функциональной универсальности, социально-интегративных возможностей и адаптивной пластичности, а также, напротив, деградация культурных явлений в виде понижения уровня функциональной специализированности форм, структурной и организационной сложности, устойчивости и универсальности систем и т.п. вплоть до их элиминации).

Так или иначе все культурные процессы представляют собой целеориентированную жизнедеятельностную активность людей и являются осуществлением более или менее типовой последовательности процедур: осмысления людьми своих интересов и потребностей, возникающих в связи с какими-то обстоятельствами; разработки технологий (способов) удовлетворения этих интересов и потребностей (или модернизации уже имеющихся технологий под новые задачи); практического применения этих технологий и получения какого-то результата (продукта); оценки эффективности примененных технологий и соответствия полученных результатов преследуемым целям; селекции наиболее утилитарно эффективных и социально приемлемых способов и результатов осуществления данной деятельности; передачи информации другим людям об этих способах и результатах; закреплении селективных образцов деятельности в нормах, правилах, стандартах, ценностных ориентациях, традициях и пр. в форме «культурных текстов», содержащих организационно-технологическую, нормативно-регулятивную, коммуникативно-оценочную и иную информацию о наиболее эффективных и приемлемых по социальным последствиям способах удовлетворения тех или иных интересов и потребностей людей (т.е. социальный опыт осуществления деятельности в таких формах, которые не имеют разрушительных последствий для уровня социальной интегрированности и консолидированности сообщества). Совокупность подобных «текстов» и есть культура данного сообщества.

Литература

1. Арутюнов С.А. Народы и культуры. Развитие и взаимодействие. М., 1989

2. Петров М.К. Язык, знак, культура. М., 1991
3. Морфология культуры: структура и динамика. М., 1994
4. Орлова Э.А. Введение в социальную и культурную антропологию. М., 1994.

8.2. ОСОБЕННОСТИ ГОРНОЗАВОДСКОГО ТИПА КУЛЬТУРЫ

Жизнь при заводах, специфический быт стали как бы общим знаменателем, универсальным объединяющим началом для оказавшихся на Урале людей – потомков переселенцев, имеющих разные исторические корни. Историки, этнографы, фольклористы, искусствоведы на своем материале прослеживают, как на протяжении XVIII-XIX вв. северо- и среднерусские культурные влияния в домостроительстве, быте, одежде, прикладном творчестве и так далее приобретают специфические уральские черты. Считается, что уже к XVIII в. на Урале преодолевается «фольклорно-этнографическая мозаичность», обусловленная особенностями колонизации, формируется своеобразный горнозаводский фольклор. Все стороны жизни человека (рождение и смерть, религиозно-нравственные представления, труд, быт, праздники) и история края (заселение Урала, возникновение заводов и рудников, открытие месторождений самоцветов и освоение уральских недр) нашли свое воплощение в складывающемся горнозаводском фольклоре.

Известны наблюдения Д. Мамина-Сибиряка, касающиеся изменения самого человеческого типа жителя горнозаводского Урала: «...вот подстриженные в скобку кержацкие головы, с уклончивым взглядом и деланной раскольничьей ласковостью. Вот открытые лица великороссов-туляков, вот ленивая походка, упрямые очи и точно заспанные лица хохлов... Но все эти особенности исчезают, переплавляясь в один тип прожженного и юркого заводского человека...» – писал он. Появление такого уральского типа «заводского человека» явилось выражением особого «уральского» способа жизни, возникшего и развившегося специфического мироощущения людей, связанных с эксплуатацией природных богатств, горных недр, их промышленным освоением и, одновременно, не оторвавшихся окончательно от земледельческого труда, сохраняющих традиционалистское, фольклорное сознание.

В целом можно говорить, что на Урале постепенно складывается своеобразная горнозаводская культура. Основные структурные ее характеристики образуются прежде всего из того «промежуточного» в

социокультурном отношении положения промышленного Урала, которое он занял между традиционной народной культурой и культурой индустриального общества. Горнозаводская культура, выступая как одна из форм трансформации национальной культурной традиции, неповторимым образом совместила и примирила в себе различные не только в типологическом отношении начала, но и конкретные черты, относящиеся к разным этапам в ее стадийном развитии.

Рассматривать промышленный Урал XVIII-XIX вв. и горнозаводскую культуру как переходный этап в эволюции России от традиционного, феодального общества к индустриальному можно скорее с точки зрения исторической логики, но не конкретного исторического развития. Самой «петровской индустриализацией» горнозаводский Урал был поставлен во многом в искусственные рамки существования. В дальнейшем всю первую половину XIX в. центральная власть способствовала консервации «уральской ситуации» (отказ при Александре I от идеи создания «горных городов» с населением, освобожденным от крепостного права; недооценка значения для развития края строительства механических фабрик, железных дорог, высших учебных заведений).

Промышленный Урал, по существу, был лишен возможности формироваться в соответствии с логикой, диктуемой ему потребностями индустриального развития. В этих условиях Урал как бы выпал из большого исторического времени необходимых превращений, начал двигаться по кругу, придав в своем внутреннем культурогенезе изначально «промежуточным» формам своего существования смысл чего-то исторически законченного. Тем самым горнозаводской Урал превратился в самостоятельный локальный исторический феномен протоиндустриального типа. Эта же характеристика может быть отнесена и к феномену горнозаводской культуры.

Возникновение горнозаводского Урала было связано с потребностями России (прежде всего армии и флота) в металле, создании собственного промышленного металлургического производства. Однако главным обстоятельством, определившим всю историю горнозаводского Урала, следует считать то, что сформировался он не как часть общего процесса индустриализации России. Государственная власть в лице Петра I на тот исторический момент нашла решение своих проблем в создании «промышленного анклава» внутри аграрной страны (на русском севере сохранялась еще подсечная система земледелия).

Горнозаводский Урал оказался в положении промышленного островка в море крестьянской России.

Если Европа, в первую очередь Англия, на пути создания современной индустрии последовательно проходила целый ряд подготовительных этапов, связанных с преобразованием всего общества в индустриальное, то Петр I находился в иных исторических условиях. В силу обстоятельств он вынужден был требовать немедленной отдачи и скорейшего результата. Ради этого он не останавливался перед использованием любых средств, выжимая все из тех традиционных структур национальной жизни, которые он так страстно отвергал. Его главными ресурсами были энергия людей, природные богатства страны (в этот период - особенно Урала) и дешевая сила крепостных.

Становление горнозаводского Урала с начала XVIII в. представляло собой создание в ходе лихорадочного строительства первых заводов внешне европеизированных («индустриализированных») форм организации производства, управления и быта людей из наличного «материала» тогдашней российской жизни и российского общества, приспособляемого к новым условиям. Так, хозяйственно-экономическую базу всего горнозаводского Урала составляла горноокружная, а не отраслевая система уральской промышленности.

Горноокружная система представляла собой, по существу, отражение хозяйствования помещного типа, при котором каждый округ являл собой многоотраслевое самодостаточное, практически натуральное хозяйство. Все внутри «демидовской вотчины» от добычи руды, строительства плотин и домен до изготовления сальных свечей и обуви рабочим производилось «своими силами». В то же время хозяева платили за своих рабочих все налоги, подушную подать, осуществляли для них закупки продовольствия, несли попечительские обязательства (строили больницы, поддерживали образование).

Костяк «горнозаводского населения» – мастеровые, работные люди, урочные, вспомогательные работники и другие категории занятых при заводских работах – не были похожи ни на классических пролетариев, ни на западноевропейских рабочих. Традиционность сознания уральских мастеровых во многом определяло то, что их общественный и семейный быт по духу оставался близок крестьянским устоям. Постепенно оформившись в особое сословие, они продолжали сохранять прочную связь с землей, чему способствовало наличие у мастеровых своих домов, огородов, земельных наделов и пр. Да и сам «завод» как тип поселения одновременно совмещал в себе черты города и деревни.

В заводской среде устанавливается своя иерархия, складываются рабочие династии, хранящие секреты профессий, формируется культ мастерства, рождаются приобретающие широкую популярность предания о заводских силачах. Новые праздники (день рождения завода, отправка «железных караванов») вплетаются в комплекс традиционных церковных, календарных и официальных праздников. Уральские горнорабочие перенимают городские манеры поведения и стиль одежды.

Отличительным признаком уральских мастеровых было чувство родства со «своим» заводом, с которым уральский рабочий, как правило, был связан целым комплексом тесных связей. Среди специфических черт организации производства на уральских заводах следует выделить артельную, то есть общинную по духу, близкую и понятную для вчерашних крестьян, традиционную форму. Признано, что большую роль в сохранении артельных форм организации на Урале сыграли старообрядцы, которые повсюду, где бы они ни оказывались (в Подмосковье, Поволжье, Сибири), стремились к сохранению прежних трудовых традиций.

Есть мнение, что положение об организации внутреннего самоуправления приписных крестьян во время исполнения ими вспомогательных работ на заводах было впервые выработано князем Вяземским для Ижевского и Боткинского заводов (1763), а затем было распространено на другие заводы. Когда мы отмечаем, что уральские рабочие считали заводы «своими», следует иметь в виду в том числе и широко распространенную практику, при которой рабочие, объединившиеся в артель, брали завод в аренду, получая широкие права в управлении производством. Сохранившиеся к началу XX в. на уральских заводах традиционные артельные способы организации труда привлекли внимание Д. Менделеева, который во время своей поездки на Урал высказал мнение о возможности передачи многих из заводов артельно-кооперативному хозяйству.

Искусственное положение промышленного Урала внутри страны обусловило известную замкнутость горнозаводской культуры, которую, тем не менее, не следует все же абсолютизировать (продолжалось освоение западного технического опыта, в этой сфере поддерживались контакты с Германией и Англией). С другой стороны, Урал был поставлен перед необходимостью поддерживать постоянный диалог с крестьянской Россией, приспосабливаясь к ее потребностям и вкусам, а не к производству металла для промышленных нужд. Это повлияло на

характер и специализированность уральского производства, нацеленного на удовлетворение так называемого народного спроса.

Перемены, совершавшиеся на протяжении жизни нескольких поколений русских переселенцев на Урале, не могли не вызвать колоссального духовного напряжения у вчерашних крестьян, часто насильственно вырванных их привычной среды, переживших «культурный стресс». Они ощущали себя оторванными от России, ибо в народном сознании страна продолжала существовать как поделенная на две части: Европейскую Россию и Сибирь.

Для «культурного шока» имелось еще одна причина. Обладая сформированным христианством миропониманием, русские переселенцы при строительстве промышленного Урала столкнулись с незнакомой для себя стихией (земными недрами) и стали активными участниками вторжения в мир этой стихии. Тем самым они вынуждены были приспособляться не только к новым природно-климатическим или хозяйственно-правовым обстоятельствам, связанным с промышленным трудом, с эксплуатацией рудных богатств. Условием их выживания выступала необходимость духовно освоить новую для них жизненную ситуацию, для чего нужно было не просто найти ей место в картине привычного миропорядка, но суметь ее творчески развить, переработать, внося в нее принципиальные коррективы.

Когда мы говорим о промышленном Урале как «индустриальном феномене российской европеизации», о попытках В. Татищева реализации в крае «просветительского проекта» в русле идей западноевропейского рационализма, не следует упускать из виду совсем другую питавшую уральскую культуру духовную и художественную традицию, корни которой уходили в допетровскую Русь. Во-первых, к этой культуре принадлежало старожильческое русское население Урала, обосновавшееся в крае в XVI-XVII вв. Во-вторых, сознательной консервацией и культивированием культурной традиции, восходящей к Древней Руси, Урал обязан старообрядцам.

По словам Д. Мамина-Сибиряка, «все заводское дело на Урале поставлено раскольничьими руками. Согласно ревизии 1747 г. старообрядцы составляли 43% населения «демидовской империи», среди уральских казаков - 42%; а к началу XIX в. их число на Урале составляло около 150 тыс. человек (при этом они составляли большую часть купцов в Екатеринбурге, все городские головы горной столицы тоже были из староверов). Не удивительно, что Урал превратился в один

из главных центров раскола, его влияние распространялось на огромную территорию от Вятки до Тобола.

Все исследователи отмечают большое культурное и экономическое влияние, которое старообрядцы имели, в крае.

Древняя культурная традиция, которая была отвергнута петровскими реформами, не была безвозвратно потеряна, не погибла бесследно. Силой исторических обстоятельств она оказалась перенесена на Урал и получила здесь, в глубине России в новых условиях свое дальнейшее развитие. Конечно, она, чтобы выжить, вынуждена была приобрести новые существенные черты, приобрести способность адаптироваться в новых условиях, стать более гибкой, динамичной по сравнению с традиционной народной культурой. На уральской земле она продолжала эволюционизировать (в отличие от Центральной России), как некая отделившаяся ветвь национальной культуры так, как будто бы преемственное развитие последней не было нарушено петровскими реформами. Продолжал звучать на Урале знаменный распев, которому обучали по старинным певческим книгам; сохранялись традиции строгановской иконописи и искусство лицевого шитья, хранились тысячи рукописных книг; зародилась невянская старообрядческая иконописная школа, просуществовавшая до XX в. (в то время, как считается, что художественная система средневековой Руси истоцилась еще в XVII в.).

Если шире посмотреть на всю историю горнозаводского Урала XVIII-XIX вв., то обнаружится, что, как ни странно, но именно Урал - наиболее мощно развивавшийся индустриальный район России - дал свое решение проблемы соотношения материального производства и духовной жизни народа. Ставшая вызовом, формирующаяся в крае система производственно-экономических отношений, диктуемая всем ходом его промышленного развития, не смогла разрушить духовно-религиозное ядро народного миропонимания.

Материальные отношения во многом оказались «локализованы» в производственной сфере и, тем самым, включены в существовавшую систему миропонимания, освоены народным сознанием, поняты как новый способ духовного освоения действительности. Народный Урал ответил на происходившие потрясения повышением напряженности духовной жизни, формированием особого типа религиозности и разгоревшимся с новой силой огнем «ревнителее древлего благочестия», для которых сохранение веры стало вопросом жизни и смерти.

Условия промышленного труда, колонизация новых земель, новые условия жизни потребовали предельного сосредоточения духовно-

нравственных сил народа, одновременно дав мощный импульс раскрытию его творческих начал. Необходимость в освоении человеком окружающей действительности, потребность в обретении себя в новых реалиях вызвали взлет народного художественного творчества в том числе в его специфических «уральских» формах промышленного искусства и художественных промыслов - уникальнейшего по своему многообразию, оригинальности, художественному уровню явлению в истории культуры, принесших Уралу всероссийское и мировое признание. Можно без особой натяжки сказать, что их значение стоит в одном ряду со значением края как исторически сложившегося металлургического центра.

Суксунская художественная медь, камнерезное искусство, кушвинское и каслинское чугунное художественное литье, златоустовская гравюра на стали, нижнетагильская роспись по металлу, невьянский сундучный промысел стали неотъемлемой частью образа горнозаводского Урала. Уральские мастера творили свой мир из железа и камня. Словно какой-то кураж толкал все окружающие человека предметы пытаться изготовить из металла, начиная от литых икон из чугуна, чернильных приборов, подсвечников и рамок для фотографий и заканчивая каминами, садовой мебелью и деталями архитектуры. Даже традиционные деревянные прялки здесь, бывало, расписывали под малахит, а металлические ведра в точности воспроизводили форму бондарных ведер.

Конечно Урал – не единственное место, где добывали руду, плавил металл, добывали и обрабатывали поделочные и драгоценные камни. Отличие же заключалось в том, что лучшие произведения уральских мастеров несли свое понимание законов прекрасного, печать особого, родственного отношения с землей, с природой, осознание глубинной тайны жизни. Неповторимым и бесценным оставалось то, что бесконечная реальность раскрылась здесь так, как она могла раскрыться только здесь и нигде более, образовав своеобразный и удивительный мир!

Акцентированность эстетической стороны отношения человека с окружающим миром, потребность раскрытия духовного смысла труда - одна из особенностей горнозаводской культуры, отличающих ее от «обычной» индустриальной культурой с ее нацеленностью на массовое машинное производство однотипных обезличенных изделий. Подобное не исключало того, что в одной мастерской параллельно с художественной продукцией продолжали делать, скажем, луженые ковши и гвозди, а

художественное чугунное литье на Урале существовало совместно с производством котлов, оград, печных дверок, жаровен.

Кустарная промышленность, включая художественные промыслы, являлась составной частью сложившегося в крае народнохозяйственного механизма. К началу XX в. в кустарных промыслах на Урале было занято не менее 300 тыс. человек.

Горнозаводская культура складывалась как культура народная в своих основах, генетически связанная с традиционной крестьянской культурой. Горные округа как производственно-хозяйственные образования, характер расселения и труда на «заводах» (с окружавшими их мелкими населенными пунктами при рудниках, флюсах, местах лесозаготовок и углежжения, приисками и пристанями, а также селами и деревнями, чье население было тесно связано с обслуживанием заводских потребностей), горная система управления, промышленная и гражданская архитектура определили внешние контуры существования культуры промышленного Урала.

В социокультурном смысле горнозаводчики, служащие, горные инженеры, разночинная интеллигенция соприкасались с горнозаводской культурой настолько, насколько она сама составляла обязательную часть «уральского мира». Но если говорить о творческой стороне этой культуры, то следует заметить, что профессиональные художники становились ее выразителями в той мере, в какой проникали в ее ценностно-смысловое ядро, открывали в себе близость народному миропониманию.

Наряду с этим, любительское творчество, полупрофессиональные художественные опыты уральского «образованного слоя» не выходили за рамки «провинциального искусства» своего времени – более или менее повторяющегося в своих основных чертах вне зависимости от его географии. Вообще, распространение европеизированной, светской культуры происходило на Урале медленными темпами. Первый профессиональный театр появился в Екатеринбурге только в 1843 г. (остальные города за исключением Перми и Ирбита, все крупные заводские поселки так и не знали его до начала XX в.). Возникновение на Урале профессиональной музыкальной культуры – относится к концу XIX в.

Содержание художественного творчества народных мастеров свидетельствует о том, что на Урале постепенно сложился особый тип мироощущения, возник неповторимый образный строй уральской мифологии, сложилось своеобразное фольклорное сознание.

Вопреки всем, кто полагает, что для духовного облика жителей горнозаводского Урала были свойственны какие-то особенные антиклерикальные тенденции (что всегда иллюстрировалось отношением к официальной церкви), можно сказать, что здесь оформился особый тип народной религиозности. Он представлял собой тесное переплетение (иногда смешение) христианских представлений, обрядов и всевозможных родившихся здесь на месте - по существу языческих - образов, отражающих народную веру в существование мистических существ, духов, чье присутствие распознавалось посредством знаков и примет. Добавим, что питательной средой и одним из источников образного мира народного сознания служила еще и мифология коренных народов Урала.

В основе мироотношения пришедших на Урал русских лежали представления о мире и человеке, сформированные христианской традицией. Они служили единственным и единым основанием для развития национальной культуры. Однако условия жизни на Урале, характер заводского труда не могли не повлиять на мирозерцание уральских горнорабочих. От крестьянской культуры в уральской устной традиции идет связь с аграрным календарем (закрепившаяся в песенном фольклоре), представления о структуре мира (в символике народного жилища), нравственные устои (этическая оценка с точки зрения религиозных представлений о сущем и должном), эстетические ценности (нашедшие свое воплощение в формах и образах художественной деятельности, неразрывно связанных с бытом, прежде всего в декоративно-прикладном искусстве и устном народном поэтическом творчестве).

От собственно горнозаводского труда составным элементом в фольклор и мифологию уральцев вошли представления, связанные с местными условиями существования (образы «тайной силы», народная демонология), с характером производства (предания о «мастеровщине», семейные предания), со свойствами личности (истории «о силачах», в которых наряду с физическими качествами человека на первый план выходят моральные свойства богатырей, связывая, тем самым древнюю традицию «богатырских историй» с реалиями текущей жизни).

В народной духовной культуре фольклорные жанры и фольклорный тип мышления сохраняются благодаря устной традиции: предания о заселении края, о своей родословной, истории заводов и отдельных производств или ремесел, бытовавшие на Урале, становились той основой, на которой воспитывались молодые поколения. В них этические представления, характерные для всей русской народной культуры

(почитания старших, ценности труда, совестливости), конкретизированы и «привязаны» к местным условиям, объединяя общекультурные ценности и ценности, значимыми для людей определенного региона.

Если посмотреть глубже, то можно за всем этим увидеть, что продолжает развиваться архаическая в своих корнях, единая мифопоэтическая система. Что собой могла в целом представлять эта уральская мифопоэтическая система, можно представить хотя бы по ее частичной реконструкции, уже в XX в. предпринятой, по существу, в сказах П. Бажова.

Другим важным указанием на наличие особой культурной ситуации, сложившейся на Урале, может служить то, что здесь возник свой неповторимый язык. Своеобразные условия Урала сделали его, по словам П. Бажова, истинной копилкой языковых богатств и диалектов. «Коренной уралец, язык которого не нивелирован образованием, знает много слов, каких не слыхивали на Руси... Таких слов мы насчитали только у П. Бажова более трехсот...» .

Сохранению национально-религиозных и культурных традиций в крае способствовала большая социальная однородность «уральского мира», основу которого составляли горнозаводское население и заводчики (что отдаленно напоминало структуру скорее индустриального буржуазного общества). Новые промышленники – вчерашние купцы, крестьяне, мастеровые – как правило, сохраняли тесные связи с народной средой (хотя и не исключало наличие внутри нее противоречий). Хозяева заводов на Урале не жили: дворянство составляло в Пермской губернии менее 1% населения. Светская дворянская культура Центральной России, по существу, не имела оснований, чтобы прижиться в крае.

П. Мельникова-Печерского, побывавшего в крае в первой половине XIX в., поразил сохраняющийся на Урале «русский дух в неподдельной простоте». Позже Д. Мамин-Сибиряк обращал внимание на сохранение в крае «старорусского» человеческого типа.

В условиях общественного кризиса второй половине XIX в., когда распространяется социально-классовый подход к изучению русского общества, писатель, характеризуя окружающую его уральскую действительность, рассматривал народ как исторически сложившуюся и во многом продолжающую существовать в крае общность людей, объединенных общей памятью, национально-религиозными и культурными традициями. Протест писателя против унижительных условий жизни уральских рабочих не означал для него поддержки распространения идеологии промышленного пролетариата как некоего класса, все прин-

ципиальные вопросы существования которого лежат в плоскости экономических интересов, политической борьбы.

Д. Мамин-Сибиряк видел в возможной «пролетаризации» Урала угрозу дальнейшего раскола края на противостоящие социальные группы. Для писателя идеалом «естественного» положения оставалось сохранение подчиненности всего устройства жизни нравственным началам, а человека – суду своей совести. Именно эта позиция служила основой, с которой писатель оценивал развитие уральской жизни, деятельность отдельных горнозаводчиков и их роль истории края.

Горнозаводское население отличалось более высоким, чем в Центральной России уровнем грамотности и сложившимися традициями промышленного труда. «Горный устав» требовал, чтобы обучение проходили все дети мастеровых. На многих заводах действовали начальные двухклассные училища. В официальных «Сведениях по Пермской губернии» за 1836 г. отмечалось, что «...заводские люди Пермской губернии имеют более образования, нежели люди тех же сословий в других губерниях. Это приписать должно большому числу училищ и горнозаводских школ в имениях главных заводчиков».

Внутри уральского пространства горнозаводская культура существовала, находясь во взаимодействии, с другими культурами (субкультурами): старожильческого крестьянства, городских мещан, уральского казачества, различных местных этнических групп. Многообразие, разнородность уральской культуры не означали отсутствие у нее внутреннего единства, но обусловили сложный характер этого единства. Именно горнозаводская культура (отнюдь не только благодаря своему хозяйственно-экономическому значению) наложила отпечаток на весь облик уральской культуры в целом.

«Тагильского мастера узнаешь из тысячи...»: истоки становления региональной идентичности

Региональная идентичность жителя Урала тесно связана с осознанием общенациональной идентичности. Прежде всего, и это исторически обоснованно, «пришлые» на Урал люди связывали себя с местом, откуда они были родом (с русского Севера, из Курской области, из Тулы). Представление о том, что Россия - там, откуда они прибыли, существовало достаточно долго и у самих переселенцев, и у их потомков.

А. Лазарев, обратившийся к теме изображения «типа уральца» в русской литературе, пишет: «В «Каменном поясе» Е. Федорова есть эпизод: жители Кыштымского завода во время Пасхи каждый вечер

выходили на Красную горку и смотрели на закат солнца – «в сторону Расеи». Сразу вспоминаются многочисленные уральские предания о Плакун-камне, который стоит на Чусовой. Такое название дано камню потому, что с него постоянно льется вода. <.. .> Одухотворение камня по внешнему признаку послужило толчком к созданию преданий с социально-историческим значением. «Ссылные тут жили. Работали они на рудниках. Кругом был лес. А матери с детьми забирались на гору, смотрели вдаль и плакали. Потому называлась та гора Плакун». Как видим, эпизод в романе Е. Федорова основан если не на достоверном факте, то на прочной фольклорной традиции»³⁶.

Зафиксированное в фольклорном тексте и в художественных произведениях психологическое состояние отторжения от целого формировало определенное отношение к месту, к которому человек волею судеб оказался «привязан»: необходимость обосновываться на новом месте, обустривая свою жизнь, несмотря на суровые и очень жесткие условия существования. В артефактах, в формах организации быта, в формах духовной жизни людей, переселившихся на Урал, длительное время сохраняются черты «материнской» культуры.

Среди историко-культурных исследований Урала самого последнего времени особое место занимает анализ традиционных форм культуры, принесенных на Урал переселенцами из России. Как пишут авторы серьезного исследования «Традиционная культура русского крестьянства Урала XVIII-XIX вв.», «в освоении Урала приняли участие выходцы из разных мест «коренной Руси»: с русского Севера, центральных областей, Поволжья, юга европейской России. Жители Поморья принесли с собой северный «окающий» диалект, привычку к малодворным сельским поселениям, высоким жилым постройкам, соединенным с двором, сохе как главному пахотному орудию, женскому костюму с сарафаном и пр. Северяне составили основную массу русских «населенников Урала на раннем этапе его колонизации, именно они заложили базу местной русской этнокультурной общности, и поэтому столь сильны были в традиционной культуре уральских крестьян XVIII-XIX вв. северно-русские влияния. <...> В ходе внутренних миграций происходило распространение северно-русских традиций на южно-уральские земли, массовая колонизация которых русскими началась в XVIII в.»³⁷.

Взаимодействие разных традиций отдельных регионов России нашло свое выражение и в планировке традиционного народного жилища: строительные традиции европейской России изменялись и приспособлялись

вались к региональным условиям (так, на южном Урале в жилище южнорусского типа, принесенных жителями Орловской и Курской областей, явно прослеживаются черты севернорусского типа).

Д. Мамин-Сибиряк в «уральской летописи» «Три конца» подробно описал этот процесс на примере Ключевского завода, где «три конца» - это три части одного поселка, жители которого принадлежали раскольникам-кержакам, переселенцам из центральной России - тулякам и хохлам, пригнанным на уральские заводы. Писатель создает три образа места жительства: кержацкий («увесистый берег был точно усыпан бревенчатыми избами, поставленными по-раскольничьи: избы с высокими коньками, маленькими окошечками и глухими, крытыми со всех сторон дворами»), тульский («туляки строились «на рассейскую руку»») и хохлацкий (избы в котором «были поставлены кое-как»).

Процесс пореформенного переустройства страны не мог не затронуть уральские заводы. И когда в финале романа «перепутываются концы» – этот образ поднимается до символа какой-то новой жизни, где люди, вынужденные волею судьбы жить рядом друг с другом, становятся, даже, зачастую, не осознавая, неким единством.

Региональная идентичность людей, проживающих на одной территории, проявляется, прежде всего, по отношению к «месту жительства». Представление о «моем пространстве» в региональной идентичности доминирует. Определяя свою «географическую принадлежность», человек создает символическую реальность, где в конкретных образах пространства воплощается его личная «биография».

У героев Д. Мамина-Сибиряка региональная идентичность еще только формируется, они еще ощущают тесную генетическую связь с местом их прежней, до-уральской жизни. Место их сегодняшней жизни (Ключевской завод) они воспринимают как временное. Но уже тот факт, что новое место их «держит», что для молодого поколения оно является «своим», свидетельствует о качественных сдвигах, произошедших в сознании. Художнику удалось зафиксировать процесс символизации и маркировки географического пространства, превращения его из враждебного или нейтрального в биографически значимое, населенное конкретными смыслами.

Проблема состоит в том, чтобы в этом процессе «смешения» и «перепутывания» вычленил тот момент, когда жители-переселенцы осознают себя единством. Осознание собственной целостности и уникальности - определяющая характеристика самоидентификации. Однако процесс самоосознания, на наш взгляд, происходит гораздо медленнее,

чем фактически формирующаяся особая общность «люди, живущие на Урале, – уральцы». Такая «запаздывающая» самоидентификация, вероятно, могла быть обусловлена характером жизни в крае (отдаленность и в высокой степени изолированность от центра, обусловленная как географическим положением, так и производственной самодостаточностью), отсутствием внутренней саморефлексии (отсутствием специфических форм интеллектуальной деятельности), наличием собственной духовной традиции.

В исследовании Мурзиной выделяется несколько этапов формирования региональной идентичности:

- формирование представления о географически закрепленном месте жизни как собственном через создание особой символической реальности (символизация пространства);
- формирование своих собственных, отличных от других регионов, форм деятельности;
- формирование системы ценностей, в которой доминантами будут ценности, определенные бытием в данной региональной культуре;
- формирование определенных типов личности, которые воспринимаются людьми, живущими внутри культуры, как образцы, а людьми, внешними по отношению к данной культуре, как характерные ее представители.

Эти этапы могут быть описаны как этапы становления регионального самосознания, с той лишь разницей, что иногда параллельно, иногда запаздывая, идет процесс осмысления региональным сообществом самого себя, специфики своего существования, роли и места в жизни страны, понимания целей, движущих сил и мотивов своего развития.

Есть устойчивое выражение – «уральский характер». Само словосочетание воспринимается скорее как метафора, чем как устойчивое семантически наполненное целое. С другой стороны, ощущается наполненность понятия неким смыслом, в котором особо акцентируется его социальная значимость. В языке фраза «проявил уральский характер» обычно связывается с такими качествами личности, как самоотверженность, верность долгу, добросовестность, героизм. При этом контекст словоупотребления имеет узко временную заданность: об «уральском характере», как правило, говорят применительно к годам Великой Отечественной войны (героический труд и отвага на полях сражений) или к «трудовым будням», требовавшим проявления героизма в выполнении поставленных производственных задач.

В такой ситуации известное выражение приобретает ярко выраженный эмоционально-оценочный и этический смысл, адресующий к исторической памяти, времени создания социальной общности людей, для которых понятие «уральский характер» является смыслозначимым. Кроме того, мы совершенно отчетливо ощущаем, что существует некий тип личности, для которого набор ценностей, входящих в понятие «уральский характер», естественен и органичен. Этот «объемный» образ, который, при желании, можно вызвать в воображении, тесно связан с историей края и осмыслением образа уральца в общественном сознании.

Обобщенный тип «уральца» попытался представить А. Лазарев в статье «Тип уральца в изображении русских писателей»: «Это сильный, сметливый, несколько суровый, сдержанный, вольнолюбивый человек, чаще всего из старообрядцев, но не очень-то богобоязненный, имеющий полуазиатскую-полуевропейскую внешность, по преимуществу русский, но с темными глазами и приподня-тымискулами, говорящий на хорошем русском языке, с большой примесью иноязычных и местных слов и в несколько убыстренном темпе»³⁹.

Образ, который попытался создать известный фольклорист и литературовед, при всем желании автора видеть его как некую «целостность», отличает эклектичность и внутренняя противоречивость. Попытаемся сопоставить образы уральцев, созданные писателями, и те образы-типы, которые живут в нашем сознании.

Судя по всему, человек XVIII в. еще не «уралец» в нашем сегодняшнем смысле слова. Во времена освоения края, строительства заводов «человеческий материал, с которым край входил в столь важный исторический период, - как верно отмечает историк Г. Плещева, – был весьма разнороден в национальном, социальном и профессиональном отношении. В единый дееспособный социум здесь слились коренное нерусское население и крестьяне русских слобод, иностранцы-контрактники, плененные под Полтавой шведы, беглые и каторжники, раскольники и квалифицированные работники с Олонца, подмосковных и тульских предприятий». Это были люди, которые связывали свою жизнь с тем местом, где они жили до переезда на Урал.

Это был «разношерстный» народ, объединенный спецификой труда и зависящий от производственных процессов. Однако уже в это раннее время проявляется одна существенная черта характера, которую отмечают не зависимые друг от друга источники, – здешний народ «понужения не любил». Вольнолюбие, широту души, независимость

называли среди «коренных качеств уральца» писатели и путешественники. Интересно, что современные молодые люди (и не только они) эти характеристики не упоминают вообще. По-видимому, исторические изменения, произошедшие за последнее столетие, все-таки сильно трансформировали обыденные представления.

В освоении края принимали участие смелые, решительные, отважные люди, привыкшие принимать самостоятельные решения, те, кого принято называть «самочинные». В уральских топонимических преданиях закрепились истории о беглых людях, основывающих поселения. Так, в истории г. Камышлова Свердловской обл. среди основателей называются беглые каторжане - «люди, которым терять больше неча было: все равно погибать, так уж лучше на свободе умереть, чем под плетью чьими-то».

В книге «Предания и легенды Урала» можно встретить описание типа уральского человека:

1. Начало села Миронова: «Давно пришли три брата на Урал. Они сбежали из России. Раньше помещики были. Сказал кто неладно что помещику или нагрубил, вот и убегает. А на Урале мало народу было. Он и заселялся беглыми» .

2. О селе Кочнев: «В Сибирь была проложена дорога, короткая и прямая. По ней-то и стали проникать переселенцы, основывали новые населенные пункты – слободы... Вот в эти-то времена и образовалось село Кочнево. Его основателем простой мужик был, беглый крестьянин. Удрал он от притеснений и налогов из Ирбитского уезда... А местность эту Кочнев недаром облюбовал: не скоро их там найти можно было. Необжитый таежный край был»⁴³.

Эти черты сохранялись у персонажей героев произведений Д. Мамина-Сибиряка или П. Бажова.

Вольнолюбие могло обернуться и оборачивалось обратной стороной – своеволием, неуправляемостью, преступностью. Эти черты также восстановимы по литературным источникам (хорошо известны истории о купеческих кутежах).

Свободолюбие и известная независимость была связана с разными причинами: и с самочинностью «беглых», и с «ревнителями древлего^ благочестия» – официально признанной религиозной оппозицией, представители которой «особой расторопностью и профессиональной сметкой доказывали свою приверженность старой вере. Трезвые и деятельные старообрядцы активно осваивали заводские специальности, формировали среднее управленческое звено, создавали крепкие купече-

ские династии» (примером мог бы служить легендарный управляющий Верх-Исетского завода Г. Зотов).

До сего дня повторяется, практически не подтвержденная идея об атеизме уральцев. Духовная наполненность здешней жизни находит свое подтверждение и в истории Невьянска, и в многочисленных воспоминаниях, посвященных сторонникам «старой веры» (о скитах, о самосожжениях раскольников, о спорах «по вопросам веры», происходившим вплоть до XX в.).

Приверженность «старой вере» проявлялась во всех сферах жизни, в том числе и в уважительном отношении к порученному делу. Добросовестность рассматривалась в более общей системе координат - «угодности Богу» того, что создается руками человека. Возможно, поэтому среди мастеров-ремесленников особенно выделяются старообрядцы.

Среди отличительных черт характера выделяют не только умение освоить ремесло, но и довести его до совершенства. Восхищение вызывали и каслинское чугунное художественное литье, и златоустовское «украшенное оружие», и изделия мастеров гранильного дела (ряд можно было продолжить). Герцог М. Лейхтенбергский в рапорте Николаю I отмечал, что «народонаселение хребта Уральского одарено вообще здоровым умом, деятельно и проникнуто духом ремесленности», а П. Бажов писал, что «нигде не было такого культа мастерства, умения, навыка в России, как здесь на Урале».

Уральский мастер. Образ уральского мастера закрепился в сознании во многом благодаря сказам П. Бажова. Данила-мастер («Каменный цветок»), Степан («Медной горы Хозяйка»), Иванко-Крылатко (из одноименного сказа), Митя («Хрупкая веточка») – люди определенного склада. Это творцы-художники в самом подлинном смысле слова. Их работа – это и служба и служение. В ней они обретают свободу и постигают тайну самой жизни.

«Живинка в деле» обнаруживается только тогда, когда человек бескорыстно служит избранному делу, когда поиск и создание Красоты – это путь и обретение истины и смысла. Тогда открываются им тайны мастерства, и сама Хозяйка помогает в работе. Немногословный («в словах не верткий»), серьезный и степенный, знающий цену себе и своему труду, умеющий без зависти по достоинству оценить чужую работу («Чистая работа!» - здесь и восхищение и признание), он становится выразителем лучших черт народного характера. Таким его описывает уральский писатель. Этот образ очень близок к тому реальному прото-

типу, которого можно было встретить на Урале и в XVIII, и в более позднее время.

Феномен мастера уходит корнями в культуру кустаря-ремесленника, мастерового, отвечающего за свой труд, несущего ответственность за себя и за своих близких. Его труд мало механизирован, он скорее ручной, чем машинный, а потому и сохраняет тепло человеческих рук. Безусловно, работа ремесленника – это работа на рынок. Однако установка «чтоб нутром своим не торговали» была нравственным императивом мастера. Известны истории из жизни уральского мастера Евлампия Петровича Медведева (прототип малахитчика Евлахи Железко из Бажовского сказа «Железковы pokrышки»), человека твердых нравственных принципов, который выше всяких денег ставил мастерство, унаследованное от дедов.

Настоящий мастер не спешит расстаться с секретами своего мастерства. Он человек «себе на уме», и учить своему делу станет только «смышленного и к работе не ленивого», которому можно открыть «заговорное слово».

Интересно, что и отношение окружающих к мастеру зависело от того, насколько человек понимал ценность его труда. Один из последних уральских малахитчиков А. Оберюхтин, еще в 1950-е гг. работавший на заводе «Русские самоцветы», не отличался педагогическим талантом (или, точнее он был по природе другой) и своих секретов выдавать ученикам не спешил. В условиях машинного производства он изготавливал вещи по старинке. Рассказывали, что сделав вчерне ларец или шкатулку, он заворачивал изделие в газетку и уносил полировать домой (на самом деле, это было необходимое условие, чтобы не в запыленном цехе, а в чистоте полировка получалась абсолютно гладкой). Но создавалось впечатление и «бытовало мнение», что не спешит делиться своими секретами с молодыми старейший мастер. Как говорил один из знатоков каменного дела В. Шахмин, «кто не понимал, тот мастера и не любил».

Сближается с образом уральского мастера образ рабочего-изобретателя, народного умельца. В книге А. Козлова «Творцы науки и техники на Урале XVIII – начала XX века» (Свердловск, 1981) содержится огромное количество сведений о рабочих (в том числе и крепостных) «творцах техники». В историю вошли уникальные изобретатели отец и сын Черепановы, крепостные Демидовых (строители паровых машин и первого паровоза), К. Фролов, уникальный гидротехник-изобретатель, создавший оригинальную золотопромывальную машину, которая была внедрена в производство и многие другие.

Как отмечает В. Блажес, «крепостной рабочий осознавал, что трудовой опыт – единственное богатство, принадлежащее ему и только ему, это единственная ценность, которую он может оставить своим детям. Поэтому рабочий стремился приумножить и сохранить в тайне секреты трудового мастерства, даже унести их с собой в могилу, но не передать другому человеку. Опыт передавался только своим сыновьям или, если их не было, родственникам – здесь лежат истоки традиции заводского семейного воспитания и начало рабочих династий» .

Трагичность жизненных коллизий, связанная с условиями жизни (крепостное право, тяжелые условия труда, невостребованность знаний и талантов, жестокость управляющих), становилась тем «сдерживающим фактором», который не позволял человеку развернуться в полной мере. Поэтому реальные истории жизни мастеров так далеки от идиллических. Но в существующем в сознании образе уральского умельца они отходят на второй план, оставляя на виду черты, связывающие образ с народным эпосом, ценностями которого были совесть, достоинство, честность, нестяжание, трудолюбие. По сути, это идеал человека, который «правильной тропой по жизни ходит» с Богом в душе и уважением к земле и людям.

Купец. Представление о купеческой жизни, о ценностях их бытия сложились во многом под влиянием литературных источников. «Темное царство» купеческого мира, символами которого была жажда наживы, безудержный разгул и «озорство» явно не способствовали созданию позитивного образа.

Только в самое последнее время появились исследования, раскрывающие и другую сторону жизни купечества: предприимчивость, рвение о деле, скромность в быту, милосердие. Не случайно о них говорили: «По привычкам – мужики, по задаткам и размаху – торговые люди».

Д. Мамин-Сибиряк первым в литературе обратился к образам уральских купцов-золотопромышленников. В его персонажах воплотилась свойственная купечеству известная двойственность характера: с одной стороны, человек дела, совестливый и богобоязненный, с другой, своеволие и свобода, не знающие границ, которые зачастую оборачивались своей противоположностью – безудержным разгулом и ничем не сдерживаемыми страстями. Осуждение и восхищение одновременно присутствовали в оценках писателя.

Писатель создал целую галерею образов купцов-староверов, которые по праву назывались «крепкими людьми»: выдержка, сила воли,

энергия, неизменная преданность старой вере – вот их характерные черты. Одного из таких людей Мамин-Сибиряк описал в романе «Приваловские миллионы»:

«Павел Михайлыч Гуляев был из архангельских помор. Его предки бежали из разоренных скитов на Урал, где в течение целого столетия скитались по лесным дебрям и раскольничьим притонам, пока не освоились совсем на Шатровских заводах. Приваловы, как и другие заводчики, открыто держали всяких беглых и беспаспортных бродяг, потому что этот разношерстный гуляющий люд составлял для них главную рабочую силу. Раскольникам они покровительствовали в особенности, потому что они сами тоже придерживались старины, и при помощи золота отводили от них всякие беды и напасти. Когда в первой четверти настоящего [девятнадцатого] столетия были открыты прииски в Восточной Сибири, в глубине енисейской тайги, Павел Гуляев был в числе первых рабочих на золотых приисках. В каких-нибудь десять лет он быстро прошел путь от простого рабочего до звания настоящего золотопромышленника, владевшего одним из лучших приисков во всей Сибири. Крепкий был человек Гуляев, и когда вернулся на Урал, за ним тянулась блестящая слава миллионера. Из Шатровских заводов Гуляев все-таки не выехал и жил там все время, которое у него оставалось свободным от поездок в тайгу. Громадный деревянный дом, который себе выстроил Гуляев в Шатровом заводе, представлял из себя и крепость, и монастырь, и богато убранные палаты. Это была полная чаша во вкусе того доброго старого времени, когда произвол, насилие и темные силы крепостничества уживались рядом с самыми светлыми проявлениями человеческой души и мысли. Жизнь в гуляевских палатах была создана по типу древнего благочестия...»

И далее автор отмечает «Из этого гуляевского гнезда вышло много крепких людей, известных всему Уралу и Сибири. Фамилии Колпаковых, Полуяновых, Бахаревых – все это были птенцы гуляевского гнезда, получившие там вместе с кровом и родительской лаской тот особенный закал, которым они резко отличались между всем другими людьми» .

Наследники «миллионщиков» демонстрировали уже совершенно иной тип, «испорченный» властью денег, беспримерной роскошью, мотовством и «всяческими безобразиями». Надо сказать, что такой «двоящийся образ» был очень близок реальному и характеризовал определенную логику развития «купеческого типа».

Дополнительным подтверждением жизненности образов, созданных Маминим-Сибиряком, может служить история семьи

екатеринбургских купцов Казанцевых, описанная историком В. Байдиным.

Казанцевы были типичными представителями верхнего слоя уральского купечества конца XVIII – начала XX в. Государственные крестьяне, они занялись торговлей и обработкой продукции животноводства, затем Казанцевы записались в купечество, перебрались в Екатеринбург, построили ряд промышленных предприятий. Во второй половине 1820-х гг. обратились к золотопромышленности, став одними из крупнейших владельцев приисков.

«Представители фамилии Казанцевых на протяжении более чем векового периода играли руководящую роль в старообрядческих, а затем в единоверческих общинах не только Екатеринбурга, но и всего урало-западносибирского региона».

Изменения, происходившие в социальной жизни России, не могли не затронуть купеческие семьи. Постепенно в их жизнь входят ценности «нынешнего вкуса» (Н. Попов, автор написанного в начале XIX в. хозяйственного описания Пермской губернии»), растет интерес к светскому образованию, современным формам организации жизни (появляются каменные усадьбы, две из которых сохранились и поныне; купцы принимают деятельное участие в организации образовательных учреждений в городе; ведут активную работу в органах местного самоуправления и пр.); для поколения «внуков» филантропическая и благотворительная деятельность была естественной и внутренне необходимой.

Однако до самого последнего времени именно эта сторона жизни купцов оказывалась неизученной. Во многом однобокое представление о бородатом мужике в перепоясанной одежде и сапогах формировалось в обыденном сознании в угоду идеологии. Восстановление реальных историй жизни уральского купечества дает возможность увидеть не только негативные черты, но обратиться к той роли, которую, на самом деле, сыграли купцы в создании определенного типа личности.

Литература

1. Бажов, П.П. Уральские сказы. Изд-во Самовар, 2011. – 80 с.
2. Мамин-Сибиряк, Д.С. Приваловские миллионы. Москва : Правда, 1981. – 480 с.
3. Пермяк, Е.А. Очарование темноты. М.: Известия, 1980г. – 608 с.
4. Мурзина, И.Я. Очерки истории культуры Урала [Текст] : Монография /Мурзина И.Я., Мурзин А.Э. – Екатеринбург, 2008. – 412 с., С.168-169

8.2. ЗАВОДЫ И КУЛЬТУРА ЗАВОДСКОГО ПОСЕЛЕНИЯ

Горнозаводские центры как тип поселения

С начала XVIII в. в Пермском крае важнейшей отраслью становится металлургия. В официальный и бытовой обиход широко входят новые слова: завод, заводской поселок, заводская промышленность, горные чины, заводчики, мастеровые и работные люди, приписные крестьяне, заводские служащие, заводские школы и др. Основными причинами превращения Пермского края в один из главных горнозаводских регионов России являлись: наличие рудных богатств, лесов и рек, как для судоходства, так и для создания прудов, чтобы силой падающей воды приводить заводские механизмы.

Заводское производство в значительной мере определило специфику культуры и быта населения Пермского края. Горнозаводская культура впитала в себя как рабочие, так и крестьянские традиции. Сильное влияние на нее оказала консервативная старообрядческая среда, благодаря тому, что старообрядческие общины действовали во многих заводских поселениях.

Одно из первых описаний быта заводского населения появляется в «Хозяйственном описании Пермской губернии» Н.С.Попова, изданном впервые в 1804 г. В 1907 г. выходит многотомное сочинение «Россия. Полное географическое описание нашего отечества», в котором описывается быт русского старожильского населения Урала и Западной Сибири, влияние развивающейся промышленности на быт крестьян, включая жилище и костюм.

В XIX в. в Прикамье насчитывалось более 50 заводских поселений. Многие поселки достаточно быстро стали центрами больших территорий с интенсивным развитием металлургических комплексов и торговли, а некоторые приобрели и административные функции. В процессе накопления определенного экономического и культурного потенциала ряд заводских поселений не уступали некоторым уездным городам, как по уровню развития, так и концентрации населения. Это было вполне естественным, поскольку срочное строительство заводов требовало привлечения большого числа самых различных категорий населения.

Отмечая появление заводских поселков, как нового типа поселений, следует помнить, что населению их были присущи устойчивые

черты в культуре, быте и это порождало пусть не столь однородные этнические черты, как у крестьянства, но все же такой слой этнической специфичности, который следует воспринимать как часть народной культуры. На повышение социально-экономической и культурной активности и рост заводских поселений большое влияние оказывало расположение их по трактам и судоходным рекам.

Для Пермского края характерна опорная система заводских поселков, сложившаяся в тесной взаимосвязи со всем процессом хозяйственного и культурного развития данного региона. К рубежу XIX–XX вв. они закрепили за собой значение центров ведущих регионов Пермского края. Среди них – Пожва, Майкор, Чермоз, Добрянка, Полазна, Суксун, Нытва, Лысьва, Очер, Чусовой. Но некоторые заводские поселки переживали упадок в связи с закрытием заводов. Их производственные сооружения ветшали и разваливались. Подобные поселения теряли заводской облик и превращались в села (Молебка, Кын, Таман, Висим, Курашим, Анненское, Тис). Одному поселку Егошихинского завода суждено было стать городом, да еще губернским (1780).

Как показали события XX в., за счет расширения производства и торговли некоторые заводские поселки увеличивали численность населения, в них создавался специфический городской уклад жизни. В это время они стали городами со статусом областного или районного значения (Нытва, Чермоз, Очер, Лысьва, Добрянка, Чусовой) или же поселками городского типа (Суксун, Павловский, Юго-Камский, Пожва, Майкор, Полазна). Остановимся на некоторых характерных чертах их развития.

В заводских поселениях имел значительную специфику социальный, этнический и конфессиональный состав населения. Причем он отражался в членении поселения на отдельные части, застройке и культурном потенциале. Адекватной системе развития следует рассматривать ансамбли административных зданий или малую «солидность» зданий, которые зачастую были единственными каменными сооружениями. В крупных заводских поселках характерным становилось явление превращения в товар жилых и хозяйственных помещений. В частных домах оформлялись гостиницы, а порой возводились доходные дома, нижние этажи которых сдавались для жилья и торговли. Кроме того, закреплялись на одной усадьбе, в едином комплексе жилые, складские и торговые помещения, что давало возможность иметь удобный способ ведения торговых дел.

На формирование застройки заводских поселков оказывали влияние, с одной стороны, производственный характер поселения, а с другой – топографическая среда, то есть размещение всех материальных объектов (производственных, гражданских, культовых) в рельефе по отношению к водоему – реке и пруду. Можно утверждать, что к концу XVIII в. в Пермском крае уже сложился исторический тип застройки заводского поселения. Для него характерно расположение на берегах небольшой реки, возле впадения ее в другую, большую реку (например, рек Добрянки или Чермоза в Каму, Молебки и Суксуна в Сылву), а в целом использование водных пространств как заводской территории. Кроме того, интерес к реке как части заводского поселения был продиктован реальной необходимостью. Река рассматривалась как важнейшая транспортная сеть для сплава продукции. Поэтому прибрежные места, где оборудовались пристани и причалы, становились важной частью заводского поселения.

В дальнейшем, вплоть до нашего времени, благодаря устойчивости, территориальные черты застройки и планировки становятся культурными традициями, а в целом историческим наследием. Сегодня его в полном виде можно видеть в Очере, Павловском, Суксуне, Лысьве, Нытве, Юго-Камском. В фрагментарном состоянии оно наблюдается в Добрянке, Полазне, Чермозе, Висиме, Кыну, Молебке, Курашине, так как здесь давно закрыты заводы.

В отличие от городов заводские поселки не имели оборонительных сооружений, поскольку они возникали не как военно-административные оплоты. В них центром являлись пруд, заводские производственные сооружения, располагавшиеся компактно ниже плотины. Невдалеке от них, на каком-либо одном берегу образовывалась площадь с заводоуправлением, храмом, училищем, торговыми лавками, усадьбой начальника завода, а иногда и народным домом. Площади становились местом для прогулок, общения. Иногда на них сооружались памятники. Так, в 1880 г. в поселке Павловского машиностроительного завода в торжественной обстановке был открыт памятник императору Александру II, а в 1905 г. такой же памятник в поселке Юго-Камского железодельного завода. В поселениях заводского характера современный центр обычно совпадает с центром, сформировавшимся в XIX-начале XX в.

Уличная система планировки, когда жилые дома располагаются по обеим сторонам проезжей части и обращены фасадами друг к другу, изначально являлась традиционной, в отдельных случаях – по берегам

пруда и рек допускалась рядовая застройка. В последнем случае улица, как правило, проходит перед домами по краю берега. Во всех поселениях выделялись территории под строительство жилых домов: состоятельным людям в центре, а менее обеспеченным на значительном удалении от него. Элементы такого решения застройки приходится видеть в Очере. Для всех заводских поселений архитекторами составлялись проекты размещения материальных объектов. Преобладание системности застройки способствовало созданию компактного и целно воспринимаемого заводского поселения.

Заводской вариант жилища обычно представлял собой иной тип, чем сельское жилище. В частности, для него почти не характерен трехкамерный дом (изба, сени, изба). Нередко рабочие заводов жили в домах с одним жилым помещением, разделенным перегородками, и сенями. Два, а то и три окна дома и одно окно сеней обращались на улицу. Большая часть двухкамерных домов имела один этаж. В том случае, если было два этажа, то первый этаж использовался под кухню и мастерскую. Нередким жилищем было пятистенным, когда две избы разделялись пятой капитальной стеной. В нем обычно поселялись большие семьи. Примеры подобного вида жилища сохраняются в Молебке, Кыну, Суксуне, Лысьве.

На отделке жилых и общественных построек отразился процесс промышленного развития. Общей заметной тенденцией было покрытие крыш листовым железом и широкое использование металла, в том числе художественного. Решетки, скобы, петли, дверные запоры, воронки водосливов, навершья дымовых труб (надымники) явились устойчивым явлением, кое-где сохранившимся до нашего времени (Павловский, Очер, Суксун, Лысьва). Во внутренней отделке дома получают широкое распространение штукатурка и побелка стен.

Обилие однотипных усадеб в заводских поселениях всегда сильно поражало приезжавших людей. Эту особенность, например, сохраняет бывшее заводское поселение, а ныне с. Молебка. Здесь распространен тип усадьбы, носящий название «на три коня». Для него характерно наличие трех примыкающих друг к другу двухскатных крыш: одна на доме, вторая на холодном дворе и третья на теплом дворе, амбаре, погребу, завозне, которые ставились параллельно двору и дому. Но некоторые дома в с. Молебка приобрели не двухскатные, а четырехскатные крыши, что явилось следствием развития типологии жилища. Оно характерно для усадеб зажиточных рабочих, которые стремились к

дробному членению жилой площади согласно ее функциональному использованию.

Богатые особняки в заводских поселках были единичными. Их мы обнаруживаем в Чермозе, Лысьве, Нытве, Суксуне, Очере, Пожве. Будучи характерными больше провинциальной архитектуре, они не могли не учитываться в восприятии художественного облика поселения.

Непременной частью убранства домов являлась деревянная и каменная резьба. В дереве преобладает пропильная резьба. Среди резного убора заводского жилища обнаруживается большее, чем в селах и деревнях, разнообразие направлений классического, барочного и эклектического стилей. Но, несомненно, здесь имеется много примеров, показывающих, что было влияние города и села в развитии декорирования жилища. По данным этнографов, оно имело широкое распространение в конце XIX – начале XX в. Эта картина наиболее ярко предстает в Суксуне, Нытве, Лысьве.

К сожалению, декор рабочего жилища Прикамья никем не изучался, хотя эта форма бытования народного искусства широко сохраняется в наше время. Посещая некоторые заводские поселения, задаешь один и тот же вопрос: как возможно было достичь многообразия в бытовой художественной культуре и воплощение его в соответствующей среде. Например, в поселке Павловском никого не оставят равнодушными печные трубы домов – над надетыми железными кожухами возвышаются миниатюрные фигурки елочек, а иногда и скачущий на коне всадник.

Особенности заводского поселения отразились на одежде населения. Здесь господствовал комплекс женской одежды с сарафаном (в его поздней разновидности прямого покроя), кокошником, шамшурой, но он быстро трансформировался. С конца XIX в. женщины все чаще начинали носить юбку, кофту, платки. Мужская одежда состояла из рубаш, штанов, но по праздникам надевали жилеты из фабричных тканей. Наряду с кафтаном, зипуном, азымом употребляли суконные и нанковые халаты и троеклинки – одежда мужчин и женщин с отрезной талией, но без сборов. Многие современники отмечали щеголеватость в одежде заводского населения.

Новшества в одежде заводских жителей происходили с различной долей интенсивности. Люди высокой состоятельности чаще покупали готовую одежду или шили ее из фабричных тканей. В тех поселках, где интенсивно развивались промыслы и торговля, например, при Добрянском заводе, по наблюдению С.Киселевской, домотканина шла на рабочую одежду, а ситцевые, атласные, кашемировые сарафаны, платья,

фартуки готовили из ярких тканей фабричного изготовления. Платок, шали, наколки из сатина становятся основными головными уборами. Здесь изготовлением одежды на городской манер занимались свои швещы и портные. Обычно ими являлись жены мастеровых рабочих. Они шили пальто, сюртуки, рубашки с крахмальной грудью. Так, в Юго-Камском поселке служащие надевали «сюртучный костюм», дополняя его ношением перчаток и часов. Женщины любили носить казачки и юбки из одной и той же ткани. Среди молодежи распространялись шапки, имитирующие каракуль.

Обувь тоже отличалась от крестьянской обуви. Женщины надевали башмаки с резинками или на пуговицах, а мужчины – хромовые или лаковые сапоги. Чаще всего их шили местные чеботари. Девушки покупали галоши, но носили их редко, как говорили, «больше на них смотрели».

Примером проникновения в конце XIX в. в заводскую среду городского костюма является характеристика одежды, которую дал ей один из современников в описании Чермозского завода: «...одевается молодежь исключительно в немецкое платье». Но при всех тех изменениях в одежде, которые происходили на рубеже XIX-XX вв., поразительной стойкостью бытования обладала традиционная одежда – сарафан, рубаха косоворотка, кафтан. Несомненно, это было вызвано значительностью старообрядческого населения, сосредоточенного в заводских поселках.

Одной из устойчивых черт семейного быта является ее постоянное дробление за счет выделения женатых сыновей. Процесс дробления заводских семей развивался намного быстрее, чем сельских семей. Многие молодые семьи стремились обособиться от родителей. Если отсутствовало собственное жилье, то снимали частную квартиру. Немало было случаев, когда молодые оставались с родителями, но вели свое хозяйство.

Заводские семьи состояли в основном из людей двух поколений – родителей и детей. Большие семьи, тем более братские, не получили распространения, что было связано с характером занятий: работать приходилось в основном на производстве. Во многих поселках постоянно испытывался прилив новых семей, которые находились в стадии становления, что было вызвано притоком молодых людей из сельской местности, мечтавших стать постоянными жителями заводского поселка. Кстати, на первых порах существования заводского поселения в него прибывало немало крестьян в поисках работы. Закрепившись на заводе,

они привозили своих земляков. По воспоминаниям старожил, оба родителя многих семей трудились на производстве. В этом случае на детей ложилась большая доля домашних работ. Заводская работа была главным источником существования. Она же и определяла общественную жизнь и распорядок в семьях.

Если рассматривать культурный потенциал заводских поселков, то прежде всего отметим, что он всегда оставался достаточно разнообразным и высоким. Действовали различные учебные заведения. Например, школы для детей мастеровых и непрременных работников в Лысьве, Добрянке, Чермозе приспосабливались к нуждам заводской службы. Даже учителями становились представители чиновничества заводского ведомства, когда требовалось обучать детей техническим знаниям и ремесленным специальностям. Наравне с казенными и заводскими учреждениями развивалось и частное обучение. Лучшие ученики по распоряжению заводского начальства направлялись для обучения в специальных учебных заведениях – Уральское горное училище, Горную техническую школу, Пробирное училище в Санкт-Петербурге. Дети заводских служащих обладали правом бесплатного обучения, в чем приходится видеть сословный подход в просвещении.

Заводские поселения являлись центрами развития науки, литературы, искусства. Здесь формировались творческие кадры, внедрялись передовые достижения и распространялись научные знания. Так, по проекту архитектора И.М.Подъячева в Чермозе была построена в 1829 г. церковь Рождества Богородицы с часами-курантами, изобретенными заводским механиком Е.Епишиным. На двух циферблатах, размещенных на западном фасаде церкви, показываются часы и минуты, месяцы года и дни месяца, фазы Луны в соответствии с датами. Художник И.Н.Поляков, выпускник Чермозского художественного училища, создает видовые заводские пейзажи Чермоза, Полазны, а также пишет иконы для местных храмов. На Пожевском чугуноплавильном и железоделательном заводе под руководством выдающегося инженера, основоположника порошковой металлургии П.Г.Соболевского в 1817 г. были построены два первых камских парохода. Здесь же в 1839 г. строился первый отечественный паровоз широкой колеи. Типичная для русского классицизма постройка – дом владельца Пожевского завода возводится в 1812-1817 гг. по проекту архитектора П.Д.Шретова. В поселке Очерского железоделательного завода инженер-механик Н.И.Мальцев и горный инженер П.А.Вологдин устанавливают в 1885 г.

солнечные часы. Полазна – родина писательницы А.А.Кирпищиковой, в творчестве которой запечатлена жизнь заводского населения.

Центром распространения научной и художественной информации в заводских поселениях являлись специализированные библиотеки, существовавшие при заводах. Они наполнялись изданиями, в том числе периодическими, которые пользовались спросом служащих.

Таким образом, заводские поселения в течение длительного времени оставались крупными центрами производства и культуры. Промышленные предприятия были главными факторами их образования и развития. В них развитие культуры и быта подчинялось нуждам производства и, как следствие, получало своеобразие, обусловленное спецификой такого поселения. В этом видится воплощение принципа утилитарности. Заводское население на первых порах существования поселка в большей степени являлось носителями традиционной (крестьянской) культуры. Но по мере развития производства, торговли, образования проникали в повседневную жизнь элементы городской культуры и быта.

В настоящее время актуальность изучения культуры и быта заводского населения и в целом горнозаводских центров, как явления особой социокультурной среды, не является дискуссионной, но, к сожалению, за решение ее так никто по-настоящему не берется. Но воссоздание полного представления о региональной истории и культуры, особенностей протекания общероссийских процессов в пермском регионе, порожденных горнозаводской цивилизацией, должно все же состояться.

Горнозаводская администрация на Урале в 1720-1919 гг.

Горное управление на Урале – горнозаводская администрация – независимая от губернского правления система регионально-отраслевого управления. Она начала создаваться в 1720 г. для претворения в жизнь на Урале и в Сибири задач Берг-привилегии – законодательного документа 1719 г., принятого для регулирования развитием горнозаводской промышленности. Уральское горное управление (это его последнее название) просуществовало до 1919 г.

Первый указ В.Н.Татищев в качестве главы горного правления подписал 1 авг. 1720 г. в Кунгуре. В 1720-1722, 1734-1739 гг. В.Н.Татищев руководил казенной горнозаводской промышленностью Урала и Сибири. В 1722-1734 гг. управлял уральскими заводами В.И. Геннин. Под его руководством были построены заводы, основана

школа и первый на Урале госпиталь (Екатеринбург). Он же подготовил описание заводов Урала.

Периодом стабилизации уральского заводоуправления является 18 век:

- 1719 год – создан высший государственный орган управления горнодобывающей и металлургической промышленностью – БЕРГ-КОЛЛЕГИЯ. Первый президент – граф Я.В. Брюс. Все дела, связанные с отраслью, изымались из ведения местного губернского и воеводского управления и передавались в исключительную компетенцию Берг-Коллегии. Полное укомплектование Берг-Коллегии руководящим и канцелярским составом завершилось только к 1722 году. Окончательно компетенция Берг-Коллегии определилась только к 1728 году.

- 30 июля 1720 года – капитан артиллерии В.Н. Татищев, И.Патрушев и сопровождающие их специалисты прибыли в Кунгур, где был создан первый орган Горнозаводского управления на Урале – *Кунгурская горная канцелярия*, в задачи которой входило: поиск новых рудных месторождений, строительство новых заводов.

- Конец 1720 года – Татищев, Близэр и другие переехали на Уктус, где в начале 1721 года было сформировано *Сибирское высшее горное начальство*, состоявшее из *Казанского горного начальства*, *Кунгурского горного начальства*, а также *Уктусского* и *Алапаевского заводов*.

- Март 1722 года – В. Н. Татищев заменен генерал-майором В. Гениным.

- Сентябрь 1723 года – в Екатеринбург переведен главный орган управления горнозаводской промышленностью Урала СИБИРСКИЙ ОБЕРБЕР-ГАМТ.

- 1724 год – в подчинение Сибирскому обербергамту передан Нерчинский бергамт.

- Январь 1725 года – Образование Пермского бергамта. Казанское горное начальство переименовано в бергамт.

- 30-годы XIX века – на Урале сложилась трехступенчатая система органов горнозаводской администрации: *заводская контора* – *горное начальство (бергамт)* - *сибирский обербергамт*.

- *В подчинении* – вся горнозаводская промышленность от Приуралья до Восточной Сибири.

- 1734 год – образование *Канцелярии главного правления сибирских и Казанских заводов в Екатеринбургское горное начальство*. Переиме-

нование Пермского и Казанского бергамтов в Пермское и Казанское горное начальство.

- 1781 год – в результате создания Пермского наместничества была ликвидирована Канцелярия главного правления заводов, а вместо нее создана *Горная экспедиция при Пермской казенной палате*, которая подчинялась с 1783 года вице-губернатору.

- 1784 год – упразднение Берг-Коллегии вследствие реформы губернского правления.

- 1795 год – восстановление Берг-Коллегии.

- 1797 год – в результате ликвидации наместничеств и образования губерний в Екатеринбурге была восстановлена Канцелярия главного правления заводов, которую возглавил выпускник Екатеринбургской горной школы А.С. Ярцев. В подчинении Канцелярии главного правления заводов находились все казенные заводы Урала и основная часть частновладельческих.

- 1802 год – вместо Канцелярии главного правления заводов были созданы 3 самостоятельных горных начальства: *Екатеринбургское*, *Пермское* и *Гороблагодатское*, подчинявшиеся Берг-Коллегии.

Литература

1. Город на Чусовой: [фотоальбом]. Екатеринбург, 1998.
2. Иофа Л.Е. Города Урала: период феодализма. М., 1951. Ч. I.
3. Козлов А.Г. Творцы науки и техники на Урале: XVII – начало XX века. Свердловск, 1981.
4. Корчагин П.А. Губернская столица Пермь. Пермь, 2006.
5. Metallургические заводы Урала XVII-XX вв.: Энциклопедия. Екатеринбург, 2001.
6. Мурзина И.Я. Художественная культура Урала: учеб. пособие. Екатеринбург, 2003.
7. Мухин В.В. История горнозаводских хозяйств Урала первой половины XIX века: учеб. пособие. Пермь, 1978.
8. Судьба по имени Лысьва: [фотоальбом]. Екатеринбург, 2000.
9. Нытва - уголок России. Пермь, 2002.
10. Парфенов Н.М. Лысьва: очерки краеведа Лысьва, 1998.
11. Путилова Н.Н. Полазна: большая история малого поселка. Пермь, 2001. Ч. I.
12. Исторические миниатюры о земле Пермской / Сост. Е.В.Шабашова. Пермь, 1998.

13. Чуприянов В.И. Чермозский завод: факты, моменты и события (1761-1956). Пермь, 2001.
14. Чуприяновы М.Н. и В. И. Чуприянов. Чермозские заводовладельцы и землевладельцы. Пермь, 2002.
15. Этапы большого пути: 1756-2001: прошлое и настоящее Нытвенского завода. Пермь, 2001.

8.4. ТАГИЛЬСКИЕ МЕХАНИКИ-ИЗОБРЕТАТЕЛИ ЧЕРЕПАНОВЫ

8.4.1. РОДОСЛОВИЕ ЧЕРЕПАНОВЫХ

Изучение родословной Черепановых было начато сотрудниками музея в 1960-1970-х годах и продолжено в 2002-2003 годах [1]. Архивные материалы и отложившаяся в фондах музея в 1960-1970-х годах коллекция фотографии потомков изобретателей позволили составить поколенную роспись династии Черепановых до VII-IX колена [2], включающих потомков Черепановых по линии Евгении Мироновны Черепановой.

В родословной представлены девять колен как мужских, так и женских ветвей. К сожалению, в поколенной росписи отсутствуют сведения о потомках Мирона Черепанова по мужской линии. Возможно, род Мирона Черепанова по мужской линии (Кинриян, Василий) прекратился, а возможно, искомые сведения еще будут обнаружены. Завершается поколенная роспись праправнучками Мирона Черепанова – москвичками Ириной и Натальей Котцевыми.

Основатель знаменитой династии Черепановых Петр Степанов был крестьянином деревни Горбосцовы волости Тинсмы города Тотьмы и пришел на Выйский завод в 1730 году [3]. Женился он на Настасье Петровой.

У Петра Степанова было шесть дочерей – Анна, Ирина, Дарья, Екатерина Агрофена, Устинья и сын Алексей. Алексей Петров с женой Марьей Семеновой имели троих сыновей – Ефима (будущего выдающегося изобретателя), Гаврил (умер в младенчестве), Алексея и двух дочерей – Степаниду и Марию [4]. Алексей был отцом механика Аммоса Черепанова.

У Мирона Черепанова было пять дочерей – Таисья, Пестемья (Епистимья и Федосья, Евгения, Евдокия и двое сыновей – Киприян (старший) и Василии (младший) [5]. Киприян был купцом, владельцем усадьбы на берегу старинного Выйского пруда, главный особняк кото-

рой известен как «Черепановский дом» в среде краеведов и историков. Младший сын Василий учился в Нижнетагильском заводском училище.

Старшая дочь Мирона Черепанова, Таисья, вышла замуж за кандидата священства, певчего Пермского архиерейского хора Петра Иванова Успенского. Венчание происходило в Свято-Троицкой церкви в Нижнем Тагиле в 1847 году [6].

Вторая дочь Мирона Черепанова, Пестемея (Епистимия), вышла замуж за Алексея Дергачева (отчество неизвестно). Их дочь, Агния Алексеевна Дергачева, вышла замуж за Григория Зорихина, и в 1880 году (а возможно, и ранее) Дергачевы переехали в Ростов-на-Дону. Возможно, с ними переехала и Епистимия Мироновна, т. к. сохранилось несколько снимков, сделанных в Ростове-на-Дону. Пестемея Мироновна снялась с дочерью Агнией Алексеевной в 1880 году и позже, после смерти дочери, в 1890-х годах с Иваном и Ольгой – детьми Агнии, бывшим зятем Григорием Зорихиным и его второй женой с малолетними детьми. В 1890-х годах Иван Зорихин был учащимся реального училища в Ростове-на-Дону. А в 1896 году Иван Григорьевич Зорихин снялся в Екатеринбурге у фотографа Н. Терехова [7]. В нашем распоряжении нет данных, приехал ли он в Екатеринбург продолжать образование или просто погостить у родственников – в это время в Екатеринбурге жила большая семья Евгении Мироновны Черепановой (в замужестве Гуляевой).

Евгения Миронова Черепанова, четвертая дочь Мирона Черепанова, вышла замуж за священника Павла Ивановича Гуляева и подарила своему мужу многочисленное потомство – троих сыновей – Николая, Ивана, Александра и четырех дочерей – Любовь, Антонину, Екатерину и Веру. По воспоминаниям А.Н. Водовозовой, все четыре дочери Евгении Мироновны были учительницами начальных классов [8]. Сохранились сведения о том, что Антонина Павловна Гуляева преподавала в екатеринбургской гимназии [9].

Старший сын, Николай, имел трех детей – Сергея, Зою и Анну (в замужестве Водовозову). Именно Анна Николаевна Водовозова, уроженка Екатеринбурга, сохранила и передала в музей коллекцию фотографий потомков Черепановых, которая помогла нам составить родословие знаменитых механиков.

Второй сын Евгении Мироновны, Иван Павлович Гуляев имел сына Георгия. Георгий Иванович Гуляев работал конструктором на заводе имени Сталина в Москве.

Младший сын Евгении Мироновны, Александр Павлович Гуляев, закончив гимназию в Екатеринбурге, в 1901–1902 годах стал студентом Московского университета, позже преподавал в 3-й московской гимназии, будучи в чине коллежского асессора (чиновник 8-го класса), а в советское время был преподавателем литературы в одной из московских школ. Там же, в 3-й московской гимназии, он познакомился со своей будущей женой Антониной Ивановной. Она была его ученицей, продолжила образование и стала доцентом медико-стоматологического института в Москве [10].

Сейчас в Москве проживают потомки Ефима и Мирона Черепанова по линии Евгении Мироновны Черепановой – Татьяна Александровна Котцева (по мужу) – дочь Александра Павловича Гуляева, и ее две дочери – Ирина (по мужу Афанасьева) и Наталья. К сожалению, подробными сведениями о них мы не располагаем.

Младшая дочь Мирона Черепанова, Евдокия, вышла замуж за Коробова (имя, отчество неизвестны). Сведений об этой семье пока не найдено, в коллекции фотографий потомков Черепановых хранится фотопортрет этой семейной пары (съемка 1867–1868 годов, вероятно – Екатеринбург) [11].

В современной историографии принята дата рождения Е.А. Черепанова 1774 год, которую указал В.С. Виргинский как биограф механиков Черепановых в своей монографии [12]. Но в архивных материалах встречаются две даты рождения Ефима Алексеевича Черепанова – 1774 год и 1777 год.

Факт рождения Ефима Алексеевича Черепанова в 1774 году подтверждаю и следующие документы: письмо от 9 марта 1828 года [13], где Ефим Алексеевич указал свой возраст – 53 года (следовательно, дата рождения – 1774/1775 годы) и рапорт Нижнетагильской заводской конторы от 4 июля 1842 года с сообщением о том, что Ефим Алексеевич Черепанов умер в возрасте 68 лет от апоплексического удара, выезжавши еще накануне смерти по делам службы» [14]. В монографии В. С. Виргинского опубликованы выдержки [15] из вышеназванных документов. Вероятнее всего, при определении даты рождения Ефима Черепанова В. С. Виргинский руководствовался данными документами.

Тем не менее, на основании данных «Ревизской сказки» Выйского завода за 1811 год и «Ревизской сказки» Выйского завода за март 1816 года [16], отрывки из которых также опубликованы у В.С. Виргинского, можно сделать вывод о том, что дата рождения Ефима Черепанова –

1777 год. В «Ревизской сказке» Выйского завода за 1811 год [17] указан возраст Ефима Черепанова – 34 года в 1811 году и 18 лет в 1795 году.

Кстати, на основании того же документа можно сделать вывод о дате рождения Мирона Черепанова – 1802/1803 годы (в 1811 году ему было 9 лет) [18]. В монографии В.С. Виргинского за дату рождения Мирона Черепанова принят 1803 год, что не противоречит данным архивных документов [19].

В «Ревизской сказке» Выйского завода за март 1816 года [20] указан возраст Ефима и Мирона Черепанова – в 1816 году первому было 38 лет (следовательно, дата рождения – 1777/1778 годы), второму – 13 лет (следовательно, дата рождения 1– 1803 год).

По нашему мнению, изменять принятую в историографии дату рождения Ефима Черепанова не стоит, т. к. она обоснована данными архивных документов и стала уже привычной в среде историков и краеведов. Но, следует оговориться, что обычно при подобном расхождении данных, считаются более достоверными сведения ревизских сказок.

Литература и источники

1. Смирнова, Т.. Черепановы. // Тагильские фамилии. Научно-популярный сборник. Нижний Тагил. 2004. – С. 223–233.
2. Смирнова, Т., Коновалов, Ю. Черепановы. Поколенная роспись. // Тагильские фамилии. Нижний Тагил, 2004. – С.234–236.
3. РГАДА. Ф.248. Д.1504. Л.363.
4. ГАСО. ф. 643. Оп. 1. Д. 3. Л. 77 об.; ГАСО. Ф. 607. Оп. 1. Д. 4.; ГАСО. Ф. 643. Он. 1. Д. 235. Л. 26, ГАСО Ф. 643. Он. 1. Д. 314. Л. 32; ГАСО. Ф. 643. Оп. 1. Д. 430. Л. 23-23 об.
5. ГАСО. Ф.24. Оп.25. Д.353. Л 161 об.; ГАСО. Ф.643. Оп.1. Д.686. Л.1 об.–2, 39 об.–40; ГАСО. Ф.643 Оп.1. Д.970. Л.2 об.–3, 4 об.; Метрическая книга Свято-Троицкой церкви 1847–1851 гг.// ГАСО. Ф.6. Оп. 3. Д. 71. Л.63–64 об.; В.С. Виргинский. Жизнь и деятельность русских механиков Черепановых, М., 1956.– С.67, 229, 237
6. Метрическая книга Свято-Троицкой церкви 1847-1851 гг.//ГАСО. Ф.6. Оп. 3. Д. 71. Л.63-64 об. Сведения сообщены Шараповым Ю.В.
7. Данные выявлены путем изучения фотографий потомков Черепановых. Коллекция фотографий Нижнетагильского музея-заповедника «Горнозаводской Урал», ФТМ–4233, ФТМ–7302, ФТМ–7316
8. Данные устного опроса 2003 г. (воспоминания Л. П. Лепо о встречах с А.Н. Водовозовой и А.И. Гуляевой в 1969-м нач. 1970-х гг.)

9. Нижний Тагил. Средне-Уральское книжное издательство. Свердловск, 1964. – С. 211–212
10. Коллекция фотографий. // Нижнетагильский музей-заповедник «Горнозаводской Урал», ФТМ–1898, ФТМ–4223, ФТМ–4228, ФТМ–4229/а, ФТМ–4230, ФТМ–4232, ФТМ–4232/а, ФТМ–4234, ФТМ–7303, ФТМ–7306/1, ФТМ–7306/2, ФТМ–7306, ФТМ–7307/1, ФТМ–7307/2, ФТМ–7308/1, ФТМ–7308/2, ФТМ–7309, ФТМ–7310, ФНВ–4485. ФНВ–4448, ДОФ–5311
11. Коллекция фотографий. // Нижнетагильский музей-заповедник «Горнозаводской Урал». ФТМ–7301
12. В.С. Виргинский. Жизнь и деятельность русских механиков Черепановых. М., 1956. – С. 203
13. РГАДА. Ф.1267. Оп.3. Д–380. Л.84
14. ГАСО. Ф.643. Он 1. Д.840. Л.15
15. В.С. Виргинский. Жизнь и деятельность русских механиков Черепановых. М., 1956. – С.67, 182
16. ГАСО. Ф.643 Оп.1. Д 430. Л.23; В. С. Виргинский. Жизнь и деятельность русских механиков Черепановых М., 1956. – С. 237
17. ГАСО. Ф. 643. Оп.1. Д.467. Л.9.; В. С Виргинский. Жизнь и деятельность русских механиков Черепановых. М., 1956. – С.243
18. ГАСО. Ф.643 Оп.1. Д 430. Л.23; В. С. Виргинский. Жизнь и деятельность русских механиков Черепановых М., 1956. – С. 237
19. Там же
20. В.С. Виргинский Жизнь и деятельность русских механиков Черепановых. М., 1956. – С. 203
21. ГАСО. Ф. 643 Оп.1. Д.467. Л.9.; В. С. Виргинский. Жизнь и деятельность русских механиков Черепановых. М., 1956. – С.243

8.4.2. ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ ЧЕРЕПАНОВЫХ В РЕГИОНАЛЬНОМ ТУРИЗМЕ

Творчество тагильчан, замечательных механиков-изобретателей Ефима Алексеевича (1774-15.06.1842) и Мирона Ефимовича (1803-05 10.1849) Черепановых – одна из ярких страниц в истории нашего края. Они внесли значительный вклад в историю российской техники, прежде всего как основоположники отечественного паровозостроения.

Уральские мастеровые Черепановы относились к плеяде так называемых «крепостных изобретателей». В первой трети XIX века

творчество изобретателей – выходцев из народа было столь заметным явлением, что послужило предметом специальных исследований. Ф.Н. Глинка, член «Союза благоденствия», впервые поставивший вопрос о феномене изобретателей-самоучек, считал, что в основе их достижений, помимо личной одаренности и наследственных профессиональных навыков, лежат широкое изучение чужого опыта и собственные упорные изыскания [1]. Представители трех поколений Черепановых обладали исключительными дарованиями, но наибольший след в истории техники оставили зачинатели российского паровозостроения Ефим Алексеевич и Мирон Ефимович Черепановы. Следует отметить, что большинство мастеров-практиков того времени не вышли в своем творчестве за пределы мануфактурной ступени производства, а отцу и сыну Черепановым удалось стать носителями наиболее передовых, новых технологий промышленного развития первой половины XIX века, непосредственно связанных с переходом от ремесленно-мануфактурной ступени развития производства к индустриальной.

Большой вклад внесли Черепановы в развитие техники машиностроения и русского железнодорожного транспорта. Их деятельность, по словам Ефима Черепанова, направлена была на то, чтобы «неослабно заводить машины для пользы заводов и для облегчения сил трудящихся». Имена механиков Черепановых и их творения составляют национальную славу не только Урала, но и России.

Традиции Черепановых продолжают жить и развиваться в Нижнем Тагиле. По указу губернатора Свердловской области Э. Росселя от 30 мая 1997 года создан Региональный общественный фонд имени Черепановых и принято решение о присуждении премии и медали имени Черепановых. Первое присуждение премии имени Черепановых состоялось в Нижнем Тагиле в августе 1997 года. И с тех пор премия присуждается ежегодно за индивидуальные достижения и разработки, получившие практическую реализацию или давшие экономический, социальный или другой эффект [2].

Тагильчане бережно сохраняют память о Ефиме и Мироне Черепановых. На главной площади Нижнего Тагила установлен памятник отцу и сыну Черепановым – творцам первых русских паровозов, а в Выйской части города две улицы названы в их честь – Верхняя и Нижняя Черепанова, старейшее учебное заведение города, Нижнетагильский горно-металлургический колледж, также носит их имя.

В Нижнетагильском музее-заповеднике «Горнозаводской Урал» собрана «Черепановская» коллекция – как яркое доказательство береж-

ного отношения уральцев к памяти своих знаменитых земляков. Коллекция материалов о Черепановых [3] и изобретателях их круга начала формироваться в фондах Нижнетагильского краеведческого музея с 1940-х - 1950-х годов, после выхода ряда публикаций и прежде всего монографии профессора В. С. Виргинского [4], что стимулировало интерес к изучению жизни и инженерной деятельности Черепановых. Первым результатом собирательской и исследовательской работы краеведов и научных сотрудников Нижнетагильского краеведческого музея стала выставка «Крепостные изобретатели конца XVIII – I половины XIX веков», открывшаяся в 1954 году к 120-летию первого русского паровоза в здании музея. Основным ее экспонатом стал макет паровоза Е.А. и М.Е. Черепановых, изготовленный в натуральную величину в 1948 году по модели Ленинградского института инженеров железнодорожного транспорта (ЛИИЖТ) на Нижнетагильском металлургическом заводе им. В. В. Куйбышева для съемок документальной киноленты «Сталинский Урал».

К 150-летию первого русского паровоза, в 1984 году, на основе чертежа-реконструкции и расчетов Р.Р. Тонкова на Свердловском опытном заводе ВНИИЖТ МПС по проекту Е.Э. Беляшкиной был изготовлен второй макет паровоза в масштабе 1:2 и установлен на пьедестале перед зданием краеведческого музея. В современной экспозиции исторического отдела, открытой в 1992 году, представлен новый макет, созданный на основе чертежа Л.А. Черепанова [5]. На чертеже паровоза, подписанном: «С натуры снимал и чертил Аммос Черепанов», по мнению В.С. Виргинского, изображен первый из построенных Черепановыми паровозов [6].

В том же 1992 году на Свердловском опытном заводе (СОЗ) ВНИИЖТ МПС был изготовлен еще один – третий макет паровоза. Колеса к нему были изготовлены отдельно в модельном цехе Уральского вагоностроительного завода. Поскольку макет сразу предназначался для конкретного экспозиционного зала, изначально был определен и масштаб его изготовления 1:2.

Портреты Е.А. и М.Е. Черепановых, с 1880-х годов хранившиеся в Екатеринбурге у младшей дочери М.Е. Черепанова, Евгении Мироновны, в замужестве Гуляевой, были в 1942 году переданы ее сыном, Александром Павловичем Гуляевым, академику В.В. Данилевскому. Для реставрации портреты были отправлены в Государственный Эрмитаж. Реставрационные работы проводились старейшим специалистом Эрмитажа Ф.А. Каликиным при участии А.М. Маловой два года, после чего

портреты поступили в собственность Эрмитажа. В их дальнейшей атрибуции существенную роль сыграли изображенные за спинами портретируемых миниатюрные паровоз и пароход. По сохранившемуся в семье Гуляевых преданию, портрет Ефима Алексеевича был написан петербургским художником, а портрет Мирона Ефимовича – его нижнетагильским коллегой. До настоящего времени ни имена художников, ни время создания портретов, к сожалению, не установлены. Оригиналы портретов находятся в Эрмитаже. Копии портретов Е.А. и М.Е. Черепановых были выполнены ленинградскими художниками В.А. Бувалец и В.Е. Моисеенко [7]. В настоящее время эти работы находятся в стационарной экспозиции Нижнетагильского краеведческого музея.

В 1960-х – 1970-х годах сотрудники музея, в первую очередь бывшая заведующая историческим отделом музея Л.П. Лепо, наладили тесные контакты с потомками Мирона Черепанова по женской линии – Анной Николаевной Водовозовой, правнучкой Мирона Ефимовича Черепанова, и Антониной Ивановной Гуляевой, женой Александра Павловича Гуляева, внука Мирона Ефимовича Черепанова [8].

Анна Николаевна Водовозова – коренная екатеринбурженка. Она родилась в дореволюционном Екатеринбурге, прожила в этом городе всю жизнь и похоронена там же. Много лет Анна Николаевна жила в деревянном двухэтажном доме 7, расположенном вблизи Верх-Исетского завода по улице Токарей. Именно в этом доме обосновалась большая семья Черепановых, когда уехала из Нижнего Тагила в 1870-х годах. Этот дом постройки XIX-го века был родным и для дочерей Мирона Ефимовича Черепанова – Пестемеи (Енистимии) Мироновны Дергачевой и Евгении Мироновны Гуляевой. В 1940-х годах здесь жил и Александр Павлович Гуляев, внук Мирона Ефимовича Черепанова, со своей семьей. В большой комнате висели портреты Ефима и Мирона Черепановых, которые в 1942 году были переданы А.П. Гуляевым профессору Данилевскому, а чуть позднее оказались в Эрмитаже [9]. В 1969-1970-х годах Анна Николаевна Водовозова передала Нижнетагильскому музею бытовые вещи из приданого Евгении Мироновны Гуляевой, младшей дочери М.Е. Черепанова: образцы фарфоровой и фаянсовой посуды, кухонную утварь декоративный деревянный поднос с пейзажем [10], а также часть обстановки дома Черепановых. Датированные II половиной XIX века, они дают лишь опосредованное, весьма общее представление об уровне жизни и бытовых условиях семьи меха-

ников, приписанных, как известно, после освобождения от крепостной зависимости к мещанскому сословию.

Значительно большую ценность представляют вещи I половины XIX века: карандашный футляр, украшенный цветным бисером, небольшой чайный столик, по семейному преданию, бытовавший в доме Черепановых еще при жизни обоих изобретателей. Футляр был передан в музей женой внука М.Е. Черепанова Александра Павловича Черепанова Антониной Ивановной Черепановой в 1969 году [11], а чайный столик после смерти А.Н. Водовозовой был передан в музей Свердловской железной дороги, откуда и поступил в 1991 году в фонды Нижнетагильского музея [12].

Исследователи утверждают, что только два экспоната этой коллекции некогда держали в руках сами механики Черепановы, что, делает их уникальными.

Во-первых, это личная печать Ефима Алексеевича Черепанова, которая поступила в музей в 1963 году из семьи тагильских старожилов Поляковых, известных тем, что в их доме до 1937 года хранились письма Карамзиных, свидетельствующие о последних месяцах жизни А.С. Пушкина и составившие знаменитую «тагильскую находку». Пирамидальная четырехгранная со скошенными фасками печать выполнена из технической серой яшмы. На ее овальном основании в простой рамке изображен вензель «АЕ» и под ним – фамилия «Черепановъ» [13].

А во-вторых, серебряная ваза, украшенная розовыми турмалинами (гранатами). На зеркале чаши, в окружении орнамента, выгравирована надпись: «Ефиму Алексеевичу Черепанову. Устройство первой паровой машины на рудниках и заводах Нижнетагильских 1824-го года». По мнению специалистов, ваза, изготовленная во Франции не позднее 1809-1819 годов, была в 1840 – 1841 годах переделана по специальному заказу П.Н. Демидова [14]. В 1956 году профессором И.С.Виргинским был впервые опубликован фотоснимок серебряной вазы, присланной в 1841 году по распоряжению П.Н. Демидова в дар Е.А. Черепанову и хранившейся сначала в семье внука М.Е. Черепанова, А.П. Гуляева, а затем в семье его дочери, Т.А. Котцевой. В течение семнадцати лет контакты с семьей Т.А. Котцевой поддерживала заведующая историческим отделом музея Л.П. Непо. Еще в 1970 году ей удалось заручиться согласием владельцев на передачу вазы именно Нижнетагильскому музею [15]. Ваза поступила в музей в 1987 году, хотя уже с 1974 года посетители видели в музее ее муляж.

В 1969 году Антонина Ивановна Гуляева подарила музею три печатки из горного хрусталя и яшмы, бытовавшие в семье потомков Черепановых [16]. Одна из печаток имеет точную атрибуцию – она принадлежала Евгении Мироновне Гуляевой, дочери Мирона Ефимовича Черепанова. Эта печатка из горного хрусталя имеет навершие в виде головы бульдога, овальную ножку и овальное основание, на котором выгравирован вензель «Е М» [17].

Другая печатка, вероятно, принадлежала Александру Павловичу Гуляеву. Подобный вывод позволяет сделать клеймо с изображением короны, под которой большие буквы «А Р» (инициалы латинским алфавитом – «Александр Павлович»). Печатка изготовлена в 19-м веке из дымчатого горного хрусталя в виде прямоугольника со скошенными углами на высокой четырехступенчатой ножке и овальным основанием. Возможно, печатка изготовлена на Екатеринбургской гранильной фабрике [18]. Еще одна печатка также представляет несомненный интерес. Она изготовлена из технической яшмы в XIX-м веке в виде четырехгранной усеченной пирамиды со скошенными углами на прямоугольной ножке также со скошенными углами и овальным основанием с клеймом: «всевидящее» око, под ним – вензель «АСД» [19]. Исследователи предполагают, что эта печатка принадлежала Алексею Дергачеву, мужу Пестемеи (Енистимии) Мироновны Черепановой, и на печатке выгравированы инициалы его имени, отчества и фамилии – Алексей Дергачев (отчество неизвестно).

В 1960-1970-е годы сотрудниками музея была начата работа по изучению родословной Черепановых. Поэтому наряду с мемориальными вещами в коллекции музея отложились и фотографии потомков механиков Черепановых: Гуляевых, Коробовых, Дергачевых, Зорихиных, Котцевых и Водовозовых. Это 40 снимков, хронологически охватывающих период с 1868 по 1970 годы, ставшие одним из источников для составления родословия Черепановых [20]. Материалы данной статьи основаны на Поколенной росписи Черепановых, опубликованной впервые в книге «Тагильские фамилии» [21].

Литература

1. Виргинский В.С.. Отец и сын Черепановы. // Наука в СССР. 1987. № 5. С. 72; С.А. Клат, Т.В. Смирнова. Обзор источников о жизни и творчестве Ефима Алексеевича и Мирона Ефимовича Черепановых. // Проблемы культурного наследия в области инженерной деятельности. Вып.3. М. 2002. С.89

2. Положение о премиях имени Черепановых // Областная газета. 31 июля 1997 года.
3. Первое описание черепановской коллекции в фондах Нижнетагильского музея-заповедника см. в статье С.А. Клат, Т.В. Смирновой. Обзор источников о жизни и творчестве Ефима Алексеевича и Мирона Ефимовича Черепановых.// Проблемы культурного наследия в области инженерной деятельности. Вып.3 М. 20
4. Виргинский В.С.. Жизнь и деятельность русских механиков Черепановых. М. 1956; В.В. Данилевский. Е.А. и М.Е. Черепановы. // Нижний Тагил. Свердловск. 1945; В.В. Данилевский. Черепановы.// Люди русской науки. Т.2. М.–Л. 1948
5. ГАСО. Ф 643- Он. 3. Д. 1186
6. В.С. Виргинский. Ефим Алексеевич и Мирон Ефимович Черепановы. М. 1986. С 145 - 148
7. Коллекция художественных произведений // Нижнетагильский музей-заповедник. ТМ - 3931, ТМ-3932
8. Лепо Л.П. Трудности и радости собирательской работы.// Альманах «Тагильский краевед». Нижний Тагил. 1992. С. 34
9. Там же
10. Фонды Нижнетагильского музея-заповедника «Горнозаводской Урал». ТМ - 4326, ТМ - 4327, ТМ - 4328, ТМ -4329, ТМ - 4361, ТМ - 4452, ТМ - 4597
11. Фонды Нижнетагильского музея-заповедника «Горнозаводской Урал». ТМ – 4592
12. Фонды Нижнетагильского музея-заповедника «Горнозаводской Урал». ТМ – 21801
13. Коллекция камнерезных изделий. //Нижнетагильский музей-заповедник «Горнозаводской Урал». ТМ – 3219
14. Коллекция драгоценных металлов. // Нижнетагильский музей-заповедник «Горнозаводской Урал». ТМ – 20696
15. Лепо Л.П.. Трудности и радости собирательской работы.//Альманах «Тагильский краевед». Нижний Тагил. 1992. С. 34
16. Коллекция камнерезных изделий. // Нижнетагильский музей-заповедник «Горнозаводской Урал». ТМ-4593, ТМ - 4594, ТМ - 4595
17. Коллекция камнерезных изделий. // Нижнетагильский музей-заповедник «Горнозаводской Урал». ТМ-4594
18. Коллекция камнерезных изделий. // Нижнетагильский музей-заповедник «Горнозаводской Урал». ТМ 4593

19. Коллекция камнерезных изделий. //Нижнетагильский музей-заповедник «Горнозаводской Урал». ТМ - 4595
20. История родословной Черепановых см.:Т. Смирнова. Черепановы // Тагильские фамилии. Научно-популярный сборник. Нижний Тагил. 2004. С.223-232
21. Смирнова, Т., Коновалов, Ю. Черепановы. Поколенная роспись. // Тагильские фамилии. Научно-популярный сборник. Нижний Тагил. 2004. С. 234-236
22. Смирнова, Т.В. Каталог «Черепановской коллекции». / Т.В.Смирнова. – Нижний Тагил: Репринт. 2004. – 63 с.

8.5. КРЕПОСТНЫЕ ХУДОЖНИКИ ХУДОЯРОВЫ

Согласно Уральской родословной книге поиск сведений о родословии Худояровых велся в архивах, библиотеках, музеях, среди ныне живущих потомков семьи, по старым документам, семейным фотографиям.

Тщательный просмотр архивных документов по Нижнему Тагилу дал возможность изучить родословие этой семьи по нисходящей линии, узнать о каждом члене этого рода, составить родословную схему и поколенную роспись с начала XVIII века.

За период с 1722 г. по 1996 г. краеведами и архивариусами было выявлено 720 членов рода в 11 поколениях.

Первые поколения Худояровых по религиозному убеждению – раскольники беспоповщической секты (поморцы), бежавшие на Урал от преследований за веру и занесшие сюда древнее живописное мастерство – иконопись. По социальному положению – крепостные Нижнетагильского завода Демидовых, по роду деятельности – художники.

Исследователи жизни и деятельности крепостных художников Худояровых В.А. Каменский и Б.В. Павловский называют один и тот же район: Волга, бывшая Костромская губерния. По другим источникам, Худояровы из-под Москвы со словопроизводством фамилии от названия местной речки «Худой Яр».

Среди вотчин Акинфия Демидова в 1745–1757 гг. числится деревня Кудоярова (Поволжье, Вятская губерния, Царевосанчурский уезд),

откуда в XVIII в. переселяли крестьян на Нижнетагильские заводы. Поэтому можно предположить, что родина Худояровых – деревня Кудоярова. Но Худояровы не могли происходить из демидовских вотчин, так как они относились к категории «вечноотданных по указам и счисленных равно с крепостными», а все уроженцы вотчин были просто купленными крепостными.

Да и прозвище «Худояр» у родоначальника семьи в ревизских документах появляется только в 1795 г. и неизвестно, носил ли он его еще до прибытия на Урал. Поэтому связывать его с деревней Кудояровой нет оснований.

Родственник Худояровых – Андрей Иванович Пятунин (1890–1982) рассказал, что родоначальник Худояровых – Андрей Степанович – был беглый, крепко держал веру протопопа Аввакума времен Алексея Михайловича. Петр I издал указ о преследовании раскольников. До кержаков доходили слухи, что на Каменном поясе есть хозяин – владелец заводов и всей окружающей земли – Демидов и что веру у него могут исповедовать любую. Многие предпочитали каторжный труд, неволю, но не отступничество, и бежали на Урал. Андрей Степанович и его жена из деревни Полгорья сбежали летом 1746 г. и к осени добрались до Нижнего Тагила. Там и обосновались. Построили дом. Завели хозяйство, Демидов определил Андрея Степановича в листовой цех, а жену – на уборку заводской конторы.

По архивным документам родоначальник Худояровых – Андрей Степанович – был посадский пригородка Плеса Костромского уезда и указом от 14.03.1746 г. причислен к Нижнетагильскому заводу Демидова. Всех причисленных по этому указу включили в категорию «вечноотданных». Положение этой категории, хоть и немногим, но отличалось от крепостных. Постепенно Демидовы свели на нет все различия, и с 1811 г. вечноотданных в ревизских документах перестали выделять в отдельный список.

По ревизской сказке 1763 г. жена Андрея Степановича, так же как и он, названа посадской пригородка Плеса. Вряд ли двое выходцев из далекого волжского городка имели возможность встретиться так далеко от дома. По всей видимости, они приехали на Урал уже мужем и женой. По вышеупомянутому указу 1746 г., к заводам были причислены лица «... к заводским мастерствам обучившиеся... и при заводах – де по тем мастерствам необходимо надобны». Значит, Андрей Степанович, к 1746 г. овладел нужной заводу профессией, то есть прожил в Нижнем Тагиле уже несколько лет. Родился Андрей Степанович по ревизскому счету, в

1722 г., женился не ранее конца 30-х гг. Следовательно, время его прибытия на демидовские заводы – начало 40-х гг. XVIII в. Судя по всему, не был он и беглым в прямом смысле этого слова.

По ревизской сказке Нижнетагильского завода за 1763 г., семья состояла из 6 человек: сам Андрей Степанович 41 года, его жена Фекла Лукинична 46 лет, их дети: Федор – 16 лет, Наталья – 13 лет, Мавра – 14 лет, Вавила – 10 лет. Они и пустили первые корни на Уральской земле.

История Нижнего Тагила XVIII в., в период жизни и творчества первых Худояровых, связана с развитием металлургии на Урале, на базе которой возникают и развиваются различные ремесла, а также лаковая роспись по металлу. Общей предпосылкой развития металлургии является потребность в металле различных отраслей хозяйства России.

В 1696 г. на реках Каменке, Нейве, Тагиле были разведаны железные руды. В 1700 г. началось строительство казенного Невьянского завода, который указом Петра I от 8.03.1702 г. был передан тульскому купцу и оружейнику Никите Антуфьеву (Демидову) на условиях поставки в казну железа и разных воинских припасов.

Позже началась разработка месторождения железа и медных руд по реке Тагил, где и возникли Выйский (1722) и Тагильский (1725) заводы.

В 1747 г. Нижнетагильский поселок является уже центром Управления целой группой заводов Демидовых. Это отразилось и на его жизни. Наличие мужского населения увеличилось в 2,5 раза, а наличие значительного количества квалифицированных мастеров создало возможности для развития ремесел, которые были связаны с металлургической промышленностью: сундучной, клепальной, кузнечной, каретной и др. Особенно славились тагильские лаковые изделия: железные и медные подносы, коробки, столики и др. Первое упоминание о них относится к 1746 г.

К концу XVIII века к Нижнетагильскому заводу переходит пальма первенства от Невьянского завода, и он становится крупнейшим чугунолитейным предприятием Урала. Одновременно он становится и крупным ремесленным и торговым центром, связанным с изготовлением и продажей продукции различных промыслов. Из заводского поселка Нижний Тагил превращается в крупный экономический центр, где интенсивно развивались мануфактурное производство, мелкая кустарная промышленность и торговля.

В условиях замкнутого крепостного хозяйства горных заводов Урала XVIII в. создался своеобразный тип крепостника-заводчика, напоминающий многими чертами дворянина-помещика.

Заводской ремесленник-живописец становится крепостным художником, обслуживающим хозяина своим искусством.

Условия, в каких находились нижнетагильские крепостные художники в этот период, лучше всего видно на примере семьи Худояровых, в течение ряда поколений занимавшихся живописью и давшей в XIX в. несколько замечательных художников. Исследователь жизни и творчества первых Худояровых В. П. Каменский отмечает: «Живопись

Худояровых – это высшая точка расцвета народного искусства крепостного Урала».

Религиозно-политическое гонение, которому они подвергались не только в период до бегства и во время скитаний, но и обосновавшись уже в Нижнем Тагиле, наложили свой отпечаток на характер этих людей, отличавшихся силой воли, придававшейся властью расколу, ставил раскольников в положение государственных преступников.

Как и многие другие из беглых раскольников, обосновавшихся в Нижнем Тагиле и на других заводах, Худояровы с самого начала выступают как ремесленники, для которых занятие своим ремеслом из поколения в поколение является единственным источником существования. Б. В. Павловский отмечает: «Ведущее место в развитии живописного искусства в Нижнем Тагиле заняла семья Худояровых».

В 70-х гг. XVIII в. искусство росписи достигает большой известности, а вокруг демидовских заводов складывается кустарное производство, занимающееся изготовлением расписных лаковых железных изделий.

В 1784 г. Худояровы выполняли роспись «под китайскую» дощечек для одной из комнат Слободского дома Демидовых в Москве. В личном предписании Демидова говорится: «Последний присланные при рапорта оной конторе от 16 числа минувшего января вылакированные художниками Худояровыми кабинетные дощечки выработаны весьма хорошо, то в знак особого моего благоговения и любви к художеству, а и к дальнейшему поощрению из милости моей посылаю им Вавиле и Федору Худояровым на кафтан сукна, по кушаку и шапке... А отца их старика Андрея Худоярова от заводских работ увольняю, которых на него и не накладывать...» Демидовы не раз отмечали заслуги Худояровых.

7 января 1779 г. Демидов указывает конторе: «...лакировальщикам Худояровым именно сказать что они отданных учеников как можно скорее и не скрытым во всем показаниям обучали...».

У Федора и Вавилы было очень много учеников. У него учились Ширинкин, Болотов, Лука Курочкин и другие. Особенно славился своим искусством Вавила. Живописец пользовался большой известностью. Его называли первым среди Худояровых, отдавая дань его таланту. К обязанностям учителя относился добросовестно, отдавая им все знания мастерства, но семейный секрет – приготовление прозрачного «хрустального» лака не открывал. Из дела «О Вавиле Худоярове». Этот приписной крестьянин учил живописному искусству красками, серебром, золотом и металлическим оттиском на меди, железе, дереве, изображать по разным рисункам и штампам.

Имея обширные знания и немалое живописное мастерство, зная секреты изготовления лака и красок самого прочного и хорошего цвета, Вавила своих учеников учил на совесть. Один из его учеников говорит: «...работать может с таким же совершенством, сколь исправно работал и сам умерший учитель».

По оценке специалистов: «Мастерство тагильских живописцев конца XVIII в. было созвучно стилю «высокого классицизма».

Нужны были новые талантливые мастера. В 1793 г. умер Вавила Андреевич, в преклонном возрасте были Андрей Степанович и Федор Андреевич. Близился XIX век.

Семья Худояровых дала четыре поколения талантливых художников, передававших свое мастерство из поколения в поколение, от отца к сыну, и оставила заметный след в истории развития художественной культуры на Урале.

Один из художников – Павел Федорович Худояров – подтверждает: «Живопись есть исключительное занятие в роде Худояровых со времени изобретения предками масляного лака под названием «тагильский»».

Художники семьи Худояровых по поколениям:

II поколение: Андрей Степанович (1722–1804), живописец.

III поколение: Федор Андреевич (1747– 828), живописец; Вавила Андреевич (1753– 793), живописец.

IV поколение: Павел Федорович (1802–1873), живописец; Исак Федорович (1807–1879), живописец; Степан Федорович (1810–1865), живописец; Фирс Вавилович (1782–?), лакировщик; Семен Афанасьевич (1803–?), красильщик.

V поколение: Василий Павлович (1831–1891), живописец; Мартын Исакович (1839–1906), живописец; Вонифатий Исакович (1841–1870), живописец; Федор Исакович (1853–1919), живописец.

Полтора века поколения Худояровых строго хранили тайну способа изготовления «хрустального» лака – этого удивительного изобретения XVIII в. Первые сведения о нем дал знаменитый ученый П.С. Паллас в 1786 г. и назвал его настоящим искусством в деле подносов. Обратил внимание на секрет его приготовления: «Это умение хранят жители в тайне». Пытался разгадать эту тайну и не разгадал крестьянской смекалки, хитрости и выдумки.

Отголоски этой истории живут в сказе П. И. Бажова «Хрустальный лак».

Ученый Н.С. Попов сообщает: «Мастеровой Худояров, изобретший способ составлять «тагильский» лак, оставил свое искусство только некоторым своего рода. Рецепт одного известен ныне (1802 г.) двум или одному дому сродников и рачительно от прочих скрывается». Он указал на сложность состава лака: «Другие изготовлявшиеся местными мастерами хотя и походят на оный, но с ним сравниться не могут прочностью. «Тагильский» лак не портится ни от жару, ни от какой кислоты».

Способ приготовления Худояровыми «хрустального» лака и сейчас остается загадкой.

История Нижнего Тагила 1-ой пол. XIX в., период жизни и творчества четвертого поколения Худояровых, связана с процессом постепенного перехода феодальной мануфактуры в индустриальное предприятие, организацией повышения художественного образования, расцвета живописи и лакировального дела.

Сыновья Федора А. от первого брака – Афанасий, Иван, Ларион – не продолжали семейных традиций, а от предков унаследовали дух религиозного упорства в «старой вере»; зато сыновья от второго брака – Павел, Исак, Степан – оставили ярчайший след в истории развития уральской живописи I пол. XIX в.

Это первое поколение профессиональных художников из семьи Худояровых, которые не отрываясь от ремесла предков – изготовление расписных лаковых изделий, выступают уже как профессиональные художники, пишущие картины.

Павел Ф. Худояров – автор двух сохранившихся картин: «Листобойный цех» и копия с картины французского художника Кейпеле «Жертвоприношение Ифигении» (1840 г.).

30–40-е гг. XIX в. – расцвет живописного лакировального промысла в Нижнем Тагиле, наибольший подъем искусства нижнетагильских живописцев, заводская администрация всячески поощряла работу их мастерских т.к. это способствовало сбыту заводской продукции.

Наличие у Худояровых собственных мастерских по росписи лакированных железных изделий не освобождало художников от выполнения заводских работ. Они вынуждены были исполнять их «наймом вместо себя» вольных людей.

История Нижнего Тагила II пол. XIX в. – это дальнейшее развитие капитализма и постепенный упадок искусства росписи нижнетагильских расписных железных изделий.

Развитие капитализма в России наложило свой отпечаток и породило ряд противоречий в искусстве.

Это время совпадает с жизнью и деятельностью пятого поколения Худояровых, которые еще продолжали традиции предков – Дементий И. (1832–1906), Мартын И. (1839–1906), Федор И. (1853–1919). Старший сын Павла Ф. – Василий Павлович Худояров (1831–1891) и сын Исака Ф. – Вонифатий Исакович Худояров (1841–1870) получили специальное художественное образование в Академии художеств.

Уральский подносный промысел был сосредоточен в отдельных живописных мастерских. Кроме Худояровых это были мастерские Головановых, Переверзева, Кайгородова, братьев Деевых и других.

Рост производства расписных вещей требовал увеличения количества мастеров. Все больше стали приглашаться ученики и женщины–расписчицы, которые и по эскизам крупных художников–мастеров, и собственным эскизам стали выпускать массовым тиражом «рыночные подносы».

Это особое время в развитии декоративно-прикладного искусства. Экономической основой его становится ремесленное производство – капиталистическая кооперация, основанная на разделении труда.

Демидовы перестают интересоваться своими вотчинными «художествами», из-за чего резко уменьшилось и количество живописцев, обладавших профессиональной подготовкой. Хотя были еще отдельные попытки дать художественное образование некоторым заводским людям.

В 1858 г., получив вольную от А. Демидова, в Академию художеств поступил Василий Павлович Худояров (1831–1891). Ранее обучаться там крепостным было категорически запрещено.

26.5.1860 г. заводууправляющий В.К. Решета обращается к П.П. Демидову с ходатайством об определении Вонифатия Исаковича Худоярова на учебу в Художественную академию: «В 1859 г. в числе воспитанников Выйского училища был сын заводского крестьянина Вонифатий Худояров, проявивший значительные способности по части рисования. Фамилия Худояровых в Тагиле давно отмечается искусными живописцами, из коих один, посланный в Италию для усовершенствования своих способностей, и теперь остается там и известен в России по работе для Исакиевского собора, другой, Василий Худояров, принятый в особое ваше покровительство, идет теперь, как известно, весьма хорошо в С. -Петербургской Академии.

Молодой Вонифатий, судя по картине, которую он мне представил в 19 лет от роду, как видно, обладает также хорошими способностями...

Имея в виду милость, какую вы оказывали и продолжаете оказывать Василию Худоярову, я имею честь рекомендовать вам Вонифатия Худоярова...».

Кроме своего содействия в поступлении в Академию Художеств Демидовы выделили на содержание 25 руб. в месяц.

Отмена крепостного права, способствовавшая развитию капиталистических отношений в России, привела к росту новых кустарных промыслов, в том числе и художественных, которые часто развивались на основе народных ремесел.

Массовое широкое производство с его обезличенностью, расчетом на рынок влекло за собой подавление творческого начала.

Начинается постепенный упадок искусства росписи нижнетагильских подносов. Уральские подносы стали создаваться из не очень тонкого «жидкого» железа. Погоня за большим сбытом, конкуренция с Москвой, где быстрыми темпами развивается жостовский промысел, снизили качество ради увеличения количества. Москва по подносному делу завоевывает первое место на рынке. Жостовские подносы вытесняют с рынка нижнетагильские.

К концу XIX в. традиционный промысел -роспись лакированных железных изделий – в мастерских Худояровых постепенно приходит в упадок. В 1873 г. умер Павел Ф., а в 1879 г. умер Исак Ф., в преклонном возрасте были и его сыновья – продолжатели семейных традиций: Дементий (1832); Мартын (1839); Федор (1853).

После смерти Исака Федоровича его сын Дементий еще расписывал по железу, но пришлось прекратить. Делали уже дешевые с простой росписью фабричные подносы.

К началу XX в. был утрачен секрет приготовления прекрасного и чистого «тагильского» лака. Уральская «сибирская» роспись переживает период заката, и это грозит исчезновению этого старого уральского промысла.

Семейные предания говорят о том, что тайну изготовления лака Исак Ф. «унес с собой в могилу». С этим нельзя согласиться, т.к. известно, что его старший сын Дементий И., зарабатывавший впоследствии средства к существованию малярным делом, писал подносы, один из которых «с венком из астр» хранится у потомков.

Другой его сын художник Вонифатий И. в «юности принимал участие в работе отца». Маловероятным представляется, чтобы оба сына, занимавшиеся ремеслом отца, не были бы посвящены во все детали техники лаковой живописи. Дети помогали отцу в растирании красок, которые так же, как и лак, живописец готовил для себя сам.

Среди потомков уже более молодого поколения были разговоры о том, что Вонифатий И. даже преследовался из-за отказа раскрыть тайну приготовления «хрустального» лака.

За полтора века прослежена жизнь и творчество талантливой семьи народных художников Худояровых из Нижнего Тагила.

Менялись исторические условия, но все их поколения стремились к подлинному искусству, мечтали рассказать в своих произведениях о жизни простых людей – труд, быт, развлечения.

Они всегда были лучшими, а это давалось упорным трудом, силой воли, времена меняли и их жизнь.

Первые Худояровы – раскольники и не допускали отступничества, но молодое поколение уже не хотело мириться с этим, все больше присоединялись к единоверию, принимали православную веру.

На их жизнь повлияла и отмена крепостного права. Получивший возможность учиться в Академии художеств, Василий Худояров остался жить в Петербурге; затем Вонифатий Худояров после окончания Академии художеств жить и работать уехал в Олонец; Степан Федоров – известный художник России, но крепостной, – уехал в Италию.

Худояровы жили большими семьями. По переписи 1858 г., семья Федора А. состояла из 23 человек. Все члены семьи и дети по возможности принимали участие в росписи лакированных железных изделий и в хозяйстве.

Многие важные подробности их жизни не дошли до настоящего времени.

Тагильчане знают, помнят и чтят своих земляков – крепостных художников Худояровых, называют их «замечательные художники».

В 1974 г. в доме Исака Ф. Худоярова создан музей «подносного промысла». В новом Тагилстроевском районе одна из улиц названа именем «Братьев Худояровых». Несколько имен из семьи Худояровых записано в книгу «Почетных граждан» Нижнего Тагила.

У Худояровых большое потомство. Революционные события 1917 г. изменили судьбу этой семьи. В настоящее время их потомки живут в разных городах страны. Большая их часть имеют высшее или среднее образование, работают в разных отраслях народного хозяйства. Среди них есть учителя, врачи, научные работники, экономисты, художники, партийные и руководящие работники, рабочие.

Родословная ветвь крепостных художников Худояровых продолжается и по сей день. Потомки Худояровых и сейчас проживают в различных городах региона:

- в Нижнем Тагиле – правнуки: Юлия Леонидовна Андропова (1913) – преподаватель; Владимир Леонидович Андреев (1909) – инженер; Ольга Сергеевна Негодяева (1928) – рабочая; Галина Феокистовна Бондарева (1916) – воспитатель; Тамара Викторовна Бородина (1917);

- в Екатеринбурге: Аркадий Леонидович Андропов (1916) – военный летчик; Александр Павлович Савельев (1925) – художник и фотохудожник; Людмила Павловна Савельева (1922) – учитель; Нина Николаевна Великанова (1921) – инженер;

- в Невьянске: Нина Николаевна Жукова (1917) – экономист.

Литература

1. Уральская родословная книга: Крестьянские фамилии. – Екатеринбург: Уральский рабочий, 2000. – 400 с., С 255–263.
2. Уральская историческая энциклопедия. – Екатеринбург : Издательство «Екатеринбург», 1998. – 624 с.

8.6. КРЕПОСТНЫЕ АРХИТЕКТОРЫ

Художественная культура Урала неотделима от творчества крепостных мастеров – строителей и архитекторов. Потребность в крепостных архитекторах увеличилась с начала XIX в. Дворяне, побывавшие за время Отечественной войны 1812 года за границей, начали строить в своих имениях жилые и хозяйственные сооружения в европейском стиле ам-

пир. Понадобились мастера, знакомые с приемами и формами европейской архитектуры. Крупные архитекторы не успевали выполнять многочисленные заказы даже высшего общества, к тому же были слишком дороги.

На Урале этот процесс имел свои особенности. В начале XIX в. для упорядочения заводского строительства вводится институт архитекторов горных заводов, горных округов и Главного правления горных заводов Урала. Архитекторы горного ведомства не просто руководили промышленным строительством – они были соучастниками всего культурного строительства в городах и заводах. Возникла своеобразная «горнозаводская цивилизация».

Требования жизни заставляли заводовладельцев открывать школы для обучения не только грамоте и арифметике, но и горнозаводским наукам, рисованию, живописи. Молодые люди из крепостных, предназначенные барской волей к занятиям архитектурой, отдавались в обучение вольным архитекторам на определенный срок. В 1790 г. зодчий В.И. Баженов добился открытия в Москве художественной школы, в которую принимались «люди от господ вверенные». Предполагают, что в такой школе обучался и строгановский крепостной Андрей Воронихин.

Крепостных обучали на дому видные архитекторы, иногда сами бывшие крепостные. Так, у Воронихина обучались крепостные С.В. Голицыной (по мужу Строгановой) Петр Садовников, Иван Мичурин и Петр Шатров. Все они впоследствии получили звание архитекторов.

Однако, масштабы развернувшегося строительства требовали систематического образования. В училище, Академии художеств появляется прослойка из крепостных. По закону помещик должен был давать поступающему в Академию художеств крепостному вольную. Помещиков это не устраивало. Так появилось дополнение к Уставу Академии (1802 г.), разрешавшее кроме трехсот воспитанников принимать «вольных пенсионеров». Это дало возможность обучать крепостных в Академии художеств, не освобождая их от крепостного состояния. Когда же учащийся приближался к диплому, а значит, и к желанной свободе, владелец забирал его. Так, в 1817 г. Голицына отозвала своего крепостного Садовникова. Ученик Воронихина вынужден был 21 год служить чиновником, и только в 1838 г. Совет Академии художеств присвоил ему звание свободного художника, а в 1849 г. за «искусство и познания в художестве, доказанные произведенными по программе ра-

ботами», Садовников получил звание академика архитектуры. Такая же участь постигла будущего академика Ивана Свиязева, крепостного В.А. Шаховской. В 1815 г. он был принят в Академию художеств, в 1817 г. за проект «Почтовый двор» получил серебряную медаль, а в 1818 г. из-за отказа Шаховской отпустить его на свободу вынужден был оставить Академию. Свободу и звание свободного художника-архитектора он получил лишь в 1821 г. Кроме Воронихина и Свиязева из крепостной среды выделяется династия крепостных архитекторов Туневых. Велик список построек строгановского крепостного Трефила Тудвасева. Однако, даже имея за плечами десятки выстроенных промышленных и гражданских зданий, он почти до конца дней подписывает чертежи как «архитекторский помощник».

Выходцы из крепостных – архитекторы промыслов, рудников и заводов Урала – замечательно используя местный опыт, опираясь на знания и идеи русского зодчества, внесли своеобразный вклад в создание уральской школы архитектуры. В своих постройках они дали прекрасные образцы синтеза искусств, использования декоративной скульптуры, разнообразных форм художественного литья, кузнечного ремесла, внесли в архитектуру народный опыт, знание материалов, техники обработки камня, кирпичной и каменной кладки. Крепостные архитекторы были не только современниками великих русских зодчих В. Стасова, К. Росси, Д. Кваренги, А. Захарова, но и выдвинули из своей среды равных им гигантов – А. Воронихина и И. Свиязева.

Трефил Тудвасев (конец XVIII – первая половина XIX вв.)

Архитектор, крепостной Строгановых. В 1800–1865 гг. работал в с. Новое Усолъе. Проектировал и строил во владениях Строгановых: лесопильные мельницы в селах Огурдино и Ленва; в Усолъе – деревянные здания училища и богадельню, магазины, господский каменный дом (1832 г.), каменную кузницу со слесарней, «флигель и магазейны» для содержания фуража, конюшенный двор, каменную больницу (1827 г.); проектировал и построил каменные церкви в с. Воскресенском (1827 г.), Нердвинском заводе (1833 г.); магазины и здания мирских земств в селах Купрос, Воскресенское, Козьмодемьянское, Богоявленское, Григорьевское; каменный господский дом (1830 г.) и вотчинную контору (1832 г.) в Нердвинском заводе; сделал чертежи судна для доставки соли (грузоподъемностью 33 000 пудов) и др.

Василий Иванович Тунев (1819-?)

Архитектор Очёрского завода. Сын архитектора И.П. Тунева. Крепостной Строгановых. Окончил Школу земледелия и горнозаводских наук графини С.В. Строгановой в Петербурге (1838 г.). Автор генерального плана поселения Очёрского завода.

Иван Петрович Тунев (конец XVIII – начало XIX вв.)

Архитектор Добрянского завода. Крепостной Строгановых. Строил в Добрянке плющильный, листопрокатный цехи и пр

Семен Иванович Тунев (1817– 1879 гг.)

Архитектор, сын архитектора И.П. Тунева. Крепостной Строгановых. Окончил Школу земледелия и горнозаводских наук графини С.В. Строгановой в Петербурге (1836 г.) и был прикомандирован в помощники архитектору Садовникову. До 1837 г. был репетитором архитектурного черчения и арифметики в низших классах Школы. Строил дачи для А.П. Голицына, Салтыковых. В 1845 –1847 гг. совершенствовался в архитектуре в Москве. В 1847–1856 гг. числился архитектором в Ильинском. Построил кузнечный и слесарный цехи, кладовую якорей, церковь Рождества Богородицы (1852 г.), жилые дома и сливной мост в Добрянском заводе, жилой дом в Ильинском.

Александр Бонавентурович Турчевич (Глумов) (1855, Украина (?)- 1909, г. Пермь)

Техник-архитектор, драматический артист. Учился в Строгановском училище в Москве (не окончил). Начал работать в Перми с 1880-х гг. в качестве антрепренера и актера (Глумов).

Создал в Перми первую частную организацию «Строительно-техническое бюро А.Б. Турчевича» (1888 г.). По его проектам построены: епархиальное женское училище (1892, г. Пермь, ул. Горького, 15), дома Грибушина (г. Пермь, ул. Ленина, 13; ул. Куйбышева, 13), Никольская церковь в Мотовилихе (не сохранилась), Троицкий собор в Осе, Предтеченский храм в Кунгуре, а также реконструированы в Перми: дом Мешкова (ул. Орджоникидзе, 11), церковь Марии Магдалины (ул. Ленина, 11), церковь при женской гимназии (ул. Коммунистическая, 23), дом промышленников Тупицыных (ул. 25 Октября, 12), дом Любимовой (ул. Большевикская, 68), здание Казенной палаты (ул. Ленина, 23). По проектам Турчевича расширены: Спасо-Преображенский кафедральный собор, Свято-Троицкая единоверческая церковь. Составил проект плана застройки Березниковского содового завода (выполнен частично). Был

членом многих благотворительных обществ, в 1909 г. избран председателем Пермского Общества любителей живописи, ваяния и зодчества.

Иван Иванович Связев (1797, с. Верхние Муллы Пермской губ. – 27.10.1875, г. Петербург)

Архитектор, строитель, теоретик архитектуры. Из крепостных графини В.А. Шаховской (урожд. Строгановой). Учился в Академии художеств (1815 – 1818, 1820–1821 гг.). В 1820 г. Академия художеств выкупила Связева из крепостной зависимости. Работал на строительстве Петергофской бумажной фабрики (1818–1820 гг.). В 1822–1832 гг. – главный архитектор Уральского горного правления (Пермь). Преподавал в Горном институте (Петербург, 1832–1838 гг.), в Академии художеств, в Строгановской школе сельскохозяйственных и горнозаводских наук. Работал в Москве на строительстве храма Христа Спасителя (1839–1846 гг.). Написал несколько трудов по истории архитектуры. В Перми построил 31 здание (некоторые не сохранились): ротонду в городском саду (1824 г.), училище для детей канцелярских служащих (1825–1829 гг.), комплекс зданий духовной семинарии (1826–1841 гг.), обелиски Сибирской и Казанской застав (1824 г.), дом гражданского губернатора (1826 г.), особняк Н.К. Крылова (1827 г.), дом Благородного собрания (1830 г.), надгробный памятник майору И.Я. Теплому – герою Бородинского сражения (1829 г.) и др. В Пермской губернии проектировал и строил главную медеплавильную фабрику Мотовилихинского завода (1825 г.), Юговской (1822~1832 гг.) и Дедюхинский солеваренный (1830 г.) заводы (не сохранились), церковь в Юго-Камске (1825 г.)

Андрей Никифорович Воронихин (28.10.1759, с. Новое Усолье Пермской губернии – 5.03.1814, г. Петербург)

Архитектор, инженер. Из крепостных графов Строгановых. Учился в иконописной мастерской в с. Ильинском, в иконописной мастерской Пыскорского монастыря. Работал под руководством В.И. Баженова и М.Ф. Казакова в Москве (1777-1779 гг.). С 1779 г. жил в доме графа А.С. Строганова, воспитывался вместе с его сыном Павлом. С Павлом и его воспитателем Жильбером Роммом путешествовал по России (1781–1785 гг.) и странам Европы (1786–1790 гг.). В 1786 г. получил «вольную». С 1797 г. – академик перспективной и миниатюрной живописи. В 1800 г. присвоено звание архитектора. С 1800 г. преподавал в Академии художеств: профессор (1802 г.), старший профессор (1811 г.), руководитель архитектурного класса (1812 г.).

Построил дачу Строгановых на Черной речке, выполнил перепланировку парка (1796–1797 г.); построил дом Голицыных в Гродно (1798 г.), собор Казанской Богоматери (1806–1811 г.) и Горный институт (1806–1811 г.) в Петербурге и др. Участвовал в конкурсах проектов на строительство Исаакиевского собора, храма Христа Спасителя и др.

В научно-исследовательском музее Академии художеств, Государственном Эрмитаже, музее архитектуры хранятся так называемые Строгановские альбомы с проектами, чертежами, рисунками Воронихина.

В Прикамье по проектам Воронихина построены (предположительно) Никольская церковь (1813–1820 гг.) и дом Голицыных (1818 г.) в Новом Усолье, дом управляющего в с. Ильинском.

Литература

1. Алферов Н.С. Зодчие старого Урала. – Свердловск, 1960;
2. Архитекторы и архитектурные памятники Пермского Прикамья: Краткий энциклопедический словарь / Сост. Н.Казаринов, Г. Канторович. – Пермь: Книжный мир, 2003. – 160 с.
3. Безсонов С.В. Крепостные архитекторы. – М., 1938;
4. ГАПО, ф. 186, оп. 1, д. 426; ф. 279, оп. 5, д. 515.; ф. 716, оп. 2, д. 750; оп. 3, д. 1040; Ильинский краеведческий музей, архив. Послужная книга на служащих Ильинского округа. – С. 456.
5. Гримм Г.Г. Архитектор Воронихин. – М. – Л., 1963;
6. Кашихин Л.С., Перескоков Л.В. Архитектор и актер А.Б. Турчевич-Глумов // Пермский край: Старая Пермь: 1723 – 1917. – Пермь, 1992. – С. 157 – 167;
7. Козлов А. Г. Творцы науки и техники на Урале. – Свердловск, 1981. – С. 144.
8. Комарова И.И. Архитекторы. – М., 2000.
9. Кондаков С.Н. Императорская Санкт-Петербургская Академия художеств. – Т. 1. – Спб., 1914;
10. Косточкин В.В. Чердынь, Соликамск, Усолье. – М., 1988. – С. 147, 148.
11. Мезенин Н.А. Лауреаты Демидовских премий. – Л., 1987. – С. 17;
12. Отчет Пермского Общества любителей живописи, ваяния и зодчества. – Пермь, 1910;
13. Памятники истории и культуры Пермской области. – Пермь, 1976. – С. 52.

14. Петров П.Н. Сборник материалов для истории С.-Петербургской Академии художеств. – Т. 2, – Спб., 1866;
15. РГИА, ф. 37, оп. 219; ф. 787, оп. 1, ч. 2, д. 35; ГАПО, ф. 65, оп. 4, д. 47; ГАСО, ф- 24, оп. 25, д. 672.
16. Рогов Н.А. Материалы для истории Пермского заповедного имения графов Строгановых. – Пермь, 1892. – С. 117;
17. Терехин А.С. Архитектор Андрей Воронихин. – Пермь, 1968;
18. Терехин А.С. Архитектура Прикамья. – Пермь, 1970. – С. 38;
19. Терехин А.С. Жизнь и творчество архитектора И.И. Свиязева. – Пермь, 1970;
20. Терехин А.С. Крепостные архитекторы Прикамья // Художественная культура Пермского края и ее связи. – Пермь, 1991 – С. 91 - 93.
21. Терехин А.С. Пермь: Очерк архитектуры. – Пермь, 1980;
22. Турчевич: [Некролог] // Пермские губернские ведомости. - 1909. – 31 дек.
23. Чертежи А.Н. Воронихина: Коллекция музея архитектуры. – М., 1938;
24. Шарц А.К. Академик архитектуры И.И. Свиязев. – Пермь, 1959

8.7. РЕГИОНАЛЬНЫЕ ДИНАСТИИ

Династия Строгановых

Строгановы, уральские горнозаводчики. Выходцы из поморских крестьян, ставшие купцами, затем крупными промышленниками. Основатель рода – полулегендарный Спиридон, внук которого Федор Лукич во второй пол. XV века обосновался в Соли Вычегодской, где Строгановы развернули широкую солее - промысловую деятельность. Особенно активной она стала при Анике Федоровиче (1497 – 1570), который считается основателем соль-вычегодско-пермской ветви Строгановых. Первую жалованную грамоту Строгановы получили в 1558.

На Урале Строгановы впервые появились в середине XVI века, когда Григорий Аникиевич получил от Ивана IV жалованную грамоту на прикамские земли. Путем пожалований, покупок и захватов они к началу XVIII в. сосредоточили в своих руках большие земельные владения – 10823 тыс. десятин, из которых к началу XVIII в. в их руках осталось 6639 тыс. десятин, на которых организовали крупномасштабное сельское хозяйство, рыбные, рудокопные и др. промыслы, создали крупнейшее в России солепромысловое хозяйство. Сын Аники Семен и внуки Максим Яковлевич и Николай Григорьевич приняли участие в ор-

ганизации Сибирского похода Ермака. В XVI в. Строгановы стали близки царскому двору: в годы иностранной интервенции они передали государству только деньгами 800 тыс. руб., получив за это в 1610 уникальное в России звание именитых людей, а также различные льготы. Раздробленные ранее уральские владения Строгановых были объединены в 80-х XVII века Григорием Дмитриевичем (1656-1715), который входил в окружение Петра I и оказывал большую материальную помощь государству в годы Северной войны. В 1722 Строгановы вошли в состав российского дворянства.

В XVIII – первой половине XIX века солепромышленники Строгановы стали и крупнейшими уральскими заводоладельцами. В 1726 Строгановы основали первый горный завод – Таманский медеплавильный, затем Билимбаевский (1734), Юго-Камский (1747), Кусье-Александровский (1751), Добрянский (1752), Хохловский (1755), Пожевской (1756), Саткинский (1758), Нытвенский (1760), Очерский (1760), Кыновский (1761), Чермозский (1765), Елизавето-Нердвинский (1783) и Екатерино-Сюзьвенский (1789). В первой половине XIX века хозяйство Строгановых пополнилось Павловским (1817) и Кувинским (1856) заводами. С середины XVIII века монолитное владение Строгановых начало дробиться: в результате раздела между наследниками. В руках рода Строгановых на Урале остались две латифундии: одна получила название вотчины баронов Строгановых, а другое – наименование вотчины графов Строгановых, ставшая в 1817 майоратом. В состав вотчины баронов Строгановых входили Екатерино-Сюзьвенский, Елизавето-Нердвинский и Кыновский заводы, Ленвенские и Усольские соляные промыслы, в состав майората – Билимбаевский, Добрянский, Очерский, Павловский, Кувинский заводы, Усольские и Ленвенские соляные и Билимбаевские золотые промыслы. Горнозаводское хозяйство Строгановых, активно развивавшееся в XVIII – первой половине XIX века и проявлявшее определенный динамизм во второй половине XIX века, во время кризиса и депрессии начала XX века пришло в упадок, от которого не смогло оправиться.

Строгановы уделяли большое внимание развитию культуры: основали иконописные мастерские (Новое Усолье, Ильинск), школы, учебные заведения, предназначенные для обучения наиболее одаренных детей крепостных, театры, библиотеки. Из числа Строгановых особо следует отметить Сергея Григорьевича (1707– 1756), игравшего большую роль в царствование Елизаветы Петровны, Александра Сергеевича (1733– 1811) – члена Госсовета, президента Академии художественных

наук, директора Публичной библиотеки, крупного нумизмата и собирателя картин и книг; Павла Александровича (1774– 1817), государственного и военного деятеля, человека леворадикальных взглядов, члена Якобинского клуба и Негласного комитета при Александре I, генерала, участника войны 1812; Григория Александровича (1770— 1857) – крупного дипломата, посла в Испании, Турции, Швеции, члена Госсовета; его сына Сергея Григорьевича (1794– 1882) – крупного государственного деятеля, участника войны 1812, русско-турецкой (1828-29) и Крымской войн, московского генерал-губернатора, члена Госсовета, председателя Московского общества истории и древностей российских, открывшего в 1825 на свои средства школу технического рисования (Строгановское училище), основателя и президента Археологической комиссии.

Строгановы ввели новое направление в русском профессионально-музыкальном искусстве XVI– XVII веках (Иван Лукошков, Фаддей Суботин), получившие признание при жизни авторов. Ими была выработана музыкальная теория «Азбука усольского мастеропения». С хором Строгановых связана деятельность Н.П.Дилецкого – музыканта-теоретика, автора сочинений партесного пения. По просьбе Г.Д.Строганова он перевел на русский язык свой трактат «Идея грамматики мусикийской», по которой обучались строгановские «спеваки». В 1689 на Урале была прислана царская грамота с просьбой направить для государева хора четырех лучших певцов, знающих партесное пение.

Династия Демидовых

Демидовы, горнозаводчики, сыгравшие выдающуюся роль в развитии горнозаводской промышленности на Урале. Основатель династии — Никита Демидович Антуфьев-Демидов (1656– 1725) – происходил из мастеров-оружейников, владел в Туле оружейной фабрикой и «вододействующим» чугуноплавильным заводом. В 1702 указом Петра I ему передан в собственность казенный Невьянский завод с условием, чтобы он работал «про его великого государя артиллерию и всего войска потребы», для чего было разрешено «леса рубить и уголье жечь и всякие заводы строить». Это положило начало демидовскому промышленному комплексу на Урале. «Размножая» заводы, Никита Демидов построил еще пять предприятий – Шуралинский (1716), Быньговский (1718), Верхнетагильский (1720), Выйский (1722), Нижне-лайский (1723) заводы. С 1702 по 1706 на них было изготовлено 114 артиллерийских орудий, с 1702 по 1718 – 908,7 тысяч шт. артиллерийских снарядов, с

1718 комплекс стал единственным поставщиком железа, якорей и пушек для Адмиралтейства. С 1716 началась отправка железа на экспорт. Между заводами были проложены дороги для транспортировки продукции, расчищен судоходный путь по реке Чусовой, построены сплавные суда, пристани, склады. В.Геннин, посетивший демидовские заводы в 1722, нашел их «весьма в добром состоянии». А.Н.Демидов считал, что заводов «таковых великих и прибыточных во всей России, мною и в Швеции, едва обрящется ли».

Никита Демидов проявил себя талантливейшим организатором, энергичным предпринимателем, обладал феноменальной памятью, лично вникал во все детали заводского хозяйства. Он был патриотом родины, проявлял «ревность к отечеству», поставляя продукцию в казну по более низкой цене, оказывал помощь деньгами и железом в строительстве Петербурга. В 1726 всем Демидовым пожаловано потомственное дворянство.

Старший сын Никиты Демидова – Акинфий Никитич (1678-1745), унаследовавший от отца все заводы и его деловую хватку, был глубоким знатоком горнозаводского хозяйства, предприимчивым деятелем, умевшим ловко маневрировать среди придворных вельмож и добившимся для себя исключительных привилегий, в т.ч. чина действительного статского советника. Он значительно расширил полученное по наследству горнозаводское хозяйство: построил еще 17 новых заводов, в т.ч. восемь на Среднем Урале, четыре в Приуралье, три в Нижегородской губернии, два на Алтае, расширив в три раза свои владения. К концу жизни Акинфий Никитич имел 25 заводов, на которых было занято 23755 душ мужского пола. Основывая новые заводы, он преследовал не только личные, но и государственные и общенародные интересы. Так, первая в России косная фабрика на Среднем Урале была построена им «для славы Российской империи и всенародной пользы».

После смерти Акинфия Никитича по указу Берг-коллегии крупнейший «акинфиевский» промышленный комплекс был разделен между его сыновьями на три части: Прокофию Акинфиевичу (1710-1786) досталась Невьянская часть с пятью заводами и три нижегородских завода; Григорию Акинфиевичу (1715-1761) – Ревдинская часть с тремя заводами, четыре завода в Приуралье и Тульский завод; Никите Акинфиевичу (1724-1789) – Нижнетегильская часть с шестью заводами. Наследники Акинфия Никитича продолжали расширять горнозаводское хозяйство: Прокофий Акинфиевич начал строительство Верхнейвинского завода; Григорий Акинфиевич построил Бисертский завод, его сын Александр

Григорьевич (1737-1803) – Тисовский, Камбарский и Молебский; Никита Акинфиевич основал Нижне-салдинский, Висимоуткинский и Верхнесалдинский.

Младший сын основателя династии Никиты Демидова, брат Акинфия Никитича, статский советник Никита Никитич, не получивший по наследству ни одного завода, начал создавать на Урале свой особый параллельный промышленный комплекс, не связанный с «акинфиевским»: он построил пять новых заводов – Шайтанский, Верхне – и Нижнесергинские, Верхне- и Нижнекыштымские, купил у тульского купца Я.Коробкова Каслинский завод. Его сыновья построили и купили еще шесть заводов. В итоге в «никитинском» промышленном комплексе оказалось 12 уральских заводов.

В конце XVII-XVIII веков Демидовы построили 55 металлургических заводов, из них 40 – на Урале. Техника и технология на предприятиях соответствовали уровню лучших металлургических заводов Западной Европы: доменные печи были самыми мощными и высокопроизводительными. Демидовские заводы изготавливали железо высокого качества, а по орг-ции производства, транспортировки и сбыта готовой продукции считались образцовыми. Управление заводами было весьма оперативным: заводоуправления регулярно представляли в главную контору «двухнедельные» статистические рапорты, которые позволяли следить за динамикой выпуска продукции, влиянии на него технических усовершенствований, выяснять причины колебания производства, принимать немедленно необходимые меры. Даже перейдя к другим владельцам, бывшие демидовские заводы еще долго сохраняли традиционную организацию труда и старые производственные традиции.

Демидовские заводы до 1779 продолжали исполнять возложенную на них обязанность ежегодно поставлять в Адмиралтейство железо, по отдельным заказам отливали для Черноморского флота и архангельского порта артиллерийские орудия и якоря. В гг. войны с Наполеоном они изготавливали артиллерийские снаряды.

Если основатель династии Никита Демидов практически, опытным путем осваивал тонкости сложного горнозаводского дела, лично вникал во все детали заводской жизни, то его внуки и правнуки, поскольку производство было отлажено и успешно функционировало, занимались преимущественно изучением конъюнктуры мирового и внутреннего рынка на металлы, опыта горнозаводского дела в странах Западной Европы, следили за техническими новинками и их применением в

горнозаводском деле. Эти поколения Демидовых получили европейское образование, жили в столицах, постоянно совершали поездки в Западную Европу. Одновременно направляли туда своих учеников для получения образования. В 30-40-х XIX век несколько десятков демидовских крепостных постоянно обучались в высших и средних учебных заведениях в столицах и за границей, на заводах было много приглашенных иностранных специалистов, в пос. Нижнетагильского завода можно было слышать «почти все европейские наречья: французское, немецкое, английское, польское, шведское».

Демидовы вели широкую меценатскую и благотворительную деятельность, помогали развитию специального и общего образования. Прокофий Акинфиевич основал в Петербурге в 1772 первое в России коммерческое училище и Московский воспитательный дом, приют для сирот. Прокофий, Григорий, Никита Акинфиевичи сделали крупные денежные пожертвования Московскому университету. В 1759 братья подарили университету богатейший минералогический кабинет из 6 тыс. экспонатов. Павел Григорьевич подарил ему богатейшую естественнонаучную коллекцию и библиотеку из редких книг и рукописей; в 1805 на его средства было открыто в Ярославле Демидовское высших наук училище (позднее – Демидовский лицей, юридический лицей), в том же году он выделил 100 тыс. руб. для открытия университетов в Киеве и Тобольске. Николай Никитич в 1813 подарил Московскому университету богатое собрание редкостей, построил за свой счет в Петербурге четыре чугунных моста, внес крупные пожертвования на сирот, инвалидов и пострадавших от петербургского наводнения 1824г.

Новое поколение Демидовых начинает уделять значительное внимание развитию науки, оказывает содействие научным исследованиям в области промышленности, покровительствует ученым и деятелям искусства. Никита Акинфиевич в 1779 учредил при Академии художеств премию и медаль «За успехи в механике», поощрял ученых и художников. Павел Николаевич в 1831 учредил Демидовские премии, ежегодно присуждаемые Российской академии наук, которые по своей авторитетности и материальной значимости были достойными предшественниками Нобелевских премий. Анатолий Николаевич в 1837 снарядил за свой счет научную экспедицию для изучения Южной России и Крыма. В трудные для страны времена Демидовы неизменно приходили на помощь государству. Во время русско-турецкой войны 1768-1774 Прокофий Акинфиевич ссудил правительству на военные нужды 4 млн руб., а Николай Никитич в период русско-турецкой войны

1787-1791 построил на свои средства фрегат, содержал до конца войны 1812 года с французами полк солдат («Демидовский полк»), участвовавший в Бородинском сражении.

Строжайшую дисциплину на своих заводах Демидовы дополняли системой патернализма, призванной показать «отеческую заботу» заводладельцев о своих крепостных людях. Заводовладельцы бесплатно предоставляли лес для постройки домов, земельные участки под покосы и пашню, снабжали провиантом по льготной цене и т.п. В середине XVIII века Демидовы первыми на Урале открыли в поселках своих заводов общеобразовательные школы, в 1808 основали в Нижнем Тагиле художественную школу, среди выпускников которой были известные уральские художники Худояровы. Больницы, открытые Демидовыми на заводах, были лучшими на Урале и не уступали Царской России. Для удовлетворения духовных потребностей на средства заводладельцев воздвигались церкви, часовни, молельни. В XIX веке внуки и правнуки основателя династии Никиты Демидова менее ревностно относились к развитию и совершенствованию горнозаводской промышленности, а некоторые из них, вследствие непроизводительных трат, слабого присмотра за заводами, общего спада в металлургии первой половины XIX века расстроили свои финансовые дела и вынуждены были продать заводы. К середине XIX века в руках Демидовых на Урале фактически остался лишь один Нижнетагильский округ с девятью заводами, находившийся в руках наследников Никиты Акинфиевича. Признанный «нераздельным владением» округ сначала принадлежал его сыну Николаю Никитичу (1773-1828), затем находился в «нераздельном пользовании» Павла Николаевича (1798-1840) и Анатолия Николаевича (1812-1870), от них перешел к Павлу Павловичу (1839-1885).

Павел Павлович предпринял значительные усилия для перевода своих заводов на вольнонаемный труд, приспособления их к новым условиям рыночных отношений. Занимая пост председателя Общества для поощрения промышленности и торговли, он сыграл немалую роль в повороте в конце 70-80-х XIX правительственной политики от фритредерства к протекционизму, покровительству и поддержке отечественной промышленности, усилению правительственного вмешательства в экономическую жизнь страны. Правительственная поддержка в виде кредитов, заказов, льгот, покровительственных таможенных тарифов 1884-1887 и 1891 и т.п. позволила уральской горнозаводской промышленности успешно преодолеть многие трудности. Павел Павлович пытался расширить свое хозяйство и в 1884 купил у

Н.В.Всеволожского Луньевский округ с Александровским и Никитинским заводами.

Наследниками Павла Павловича было создано семейное паевое Товарищество, в котором ведущее положение принадлежало Елиму Павловичу (1868-1943), статскому советнику, служившему в министерстве иностранных дел (перед революцией 1917 он был российским посланником в Афинах). В годы экономического кризиса 1900-1903 и промышленной депрессии демидовское хозяйство потерпело значительные убытки и вынуждено было взять большие кредиты в Государственном банке, у Платиновой компании, заложить оба округа в Нижегородско-Самарском земельном банке.

В годы первой мир. войны все производство демидовских заводов было перестроено на военный лад, снарядная сталь стала занимать в продукции заводов 45%. После Октябрьской революции на основе декрета Совнаркома 18 янв. 1918 заводы Нижнетагильского и Луньевского округа были национализированы.

Звездин Федор Филиппович (1802, Н.Тагил – 1860-е, Екатеринбург), литейщик и скульптор. Крепостной. Воспитанник Нижне-Тагильской заводской школы. В 1822-24 годах обучался в Германии, 1824-30 – во Франции. Вернулся в Санкт Петербург и работал в мастерской бронзолитейщика Берда. В 1833 под руководством Звездина на Выйском медеплавильном заводе были отлиты из ваграночного чугуна первые рельсы для паровой дороги Черепановых. Известны его произведения: «Девочка в молитвенной позе» (1840-е), «Сноп» (1840, декоративная ваза), посмертная маска П.Н. Демидова и бюст Н.Н.Демидова. Работы хранятся в ГРМ, НТМЗ, СОКМ.

Луценко Кирилл Алексеевич (11.05.1817, село Бугриновка, Новгород-Северского уезда Черниговской губернии), один из ведущих зодчих Тагильских заводов первой половины XIX века. Родился в семье крепостного крестьянина, графа Разумовского. Окончил Выйское заводское училище, 1837-40 обучался у академика А.И.Мельникова. С 1840 работал в Нижнем Тагиле помощником архитектора А.З.Комарова, а затем самостоятельно, оставаясь крепостным А.Н.Демидова. По проектам Луценко построены здания механического, столярного, кузнечного цехов Нижне-Тагильского завода, катальный цех Авроринского завода, цехи Выйского, Нижне-Салдинского заводов и др. Участвовал в составлении генеральных планов Нижнего Тагила, Верхней и Нижней Салды,

Висимо-Уткинска, Висимо-Шайтанска, Черноисточинска. Преподавал в Тагильской заводской школе. В 1862 получил звание свободного художника-архитектора Луценко – яркий представитель архитектуры классицизма начала XIX века.

Абамелек-Лазаревы, горнозавочкики правопреемники и наследники Лазаревых. Основателями династии были Елизавета Христофоровна (1832-1904), дочь и наследница последнего представителя рода Лазаревых по мужской линии — Х.Е.Лазарева, и ее муж генерал-майор в отставке князь Семен Давидович Абамелек (1815-88), происходивший из знатной грузинской фамилии, состоявшей в родстве с грузинским царским родом Багратиони, которому после смерти— Х.Е.Лазарева указом 1873 была передана фамилия Лазарев, после чего они стали именоваться Абамелек-Лазаревыми. С 1863 Семен Давыдович управлял Пермским горнозаводским имением своей жены, а в 1871 Елизавета Христофоровна выкупила пермское имение (площадью 901,8 тысяч десятин) у своих сестер в единоличную собственность. Семен Давыдович был одним из немногих уральских горнозаводчиков, принимавших личное участие в управлении заводами. Увлекался живописью, писал портреты исторические картины, образа для церквей в своих имениях, за картину «Святой Стефан Пермский» удостоен Академией художеств звания художника, был почетным попечителем Лазаревского интерната.

Его сын Семён Семёнович (1851-1916) окончил историко-филологический факультет Петербургского университета(1881) с присуждением ученой степени кандидата, в 1881-1882 с профессором А.В.Праховым и художником В.Д.Поленовым совершил путешествие по странам Ближнего Востока, где занимался археологическими раскопками, при раскопках в Пальмире (Сирия) обнаружил каменную плиту (6,36 x 1,6 м) с текстом Таможенного тарифа 137 г. н.э. на греческом и арамейском языках, переданную позднее Эрмитажу. В 1895 совершил второе путешествие на Ближний Восток. Был действительным членом Русского археологического общества, почетным попечителем Лазаревского интерната. С 1890-х всецело занялся управлением своими заводами, состоял членом Горного Совета (с 1895), участвовал в работе правительственных комиссий, написал ряд работ по экономике России и истории горного дела, его книга «Вопрос о недрах и развитии горной промышленности с 1808 по 1908» издавалась дважды. Со смертью Семёна Семёновича род Лазаревых прекратился.

Заводы Абамелек-Лазаревых среди уральских заводов были одними из лучших, наиболее устойчивых в экономическом и финансовом положении, систематически давали прибыль. В период экономического кризиса 1900-1903 и последующей длительной промышленной депрессии потери от сокращения выплавки чугуна они компенсировали прибылью от каменноугольных копей и увеличением выпуска пользовавшегося спросом на рынке кровельного железа, благодаря чему сравнительно благополучно пережили трудные годы, а затем начали снова наращивать свою производительность.

Горный округ Абамелек-Лазаревых был одним из четырех уральских горнозаводских округов, сохранившихся в руках прежних аристократических фамилий вплоть до революции 1917. После смерти князя С.С.Абамелек-Лазарева в 1916 его наследники (К.М.Мещерский и др.) вынашивали планы акционирования округа и продажи его английской акционерной компании, но эти проекты не были осуществлены.

Агафуровы (братья), торговый дом купцов Камалитдина, Зайнитдина, Кашафетдина Хиссаметдиновичей, основан в 1883 в Екатеринбурге. К 1903 имел филиалы в Перми и Тюмени, на Ирбитской ярмарке, с 1912 также в Варшаве и Москве. Вел оптово-розничную торговлю бакалейными, галантерейными, канцелярскими, москательными, охотничьими товарами, золотыми и серебряными изделиями, часами и т.д. Фирма оперировала в основном в уральско-сибирском регионе, постепенно расширяя деловые контакты с Подмосковьем и Царством Польским. Товарооборот непрерывно рос, увеличивался и основной капитал (1883 – 10 тыс. руб., 1905 – 685 тыс. руб.). В период 1907-08 финансовое положение фирмы пошатнулось, и в 1909 была учреждена администрация по делам торгового дома. Она существовала вплоть до ликвидации фирмы в 1919. Во время гражданской войны Агафуровы эмигрировали в Японию, где и по сей день живут их потомки.

Аносов Павел Петрович (1797, Петербург – 1851), великий русский металлург. Родился в семье секретаря Берг-коллегии. В 1806 отец Аносова был переведен на работу в Пермь, и семья переехала вместе с ним. В 1810 Аносов был принят на учебу в Горный кадетский корпус (позднее реорганизованный в Горный институт), где проявил прекрасные способности. После окончания Горного кадетского корпуса в 1817 А. поступил на службу на Златоустовские казенные заводы. На этих за-

водах он прошел все ступени служебной лестницы от самого нижнего чина до генерал-майора корпуса горных инженеров.

В период своей деятельности Аносов открыл новые пути производства стали, новые месторождения различных минералов и руд. Он первый составил геологический разрез Урала от Златоуста до Миасса. Большой вклад был сделан Аносовым и в развитие золотодобывающей промышленности Урала. Он изобрел золотопромывальную машину, которая применялась на Миасских золотых приисках и в Екатеринбургском горном округе.

Но наиболее широко известна деятельность Аносова по изучению и разработке процесса получения высококачественной литой стали. Свои исследования по металлургии Аносов опубликовал в виде статей, а также книги «О булатах», которая является ценнейшим вкладом в науку и технику. Блестящих результатов добился Аносов в произв. кос, применив на Артинском заводе предложенный им впервые способ закалки «в сгущенном воздухе». За организацию отечественного производства высококачественных кос Московское сельскохозяйственное общество в 1839 присудило Аносову Золотую медаль.

Казанский и Харьковский университеты также высоко оценили научные труды Аносова Советом Казанского университета в 1844 он был избран в членом-корреспондентом; советом Харьковского университета за труды по усовершенствованию горнозаводской части в 1846 Павел Петрович был избран почетным членом

Около 30 лет проработал Аносов на Златоустовских казенных заводах. 9 января 1829 он был назначен помощником директора оружейной фабрики, а 26 июня 1831 — горным начальником Златоустовских заводов и директором Оружейной фабрики. В 1847 Аносов был назначен главным начальником Алтайских заводов и переехал с Урала в Сибирь.

Балашевы, уральские горнозаводчики. Основатель династии – Александр Дмитриевич Балашов (13.07.1770 – 08.05. 1837), известный государственный деятель, с 1809 Санкт-Петербургский генерал-губернатор, с 1810 – министр полиции. В 1827 купил Симский горный округ у И.П. Бекетова за 2 млн руб. После его смерти основным наследником стал сын – Петр Александрович. В 1860-е Симский горный округ развивался вполне стабильно; ежегодно продавал в Нижнем Новгороде более 185 пудов железа, обеспечивая уральским металлом волочильно-гвоздильный завод в Новгородской губернии. Дело отца продолжили

сыновья Николай и Иван, которые целенаправленно вкладывали средства в уральские заводы. В 1900 они основали Балашевский завод, расположенный на железнодорожной станции Аша-Балашевская, что дало им возможность выпускать в начале XX в. ежегодно 1,42 млн пудов чугуна и 0,63 тыс. пудов сортового железа.

В период экономического кризиса в начале XX в. Балашевы умело маневрировали, сокращая выпуск сортового железа, но увеличивая выплавку мартеновской стали и чугуна. В 1910-13 горный округ был акционирован. Большая часть акций осталась в руках Балашовых, что дало им возможность вплоть до 1917 оказывать решающее влияние на деятельность Симского горного округа.

Мясников Иван Семенович (ум. 1780), уральский горнозаводчик. В начале 1740-х в. начал вкладывать капиталы в горнозаводскую промышленность Южного Урала, действуя совместно с компаньоном Твердышевым И.Б. Последний определял стратегию развития фирмы, а Мясников осуществлял непосредственный контроль за деятельностью заводов. В течении 25 лет компаньоны купили 1 и основали 10 предприятий, из которых 6 были медеплавильными и 5 железоделательными. Кроме того, ведя активный поиск рудных месторождений, они к середине XVIII века имели 433 медных рудника. Мясников сыграл видную роль в освоении рудных месторождений и развитии горной промышленности Южного Урала. Под его руководством Симский, Богоявленский, Архангельский, Катав-Ивановский, Усть-Катавский, Белорецкий, Воскресенский, Верхоторский и Юрюзань-Ивановский заводы стали крупными производителями меди и железа. После смерти Мясникова управление заводами осуществлял Твердышев, а в 1783 г. произошел их раздел между наследниками горнозаводчика.

Белосельские-Белозерские - уральские горнозаводчики. Основатель династии — Александр Михайлович (1752-1809), крупный дипломат и литератор, представитель одного из древнейших княжеских родов России. Горнозаводчиком стал благодаря женитьбе на Анне Григорьевне Козицкой (1767-1846), которая в качестве приданого принесла ему Катавский горный округ. В 1815 она купила Юрюзанский горный округ, став владелицей четырех заводов. После смерти А.М. Катавский горный округ находился в управлении Анны Григорьевны и ее сына Эспера (1802-1846), а Юрюзанский горный округ, в качестве приданого дочери Александра Михайловича — Екатерины — перешел к генералу

Ивану Онуфриевичу Сухозанету (1788-1861), который прославился на Урале как ярый крепостник, чье самодурство не раз вызывало волнения среди приписных крестьян. Его наследник Александр Иванович в 1873 сдал Юрюзанский горный округ в аренду, а в 1891 продал его князю Константину Эсперовичу Белосельскому-Белозерскому, который к тому времени уже владел Катавским горным округом. Начиная с 1850-х оба горных округа развивались вполне успешно; на их заводах проводилась реконструкция, внедрялось бессемерование, организовывалось мартеновское произв. Заводы славились своим сортовым железом и рельсопрокатным произв. Из-за недостатка финансовых средств Константин Эсперович в 1898-1900 сдал Юрюзань-Ивановский и Катав-Ивановский заводы в аренду бельгийскому Южноуральскому анонимному обществу, в котором он стал крупным держателем акций. Отказ Госбанка в новых кредитах и тяжелое финансовое положение привели к полной остановке заводов в 1908-12. Позднее заводы возобновили свою деятельность, но в 1918 были национализированы Советским правительством. Белосельские-Белозерские были в родстве со многими знатными дворянскими родами России: Бенкендорфами, Бибиковыми, Волконскими, Нарышкиными, Татищевыми и др.

Берги - уральские горнозаводчики. Основатель династии – потомственный дворянин Павел Васильевич Берг, который в 1896 стал владельцем посессионного Шайтанского горного округа. Несмотря на скромные размеры горного округа (3 завода, 4 рудника, 34 тысячи десятин земли и лесных угодий) он давал первоначально стабильный доход, что позволило Павлу Васильевичу приобрести имения в Орловской, Пермской, Тамбовской и Харьковской губерниях. В Пермской губернии ему принадлежало имение близ села Тюбук Екатеринбургского уезда, в котором находились мукомольные мельницы и Павловский винокуренный завод. Павел Васильевич являлся также владельцем бумажной мануфактуры в Тверской губернии. В целом его имущество оценивалось в 9,2 млн. руб. В 1890-х ряд имений пришлось заложить для поддержания на плаву Шайтанских заводов. После смерти Павла Васильевича его сыновья Василий и Сергей основали торговый дом наследников П.В.Берга. В 1904-1907 гг. он был преобразован в «Акционерное общество Шайтанских горных заводов», в котором контрольный пакет акций принадлежал Бергам. Братьям удалось стабилизировать положение горного округа и приобрести еще Шайтанский химический завод,

выпускавший в основном серную кислоту и хромпик. Дальнейшая деятельность Бергов была прервана приходом к власти большевиков.

Воронцов Николай Васильевич (07.01.1833, Кушвинский завод Пермской губернии – 15.01.1893, Санкт-Петербург), горный инженер, один из организаторов сталепушечного и сталелитейного производства в России. По окончании Петербургского Горного института работал в Златоусте на оружейном заводе, ездил в заграничную командировку изучать практику заводского дела, затем снова трудился в Златоусте. В августе 1863 направлен в Мотовилиху, где руководил строительством сталепушечного завода. В этот период заводской инженер Г.Л. Грасгоф соорудил в Мотовилихе чугунопушечный завод. Два завода объединили в одно предприятие – «Пермские пушечные заводы», Воронцов возглавил их.

По оригинальному проекту Воронцов построил мощную сталелитейную фабрику, возвел большую молотовую фабрику с крупнейшим в мире 50-тонным молотом. При Воронцове была построена в Кушве первая мартеновская печь, шло освоение производства стали в печах Сименса. Воронцов много и успешно занимался непосредственно производством артиллерийских орудий. За успехи в развитии отечественного артиллерийского производства награжден орденом Святой Анны 2-й степени. За показ продукции Пермских пушечных заводов на Всемирной промышленной выставке в Вене удостоен «Медали со-трудничества».

На Пермских пушечных заводах Воронцов проработал 13 лет. С 1877 – директор Путиловского сталелитейного завода в Петербурге С января 1885 и до конца жизни Воронцов – директор Санкт-Петербургского Горного института.

Воронцовы, уральские горнозаводчики. Первым из Воронцовых владельцем заводов на Урале стал сенатор и генерал-аншеф Роман Илларионович (1707-1783), который в 1758 купил у казны за 35 тыс. руб. Верх-Исетский завод. Проведя реконструкцию, он добился увеличения производительности завода и организовал на нем медеплавильное производство. Он также предпринял ряд безуспешных попыток строительства новых заводов. Потерпев неудачу, Роман Илларионович с помощью своего брата Михаила Илларионовича (1714-1767), занимавшего пост канцлера, добился передачи в руки Воронцова Висимского, Мотовилихинского, Пыскорского, Ягошинского

медеплавильных заводов. На предприятиях было организовано строительство новых медеплавильных печей, что позволило увеличить выплавку металла. В 1760-70 заводами было произведено 175 590 пудов меди. Ухудшение финансового положения вынудило Романа Илларионовича продать Верх-Исетский завод за 200 тыс. руб. С.Я.Яковлеву. Ситуация усугубилась семейным конфликтом, который завершился передачей всех спорных заводов в казенное управление. После этого Воронцовы выбыли из числа уральских горнозаводчиков.

Всеволожские, уральские горнозаводчики, один из древнейших дворянских родов России, Рюриковичи, потомки смоленских князей. В 1773 Всеволод Алексеевич Всеволожский (1737-1797), бывший действительным тайным советником и обер-прокурором Сената, купил за 300 тысяч рублей серебром часть Строгановских имений (854 тыс. десятин земельных и лесных угодий, Пожевской завод, соляные промыслы в Ленве и Новом Усолье), положив начало новой династии уральских горнозаводчиков. В 1796 эти владения перешли к племяннику Всеволода Алексеевича – ротмистру Всеволоду Андреевичу (1769-1836), который развернул кипучую деятельность: в 1804—1818 построил 4 горных завода (Александровский, Всеволодовиль-венский, Майкорский и Марьинский), в 1825 основал Всеволодоблагодатские золотые промыслы. В 1836 все имения Всеволод Алексеевич были унаследованы его сыновьями – Александром (1793-1864) и Никитой (1799-1862), которые в 1849 осуществили раздел имущества: Александр Всеволодович получил Пожевской горный округ, половину Заозерской золотоносной дачи, половину всех сельских вотчин и крепостных крестьян, Никита Всеволодович – Никитинский горный округ, половину Заозерской золотоносной дачи, сельских вотчин и крепостных людей. После смерти А.В. и Н.В. их владения оказались в руках многочисленных родственников и во второй половине XIX века перешли к другим владельцам. Никитинский горный округ в 1873 сдан в аренду «Уральскому горнозаводскому товариществу князя К.Э.Белосельского-Белозерского, П.П.Демидова и К», а с 1883 продан П.П.Демидову; Южно-Заозерская дача перешла в 1883 к золотопромышленной компании Хотимского и Подаруева; Всеволодовильвенский завод куплен в 1892 г. С.Т.Морозовым. Пожевской и Елизавето-Пожевской округ в 1900 стали собственностью С. Е.Львова. У наследников Всеволожских на Урале остались только земельные и лесные участки, главным образом в бассейне реки Обвы и Сивы. В первой половине XIX века заводы Всеволожских,

особенно Пожевской, были своеобразной лабораторией новой горнозаводской техники и технологии. Здесь впервые в России были проведены опыты по пудлингованию, построены два первых камских парохода, третий в стране паровоз и т.д. На заводах Всеволожских работали выдающиеся инженеры и изобретатели: В.П. Воеводин, П.Г. Соболевский, П.Э. и Э.Э. Теты и др.

Геннин Де Вильгельм Георг (Georg Wilhelm de Hennin), Вилим Иванович Геннин (11.10. 1676, г. Ганновер, Саксония – 12. 04.1750, похоронен в Санкт-Петербурге), организатор горного и металлургического производства на Урале. Зачислен на русскую службу в 1697 как специалист по архитектуре и артиллерист. В 1700-10 принимал участие в Северной войне, возводил укрепления в Новгороде (1701), участвовал во взятии Выборга, снимал план Кексгольма и строил укрепления при Гангуте (1710). За это время дослужился от поручика (1700) до подполковника (1710), пожалован Петром I золотой медалью с алмазами. В 1712 строил литейный двор и пороховой погреб в Санкт-Петербурге. В 1713-22 занимал должность коменданта Олонецкого укрепления и руководил заводами края. Перестроил старые заводы и резко поднял их производительность, начал строительство Сестрорецкого завода (1721), организовал первую горную школу в России, открыл Марциальные воды. В 1716 произведен в полковники, в 1719 пожалован Петром I «Портретом его величества с алмазами». В 1716 и 1719-20 ездил нанимать мастеров и учиться горному делу в Голландию, Саксонию, Пруссию. Пожалован прусским королем знаками ордена de la Generosite. В 1722 составил план водной коммуникации из реки Москвы в Волгу. В 1722-34 Геннин управлял заводами Урала. Под его руководством построены Екатеринбургский, Лялинский, Пыскорский, Егошихинский, Полевской, Верх-Исетский, Сиячихинский, Уктусский (верхний) заводы. Основал школу и первый на Урале госпиталь в Екатеринбурге. В 1722 произведен в генерал-майоры, в 1727 – генерал-лейтенанты, в 1731 награжден орденом св. Александра Невского. С 1734 начальник главной артиллерийской Канцелярии, с 1735 ведал Сестрорецкими заводами. Автор обширного описания заводов Урала.

Герман Иван Филиппович, ученый и горный деятель. Родился в семье чиновника в индустриальном районе Австрии – Штирии. Образование получил в университете Грац, Венском университете и в Горной академии в Шемице. Во время нескольких путешествий ознакомился с

горнозаводской промышленностью Германии, Венгрии, Польши. В 1781 поступил на русскую службу. В 1783 Герман приехал на Урал с поручением найти место для строительства стальной фабрики. Представленный им проект был утвержден, а автор получил пост директора будущего Пышминского сталелитейного завода. В 1795 Герман руководил строительством Нижне-Исетского монетного двора. В 1796 выезжает в Петербург для работы в качестве члена Берг-Коллегии и инспектора горного училища. В 1801 Герман вновь возвращается на Урал и занимает должность Екатеринбургского горного начальника, в которой и остается вплоть до увольнения с горной службы по болезни в 1813. За это время под его руководством была осуществлена замена приписных крест, непременно работниками, реорганизованы органы горнозаводского управления, на заводах введены многие технические новшества. В течение всей своей российской карьеры Герман не прекращал активной научной деятельности, им было создано множество научных трудов на немецком, французском и русском языках. Основное внимание Герман посвящает геологии Урала, истории и современному состоянию горнозаводской промышленности России. Наиболее известны многотомные «Сочинения о сибирских рудниках и заводах», «Описание заводов, под ведомством Екатеринбургского горного начальства состоящих», «Историческое начертание горного произв. в Российской империи». В 1782 Герман был избран членом-корреспондентом Российской академии наук, в 1790 становится ординарным академиком по кафедре минералогии.

Гинцбург Гораций Осипович (1833-1909, Париж), действительный статский советник, купец первой гильдии, барон. Унаследовал банкирский дом в Петербурге, открытый отцом, стал наиболее крупным в 1870-80-е. Кроме этого, Гинцбурги были в числе учредителей Киевского частного коммерческого банка, Одесского Учетного банка, владели сахарным заводом в Подольской губернии. В 1892 банкирский дом Гинцбурга попал в полосу глубокого кризиса. В связи с этим Гинцбург все внимание сосредоточил на предпринимательской деятельности в сфере золотопромышленности. В 1874 Гинцбург выступил в числе совладельцев Березовского золотопромышленного дела вместе с полковником В.И.Асташевым, графом Шуваловым и являлся товарищем-распорядителем Березовского дела. Гинцбургам принадлежало 60 паев из 400 данного товарищества. Он также был активным участником Миасского золотопромышленного дела В.И.Асташева. Гинцбург-меценат был широко известен своей благотворительной деятельностью.

Глинка В.А. (04.12.1790, Духовщинский уезд Смоленской губернии – 19.01.1862, С.-Петербург), государственный деятель, главный начальник горных заводов хребта Урала (1837-56). Из дворян. Обучался в 1-м кадетском корпусе. Участвовал в войнах с Францией 1806-07, 1812, Швецией 1808-09, Турцией 1806-12, 1828-29 и подавлении польского восстания 1830-31. С 1828 состоял в свите императора. Массон, член ложи «Любовь к истине» в Полтаве (1818). Член «Союза благоденствия». Став начальником горных заводов Урала, Глинка значительно укрепил власть горнозаводской администрации. Активно способствовал введению и распространению ряда технических и технологических новшеств в горнозаводской промышленности, в т.ч. развитию пудлингования и внедрению контуазского способа передела чугуна, основанию механической фабрики в Екатеринбурге, организации производства железных паровозов на казенных заводах, усовершенствованию углежжения, разработки рудников, приисков и др. Делал попытки распространить действие казенных штатов на частные заводы. Развивал систему горнозаводского образования, основал Уральское горное училище (1853). Под его покровительством был открыт первый профессиональный театр в Екатеринбурге (1843). Глинка оказывал помощь известным общественным деятелям на Урале – А.А. Миславскому, Н.К. Чупину, А.И. Корзухину и другим, опальным декабристам — В.К. и М.К. Кюхельбекерам, Ф.Г. Вишневному, Ф.Н. Глинке. В 1856 стал сенатором и в 1857 – членом государственного Совета. Похоронен в Черемнецком монастыре Лужского уезда Петербургской губернии.

Голицыны, уральские горнозаводчики, один из древнейших дворянских родов России, потомки великого кн. Гедимины. Начало уральской вотчине было положено женитьбой генерал-поручика Михаила Михайловича на А.А. Строгановой, которой по разделу с сестрой В.П.Шаховской в 1763 достались соляные промыслы в Н. Усолье и Ленве, пол. Кусье-Александровского и Нытвенский заводы, а также 1211 тыс. десятин земельных и лесных угодий. Михаил Михайлович значительно расширил Нытвенский завод, построил в 1768 на предприятии доменную печь. В 1785 он основал Архангело-Пашийский доменный и молотовый завод. С 1806 владельцами вотчины стали сыновья Михаила Михайловича – Александр и Сергей. После смерти Александра Михайловича в число владельцев земли вошли его сыновья Михаил и Федор. Сергей Михайлович был ведущей фигурой среди владельцев,

проявил себя как талантливый организатор торгового производства: за время его управления доходность предприятий возросла в 10 раз. Поскольку после смерти Сергея Михайловича не осталось прямых наследников, то все уральские владения получил дальний родственник Сергей Михайлович Голицын, бывший «гвардии-полковником, кавалером и командиром орденов и купцом 1-й гильдии в России, живущим во Франции». Он также снискал славу кн.-предпринимателя. В 1879 Сергей Михайлович сдал Нытвенский горный округ в аренду Франко-Русскому Уральскому обществу, которое вскоре было ликвидировано. В 1889 он передал горный округ на 40 лет Камскому акционерному обществу на очень выгодных для себя условиях: сохранил за собой значительную часть владельческих прав, право продажи леса, а также получил крупный пакет акций. В 1898 договор между Камским обществом и Сергеем Михайловичем был продлен еще на 14 лет. К прямому управлению горным округом Сергей Михайлович больше не возвращался.

Губины, уральские горнозаводчики. Основатель династии Михаил Павлович Губин (1744—1818) был орловским купцом. В 1770 он приписался к московскому купечеству. Михаил Павлович занимался оптовой розничной внутренней и внешней торговлей, а также винными откупам. С 1790 – именитый гражданин, в 1789-92 — городской голова Москвы, с 1801 – коммерции советник и первогильдейский купец. С 1780-х стал вкладывать средства в покупку заводов, активно скупал уральские предприятия: в 1789 он приобрел у И.Н.Демидова Нижне- и Верхне-Сергинские заводы, в 1792 у Мосоловых – Суховязский и Уфалейский заводы, в 1796 у В.Е.Демидова были куплены Верхний и Нижний Авзяно-Петровские заводы. Кроме того, Михаил Павлович в 1790 построил Атигский завод. Т.о. он сосредоточил в своих руках 7 предприятий, которые в 1795 выплавляли 357 тыс. пудов чугуна. К этим заводам добавились Козинский (1801), Михайловский (1808), Нижне-уфалейский (1818). После смерти Михаила Павловича уральские владения перешли к Константину Михайловичу (1784-1848), который продолжил дело отца. Несмотря на хорошую сырьевую базу и неплохую техническую оснащенность горные округа стали приносить убытки. К 1842 долг обоих горных округов составил 309 тыс.руб. После смерти Константина Михайловича его родственники, воспользовавшись несовершеннолетием прямых наследников, учредили опеку и быстро растранили оборотные капиталы. В результате этого заводы в 1861-67 перешли в казенное управление, в 1867 они были переданы в дворян-

скую опеку, в 1879 вновь взяты в казну. В конце концов Губины утратили уральские заводы, которые перешли в 1881 к товариществу Сергинско-Уфалейских горных заводов.

Дашковы, уральские горнозаводчики. Основатель династии — Дмитрий Васильевич (25.12.1788 – 26.11.1839), известный государственный деятель, принадлежавший к крупному дворянскому роду. В 1835 Дмитрий Васильевич купил Благовещенский горный округ, который вскоре перешел к его наследникам: вдове Елизавете Васильевне, сыновьям Дмитрию (1831-1901) и Андрею (1833 – 07.08.1904). Братья, имевшие университетское образование, отказались от служебной карьеры, занялись производственной, коммерческой и общественной деятельностью на Урале. Они открыли механическое заведение для выпуска веялок, молотилок и пожарных машин, конный завод для улучшения породы крестьянских лошадей, а также организовали производство ягодных вин. Помимо предпринимательства, Андрей Дмитриевич и Дмитрий Дмитриевич активно участвовали в становлении земского самоуправления в Уфимской губернии и сыграли большую роль в его развитии. Андрей Дмитриевич в течение девяти лет был председателем Уфимской губернской земской управы, а Дмитрий Дмитриевич состоял гласным этого же земства с 1879 вплоть до последних лет жизни. В 1876 он на свои средства открыл Благовещенскую учительскую семинарию и написал ряд работ по педагогике, в т.ч. статьи «Педагогические софизмы», опубликовал в ноябре 1877 в «Вестнике Европы». Дашковы были в родстве со многими известными родами: Пашковыми, Радзивиллами, Ржевусскими и др., а также с Оноре де Бальзаком.

Лазаревы (Лазарян), уральские горнозаводчики армянского происхождения. Родоначальником династии был Лазарь Назарович (Назаретович) Лазарев (1700–1782), переселившийся в 1747 «со всем семейством и достоянием» из Исфахана (Иран), где занимал крупные государственные должности и вел торговые операции. В 1758 купил подмосковное село Фряново и основал там большую шелковую и хлопчатобумажную мануфактуру. Начатое дело продолжил его сын придворный ювелир Иван (Ованес) Лазаревич (1735–1801), ставший энергичным предпринимателем и крупным государственным деятелем. В 1774 семья Лазаревых получила права потомственного российского дворянства. В 1771–77 Лазарев «арендовал» пермское имение

А.С.Строганова, в 1778 купил имение барона Г.Н.Строганова с Чермозским заводом (354 тыс. десятин земли и 7142 крепостных мужского пола), в 1784 у баронессы М.А.Строгановой Хохловский завод с соляными промыслами и с. Полазнинское. В 1789 И.Л. Лазарев построил Кизеловский чугуноплавильный и железоделательный завод, а в 1797 Полазнинский железоделательный завод. Тем самым была создана компания и экономически мощная горнозаводская вотчина площадью в 584 тыс. десятин с 4 заводами, имевшими 4 доменные печи, 50 кричных горнов и 46 молотов, на которых было занято более 10 тыс. крепостных мастеровых и работных людей. В 1800 заводы выплавляли 324,2 тыс. пудов чугуна и произвели 277,2 тыс. пудов железа. Иван Лазаревич состоял советником государственного банка, в 1780–91 руководил операцией по обмену медной монеты на ассигнации. Был инициатором заселения армянами вновь присоединенных земель по берегам Черного и Азовского морей, основания городов Григориополь и Нахичевань-на-Дону, принимал участие в подготовке проектов воссоздания армянского государства под покровительством России, сыграл видную роль в укреплении дружественных отношений между армянским и русским народами. После смерти Ивана Лазаревича уральские горные заводы перешли в руки его брата Екима (Якима) Лазаревича (1743–1826), а затем его сына Христофора Екимовича (1789–1871). В первой половине XIX века уральские заводы Лазаревых были одними из наиболее благоустроенных, технически оснащенных, устойчивых в экономическом и финансовом положении. Лазаревы в 1815 основали и содержали на свои средства в Москве частное Армянское училище для армянских и русских юношей, преобразованное в 1827 в Лазаревский институт восточных языков, где преподавались армянский, персидский, турецкий и арабский языки. Институт в основном готовил чиновников для Закавказья, переводчиков с восточных языков и являлся одним из важных целей армянской культуры и востоковедения в России. После смерти последнего представителя мужского поколения рода Лазаревых Христофора Екимовича фамилия Лазаревых специальным указом 1873 была передана мужу дочери последнего – князю Семену Давыдовичу Абабееву.

Любимовы, уральские горнозаводчики крестьянско-купеческого происхождения. Основатель династии – Иван Филиппович (ум. 1864) составил начальный капитал на транспортировке грузов по р. Каме и канатно-прядельной фабрике. В 1825 Иван Филиппович стал купцом

третьей гильдии, к концу жизни был коммерции советником и потом почетным гражданином. Наиболее яркий представитель династии – Иван Иванович (1838–1899), старший сын Ивана Филипповича, с именем которого связано формирование обширного комплексного хозяйства, включающее транспортное и пассажирское пароходство («Любимов И. и К»), обслуживающий его судостроительный завод в Перми, Дедюхинский солеваренный завод, Нижне-Губахинские каменноугольные копи (арендованы у Абамелек-Лазаревых). Иван Иванович явился пионером содового производства в России, которое организовал совместно с бельгийской химической фирмой Сольвэ. В 1881 между И.И. и Сольвэ был заключен договор об образовании товарищества «Любимов и К°». В 1887 товарищество было реорганизовано в АО «Любимов, Сольвэ и К°», которому принадлежали два наиболее крупных в России содовых завода — Березниковский и Лисичанский. Предпринимательский талант, обширные знания, немалый опыт позволили Ивану Ивановичу добиться в бизнесе больших успехов — кредитоспособность в конце его жизни была оценена Госбанком в 60,5 млн. руб. Наследником Ивана Ивановича стал его племянник Иван Михайлович, инженер-технолог по образованию, сконцентрировавший свою финансовую и организационную деятельность на развитии самого прибыльного дела — содового производства. В его комплексном хозяйстве определились два направления — транспортно-судостроительное и содово-соляное. Династия Любимовых прославилась также общественной и неутомимой благотворительной деятельностью в Перми. И.Ф. почти 10 лет был городской главой Перми. Иван Иванович занимал эту должность в 1871-74 и 1876-78, был также попечителем Пермской Мариинской женской гимназии, Пермского реального училища, директором Богородицкого детского приюта.

Осокины, уральские горнозаводчики. Основали династию двоюродные братья Петр Игнатьевич и Гавриил Полуектович, уроженцы дер. Еремеевой Балахнинского уезда Казанской губернии. Петр Игнатьевич и Гавриил Полуектович первоначально были торгующими крестьянами, затем стали купцами, ведя крупную торговлю хлебом и провиантом, который поставляли в С.-Петербург. Кроме того, им принадлежала суконная мануфактура в Казани и Балахнинские соляные прииски. Петр Игнатьевич и Гавриил Полуектович являлись первыми российскими купцами, вложившими капитал в горнозаводское дело на Урале. Сначала они вели совместную деятельность и основали Иргинский-Верхний

(1729), Юговской (1733) заводы, но в 1834 осуществили раздел, по которому первый отошел к Петру Игнатьевичу, а второй - к Гавриилу Полуектовичу. В дальнейшем Петр Игнатьевич основал Бизярский (1741), Нязе-Петровский (1747), Саранинский-Нижний (1760) заводы, Гавриил Полуектович построил Курашимский (1742) завод. Кроме того, сын Гавриила Полуектовича – Иван основал Троицкий-Верхний завод. В эти же гг. был построен Бемышевский (1756) завод. Его строителями и владельцами были родственники П.И. и Г.П. – купцы Василий Игнатьевич и Федор Федорович Осокины, но эта линия О. быстро пресеклась. Крупнейшим представителями династии Осокиных был Иван Петрович (ум. 1808), который унаследовал заводы Гавриила Полуектовича и которому в 1869 продал свои предприятия Петр Игнатьевич.

Пашковы, уральские горнозаводчики. Начало династии было положено женитьбой тамбовского дворянина Александра Ильича Пашкова на дочери богатого южноуральского заводчика – Дарье Ивановне Мясниковой, которая по разделу 1783 получила Воскресенский, Белорецкий заводы и купила Верхоторский. Все заводы перешли по наследству к сыновьям Пашковых – Василию и Ивану, которые положили начало новым династиям. К 1861 им принадлежало 5 горных округов (Белорецкий, Богоявленский, Воскресенский, Преображенский, Верхоторский). В 1870 сын Василия – Михаил Васильевич, известный как директор департамента внешней торговли и председатель Оренбургского комитета по разработке проекта освобождения горнозаводского населения от крепостного права, продал Воскресенский и Преображенский заводы английской компании «Прогден, Леббок и К», которая в 1891 перепродала их Василию Александровичу Пашкову, известному как основатель секты «пашковцев». Последний воссоздал Воскресенский горный округ, в который вошли Воскресенский, Верхоторский, Преображенский и недействующий Богоявленский заводы, располагавшие 176 тыс. десятин земли. Все эти владения перешли к наследникам Ивана Александровича, которые владели Белорецким горным округом, имевшим 178 тыс. десятин земли и 2 завода (Белорецкий и Тирлянский). Наследники вели дело неудачно, и в 1866 горный округ был взят в конкурсное управление, а в 1874 продан торг. дому «Вогау и К». Затем на основе горного округа было создано акционерное общество чугуноплавильных и железоделательных заводов Пашковых. В состав учредителей вошел Владимир Сергеевич Пашков, имевший незначительный пакет

акций. Пашковы находились в родстве со многими известными семьями дворян России и горнозаводчиков Урала.

Рязановы, купцы-старообрядцы, золотопромышленники. Род Рязановых (до 1846 – Резановы) происходит от крестьянина Степана Кирилловича Рязанова, проживавшего в селе Шарташ с матерью Ульяной Ивановной (по переписи старообрядцев 1735). В конце XVIII века Рязановы стали крупнейшими в Екатеринбурге производителями животных жиров – сырья для свечного, мыловаренного, суконного, фармацевтического производств. Купцы первой гильдии (1801).

Совместно с другими видными купцами и управляющими заводов (Ф.Ф. Казанцевым, Л.М. Тарасовым, Г.Ф. Зотовым, П.Я. Харитоновым, Е.А. Китаевым, Г.И. Полузадовым) руководили общиной уральских и сибирских старообрядцев, приемлющих священство, в которую входило до 150 тыс. лиц мужского пола. Играли видную роль в городском самоуправлении Екатеринбурга — пятеро Рязановых в общей сложности восемь раз избирались городскими головами (с 1788 по 1867). В конце 30-х – начале 40-х XIX века присоединились к единоверию.

Вместе с купцами Баландиными и И.С.Верходановым организовали ряд экспедиций в сибирские губернии в поисках золотых россыпей, результатом которых стало открытие богатейшего Кундустуюльского (1832), а затем других месторождений. В дальнейшем Рязановы разрабатывали месторождения золота на Северном и Южном Урале и в Оренбургской губернии.

Наиболее видные представители Рязановых – Яким (Иоаким) Меркурьевич и Аникий (Иоанникий) Терентьевич. Их потомки постепенно свернули торгово-промышленную деятельность и в 80-х XIX в. вышли из купеческого сословия.

С фамилией Рязановы в Екатеринбурге связан ряд городских объектов: Рязановская улица (потом Архиерейская), Рязановское старообрядческое кладбище в конце улицы Васенцовской (сносено), Рязановская церковь (Иоанно-Златоустовская, затем Свято-Троицкая), Рязановская больница (близ Рязановского кладбища), Рязановские дома по Сибирскому проспекту под номерами 40 и 63 и т.д.

Стахеевы, одна из крупных купеческих династий России XIX – начала XX века, учредители крупнейшего концерна «Товарищество Иван Стахеев и К». С. внесли большой вклад в развитие отечественной промышленности, торговли, градостроительства. Активная торгово-

предпринимательская деятельность связана с именем Ивана Кирилловича Стахеева и его сыновей. В 1865 Григорий Иванович Стахеев основал торговый дом: «Григория Стахеева сыновья». В начале 1870-х два других сына Ивана Кирилловича учредили «Благотворительный граждан Д.И. и И.И.Стахеевых комитет». В 1904 торговый дом Стахеева расширился, сын Григория Ивановича образовал торговый дом «И.Г.Стахеев с 12 участниками – членами его семьи». В 1912 основной капитал составлял 4 млн руб., все собственные средства – 7,8 млн руб. В 1912–1916 Иван Иванович Стахеев и П.П.Батолин учредили товарищество на паях «Иван Стахеев и К», ставшее монополистическим объединением целого комплекса промышленных, транспортных, сельскохозяйственных, торговых и кредитных предприятий. Итоговый баланс товарищества превысил в 1917 300 млн. руб. Товарищество захватывает прочные позиции в Уральской горнозаводской промышленности: приобретает контрольный пакет акций товарищества Алапаевских горных заводов, Выксунских и др. предприятий. Учреждает банк в Бухаре и Русско-Норвежский банк, устанавливает тесную связь с Русско-Азиатским и Волжско-Камским банками. Семейной чертой Стахеевых являлась щедрая благотворительность: строили монастыри, церкви, здания учебных заведений и приютов, содержали учеников, благоустраивали города. Стахеевы внесли заметный вклад в развитие русской литературы. Дмитрий Иванович Стахеев (1840-1918) известный в России писатель. В 1902–1903 издано его 12-томное собрание сочинений.

Твердышев Иван Борисович (ум. 1773), симбирский купец, уральский горнозаводчик, с 1758 – потомственный дворянин. Деловые операции Твердышев начал с торговли мясом. Позднее он занимался селитроварением, винокурением (ему принадлежали заводы в Казанской и Симбирской губерниях), поставкой провианта в Оренбургскую губернию и винными откупами. Эти торговые операции позволили ему оценить перспективность Южного Урала, завязать полезные связи в среде местной администрации. Начиная с 1740-х он организовал строительство на Южном Урале ряда металлургических заводов. Не обладая крупными капиталами, Твердышев привлек к делу в качестве компаньона И.С.Мясникова. Твердышев и Мясников основали на Урале Воскресенский (1745), Преображенский (1750), Богоявленский (1752), Архангельский (1753), Усть-Катавский (1758), Катав-Ивановский (1759), Верхоторский (1759), Юрюзань-Ивановский (1760), Симский (1761), Белорецкий (1767) заводы, а также купили Покровский. Таким образом,

они владели 11 заводами, из которых 6 были медеплавильными, а 5 – железоделательными. Нарастивая производство, они стали крупнейшими в России производителями меди: заводы Твердышева давали 22,8% от её общероссийской выплавки. Успешная деятельность компаньонов была прервана восстанием Е.И.Пугачева: из 11 заводов 10 в той или иной мере пострадали. После смерти Твердышева его место в фирме занял брат Яков Борисович, который вместе с Мясниковым развернул энергичную деятельность по восстановлению заводов. В 1775-77 возобновилось производство, но темпы развития компании заметно снизились.

Турчаниновы, уральские горнозаводчики. Основатель династии – посадский Соли Камской Михаил Филиппович (ум.1734), который в начале карьеры был приказчиком, а затем создал собственное дело и занимался различными торгово-промышленными операциями: винокурением, откупам, подрядами, поставками руд. В 1731 он основал Троицкий медеплавильный завод и стал горнозаводчиком. После его смерти наследником стал однофамилец Алексей Федорович Турчанинов (ум. 1787), женившийся на его дочери. Алексей Федорович стал самым ярким представителем династии Турчаниновых, обладал деловой хваткой, острым чутьем, сильной волей, жестким и энергичным характером. В 1743 он основал при Троицком заводе фабрику медной посуды, в 1757 купил Полевской, Северский, Сысертский казенные заводы, которые составили основу Сысертского горного округа. Осуществив модернизацию предприятий, Алексей Федорович сумел добиться серьезного увеличения их производительности. В 1783 он стал потомственным дворянином, а его потомки породнились со многими известными фамилиями России. Алексей Федорович оставил свои заводы в нераздельное владение 9 наследникам. Несмотря на то, что горный округ расширился за счет строительства Верхне-Сысертского и Ильинского заводов, разногласия между наследниками привели к тому, что в 1861 округ был взят в казенное управление. В 1864 горный округ был возвращен Турчаниновым, создавшим семейно-паевое товарищество. В 1912 заводы были проданы акционерному обществу за 2016 тыс.руб., Турчаниновы выбыли из числа уральских горнозаводчиков.

Чайковский Илья Петрович (20.07.1795, город Слободской Вятской губернии – 09.01.1880), металлург, организатор производства. Родился в дворянской семье. В 1817 Илья Петрович окончил Горный ка-

детский корпус с Большой серебряной медалью. С 1818 – главный маркшейдер Пермского горного правления, в 1820–1831 – служил в департаменте горных и соляных дел и одновременно преподавал статистику и законоведение в Горном кадетском корпусе. С 1831 назначен управляющим Онежским соляным правлением. С 1836 по 1848 работал горным начальником Камско-Воткинского завода. Находясь на этой должности, Чайковский проявил себя новатором и организатором производства. Он впервые в России ввел пудлингование железа, а также положил начало строительства пароходов. В 1848 вышел в отставку с государственной службы и поступил управляющим Алапаевскими и Невьянскими заводами, где активно занимался техническим перевооружением производства. В 1858 Чайковский вновь на государственной службе, работая директором технологического института в Петербурге С 1863 окончательно вышел в отставку. Чайковский является отцом композитора Петра и драматурга Модеста.

Черепановы, Ефим Алексеевич (1774–15.06.1842) и Мирон Ефимович (1803–05.10.1849), крепостные механики-изобретатели, работали на Нижне-Тагильских заводах, происходили из приписных крестьян Выйского завода. Ефим Черепанов начал заводскую службу «меховым мастером», специалистом по воздуходувным устройствам (1790-е), затем плотинным учеником (1806) и плотинным мастером Выйского завода (1807). В 1798–1801 командирован на новый Линдоловский завод Д.П. Салтыковой в Выборге в числе других наиболее искусных тагильских мастеров. В 1812 Ефим Черепанов устроил катальные машины в казенном Нижне-Туринском заводе. В 1815 Ефим Черепанов построил на Меднорудянском руднике конную металлическую водоподъемную машину. Мирон Черепанов был принят на Выйский завод писцом (1815), затем помощником механика Ефима Черепанова по строительной части (1819), а с 1825 – плотинным. В 1810-х Ефим Черепанов организовал Выйское механическое заведение, где производили механизмы и паровые машины для заводов округа и по заказам других предприятий. В 1820 построил паровой двигатель для действия токарных станков Выйского механического заведения. В 1821 командирован в Англию для выяснения причин падения сбыта демидовского железа за границей, в 1822 назначен гл. механиком Нижне-Тагильских заводов. Он построил универсальную паровую машину в 4 л.с. (1824), успешно действовавшую при мукомольной мельнице, затем в механическом заведении и при платиновом прииске. Для изучения водоподъемных

машин Ефим и Мирон Черепановы были командированы в Швецию (1825). В 1827 Мирон Черепанов работал в лаборатории Горного кадетского корпуса в Петербурге, изучал различные отрасли производства, в т.ч. добычу платины. В 1827–1832 Мирон Черепанов построил усовершенствованную золотопромышленную машину и паровую машину мощностью в 30—40 л.с. для Кыштымского завода Расторгуевых. Аналогичные машины были созданы для откачки воды из Меднорудянского рудника. За искусство в строительстве паровых машин Ефим Черепанов был награжден медалью и получил «вольную»(1833). В том же году Мирон Черепанов командирован в Англию для изучения различных отраслей металлургического производства, где познакомился с рельсовым транспортом, по возвращении назначен вторым механиком Нижне-Тагильских заводов и преподавал в Выйском заводском училище. В 1834 Черепановы закончили строительство первого в России паровоза (грузоподъемность 3,3 т, скорость 13–16 км/ч, вес 2,4 т). В 1835 был построен второй паровоз (грузоподъемность 16 т). За строительство чугунной дороги с паровой тягой длиной 854 м Мирон Черепанов получил «вольную» (1836). Черепановы строили паровые машины, работавшие на «теряющемся жаре» медеплавильных печей, паровые машины для добычи золота и платины и парового отопления. В 1839 управляющий Ф.И.Швецов и Мирон Черепанов представили проект строительства пароходов для буксировки судов из Перми по рекам Каме и Волге. Черепановы внесли большой вклад в развитие техники, отечественного машиностроения и русского железнодорожного транспорта.

Яковлевы, уральские горнозаводчики. Основал династии – Савва Яковлевич Собакин (1712–1784), позднее Яковлев. Деловую карьеру начал с розничной торговли рыбой и мясом, активно занимался подрядами и откупами, с помощью которых нажил огромное состояние. Скупив на Урале в общей сложности 22 завода, в т.ч. Верхне-Тагильский, Невьянский, Верх-Исетский, Ирбитский, Режевской и др., к 1766 Савва Яковлевич стал крупнейшим заводовладельцем в России. Богатство позволило Савве Яковлевичу приобрести в 1862 году дворянское звание. После его смерти владения Саввы Яковлевича были разделены между сыновьями на 3 части: Алапаевскую, Верх-Исетскую, Невьянскую. Владельцем Алапаевской группы заводов стал Сергей Саввич, Верх-Исетской – Иван Саввич, Невьянской – Петр Саввич. Сыновья Саввы Яковлевича активно наращивали объем производства: если в 1783 заводы Саввы Яковлевича давали 1275 тысяч пудов чугуна, то в 1800 – 1620

тысяч пудов. В XIX веке Алапаевский, Верх-Исетский и Невьянский горные округа, стабильно развиваясь, играли ведущую роль в металлургической промышленности России. В конце века наследники Яковлевых сначала создали семейно-паевые товарищества, а затем акционировали округа, сохранив в своих руках крупные пакеты акций.

Ушков Клементий Константинович (1783–1859), выдающийся гидротехник, предприниматель. Из семьи крепостных крестьян, которые переселились из Подмосковья на Урал в 40-х XVIII века. Принадлежал к цеху углеставщиков Нижне-Тагильского завода. С разрешения властей организовал обширную торговлю мукой, став владельцем водяной мельницы. В 1841 создал проект и в 1848 построил канал реки Черная – Черноисточинский пруд, который вошел в каскад прудов, обеспечивших работу трех заводов. Серия созданных шлюзов позволяла также регулировать уровень воды в Нижне-Тагильском и Черноисточинском прудах. Это гидросооружение эффективно и по сей день. За создание канала Ушков с сыновьями в 1849 получил вольную, что позволило ему приписаться к московскому купечеству с местом проживания в Нижнем Тагиле. В последующие гг. построил ряд водяных мельниц и разработал проекты каналов реки Сулем – река Шайтанка в 1851, реки Тура – река Кушва в 1856.

8.8. ДЕЯТЕЛИ НАУКИ, КУЛЬТУРЫ, ИСКУССТВА И РЕГИОНАЛЬНОГО УПРАВЛЕНИЯ

Менделеев Дмитрий Иванович (27.1(8.2) 1834,Тобольск – 20.1(2.II.) 1907, Санкт-Петербург), великий русский ученый-естествоиспытатель, автор фундаментальных открытий и перспектив, исследований в области химии, физики, метрологии, метеорологии, экономической теории и статистики, демографии, организации промышленного производства, агрономии. Родился в семье директора Тобольской гимназии. Окончил естественно-математический факультет Главного педагогического института в Санкт Петербурге. (1855). Магистр химии и физики (1856), доктор химии (1865). Приват-доцент (1857–1865, с перерывом в 1859-1861 в связи с научной командировкой в Гейдельберг), профессор Санкт Петербургского технологического института (1863-1872) и Петербургского университета (1865–890). Член–орреспондент Петербургской Академии Наук (1876), действительный и

почетный, член более 50 иностранных академий, университетов, научных обществ. Один из главных инициаторов создания Русского химического общества (1863). В 1880 забаллотирован на выборах в действительные члены Петербургской Академии Наук в результате интриг ее реакционной части. В 1890 оставил преподавание в университете в результате конфликта с министром народного просвещения И.Д. Деляновым по вопросу защиты прав студентов. С 1890 – член Совета торговли и мануфактур, с 1891 – член Государственной Комиссии по разработке нового таможенного тарифа, консультант при Управлении Морским министерством. С 1893 – ученый хранитель, а затем управляющий Главной палаты мер и весов Министерства финансов. Действительный член Императорской Академии художеств (1894).

Автор первого русского оригинального учебника органической химии («Органическая химия», 1861, полная Демидовская премия 1862 по разделу химии и физики). Первооткрыватель периодического закона и периодической системы химических элементов (1868-1870), изложенных в работе «Основы химии» (8 изд. с 1868 по 1906). Установил существование критической температуры (1860), вывел общее уравнение состояния газов (1874), разработал химическую («гидратную») теорию растворов (1887).

Среди основных тенденций промышленного развития России Менделеев выделял сдвиг населения и промышленности на восток. Считал перспективным и выгодным для страны интенсивное промышленное развитие т.н. «Восточного края» (Вятская, Казанская, Уфимская, Оренбургская, Пермская и Самарская губернии), опирающееся на природные богатства Урала и пути сообщения системы Волги и Камы. В целях расширения экспорта, возможностей России предлагал прокладку отсюда (в дополнение к Транссибирской ж.-д. магистрали) прямых железнодорожных путей к Черному морю и Северному Ледовитому океану («Основы фабрично-заводской промышленности», 1897).

В июне-августе 1899 во главе комиссии специалистов (химик С.П. Вуколов, технолог К.Н. Егоров, минералог П.А. Земятченский) по поручению министра финансов С.Ю. Витте М. совершил поездку на Урал с целью комплексного изучения состояния и перспектив развития уральской металлургии. Экспедиция Менделеева, охватившая обследованием территорию от Перми до Тобольска с Запада на Восток и от Богословского горного округа до горы Магнитной и Экибастуза с Севера на Юг, изучила экономико-правовое положение уральской горной промышленности, принципы размещения и специализации горных заво-

дов, сравнительную себестоимость уральского металла, перспективы добычи железной руды и магнитных способов ее разведки, пути рационализации энергетического сектора горной промышленности, состояние ресурсов древесного топлива и проблемы восстановления и рационального использования лесных богатств Урала и сопредельных территорий, вопросы внедрения новейшей техники и организации полного металлургического цикла, развития железнодорожных и водных путей сообщения региона, возможности привлечения на Урал древесного топлива из Тобольской губернии и каменного угля кузнецких и экибастузских копей. Результатом экспедиции Менделеева стал отчет «Уральская железная промышленность в 1899 г.» – самое полное описание состояния уральской черной металлургии на рубеже XIX-XX веков. Причинами замедленного развития металлургии Урала Менделеев считал недостаток «свободных промышленных начал», пережитки посессионного права, монополизм казны и крупных заводладельцев в распоряжении основными ресурсами края, техническое отставание уральских заводов, застой в разведке запасов промышленного сырья, относительная изолированность Урала от российских рынков. Источники будущего роста Урала как главного металлургического центра России Менделеев видел в целенаправленных государственных мероприятиях по реформированию системы управления горными заводами и земельными отношениями, в широком развитии частной аренды, создании на Урале собственного центра высшего горно-технического образования, комплексном подходе к специализации профиля уральской металлургии (сочетание древесноугольной металлургии с коксовой), рациональном использовании лесных ресурсов, ускоренном строительстве железнодорожных путей, связывающих Урал с рынками сырья и сбыта, в первую очередь, с лесными богатствами Тобольского Севера и круп, месторождениями каменного угля в Сибири.

В честь Менделеева названы станция и поселок Менделеев в Пермской области на железной дороге Пермь – Киров.

Паллас Петр Симон (22.09.1741, Берлин –08.09.1811, там же), ученый, естествоиспытатель. С 1767 до конца жизни работал в России. Член Российской Академии Наук. В 1768-74 руководил одним из отрядов Академических экспедиций по изучению природы и естественных ресурсов Поволжья, Урала, Сибири, Прикаспия. На Урале проводил исследования в 1769-70. Выявил различие геологического строения западных и восточных склонов Урала, описал месторождения полезных

ископаемых: железорудные, меднорудные, золоторудные, мрамора, асбеста, а также рудники: Высокогорский, Гумешевский, Березовский и др. Собрал сведения о многих горных заводах, в частности Юрюзанском, Сысертском, Нижне-Тагильском, Невьянском. Исследовал пресные и соленые озера, кормовые и лекарственные травы, вел фенологические наблюдения. Описал быт русского населения, а также башкир, манси.

Татищев Василий Никитич (29.04.1686, Псковский уезд – 27.07.1750, с. Болдино под Москвой), русский государственный деятель, ученый. Родился в семье московского мелкопоместного дворянина. Окончил Московскую инженерную и артиллерийскую школу. Руководил казенной горнозаводской промышленностью Урала и Сибири в 1720–1722 и 1734–1739. Создатель общеуральского горнозаводского управления (Сибирское горное начальство). Под руководством Татищева проведена большая работа по упорядочению горного законодательства: составлены горный и заводской уставы, «наказ шихт-мейстеру» (1735), «Штаты для Канцелярии Главных заводов правления» (1737). Содействовал активному заводскому строительству, улучшению водных и сухопутных путей сообщения, развитию просвещения на Урале. Один из основателей Екатеринбургского, Егошихинского, Северского, Мотовилихинского, Кушвинского заводов. Основатель первых горных школ на казенных заводах Урала для подготовки горных специалистов. Первым среди русских экономистов обосновал целесообразность развития промышленности на Восточной России (Урал и Сибирь). Отводя существенную роль казне в развитии металлургии, приветствовал широкое участие частных капиталов в освоении природных ресурсов Урала. Выступал против монопольного положения Н.Демидова на Урале. Возглавляя в 1737–1739 Оренбургскую комиссию, руководил подавлением Башкирского восстания. Был первым исследователем природы Среднего и Южного Урала, ввел в науку понятие «Уральские горы».

Писатели

Бажов (15(27). 01.1879, Сысерть – 03.12. 1950, Свердловск), русский писатель, лауреат Государственной премии СССР (1943), депутат Верховного Совета СССР (1946-50). Родился в семье рабочего. Окончил Екатеринбургское духовное училище (1893) и Пермскую духовную семинарию (1899). Работал в Екатеринбургском духовном

училище (1899–1908), женском епархиальном училище (1908-14), Камышловском духовном училище (1914-17). В июне 1917 избирается членом Камышловского. Совета крестьянских рабочих и солдатских депутатов, редактирует «Известия Камышловского Совета». Участник гражданской войны 1918-21 на Урале и в Сибири. В 1923–1930 – зав. отделом «Уральской областной крестьянской газеты», с 1930 – в Свердловском книжном издательстве. Первое выступление в печати – статья «Д.Н.Мамин-Сибиряк как писатель для детей» (1913). В начале 1918 отдельной брошюрой издан доклад Бажова «Программа трудового крестьянства», в 1924 выходит книга очерков «Уральские были (Из недавнего быта Сысертских заводов)», в 1926 – очерк «К расчету! Сысертский завод в 1905 году» и повесть «За советскую правду». В публикациях на страницах «Крестьянской газеты» выступал сторонником преобразований крестьянского уклада на основе сельскохозяйственной артели. В начале 30-х Бажов работает над документальной повестью о гражданской войне («Бойцы первого призыва», 1934; «Формирование на ходу», 1936). В неоконченных повестях «Спор о стихах» (1933) и «Через межу» (1936) отмечается происшедшая под влиянием обстоятельств деформация гуманистического сознания писателя. Выходом из кризиса стало обращение к истории и фольклору Урала в форме литературного сказа. Сказы «Малахитовой шкатулки» (1939) – своеобразная историческая проза, в которой через личность уральского рабочего воссоздаются события и факты истории Среднего Урала XVIII–XIX веков: переход Сысертских заводов из казны в частное владение, деятельность первого Турчанинова, появление наследников и совладельцев, смена этапов в развитии камнерезного искусства. Сказы живут как эстетическое явление благодаря завершённой системе реалистических, фантастических и полуфантастических образов и богатейшей нравственно-гуманистической проблематике (темы труда, творческих поисков, любви, верности, свободы от власти золота и др.).

В 40-е Бажов дополняет и развивает проблематику довоенного «гумешевского» цикла на материале истории Южного Урала («Иванко Крылатко», «Чугунная бабушка», «Коренная тайность» и др.). Отдельную группу составляют сатирические «Сказы о немцах» (1943-45). Сказы о Ленине («Солнечный камень», «Богатырева рукавица», «Орлиное перо») передают характерную для общественного сознания 1930–40-х мифологизацию образа Ленина. Вершинным произведением военных лет стал философский сказ «Живинка в деле».

Творческий путь Бажова завершает социально-бытовыми сказами («Васина гора», «Широкое плечо», «Не та цапля» и др.), которые тематически примыкают к его «Уральским былям». Последнее крупное произв. – автобиографическая повесть «Далекое – близкое» (1949) содержит многообразные сведения из жизни и быта Екатеринбурга начала XX века.

Бирюков (10(22).07.1888, с. Першино Шадринского уезда Пермской губернии – 18.06. 1971, Свердловск), фольклорист, диалектолог, краевед, член Союза Писателей с 1955. В 1912 окончил Казанский ветеринарный институт, в 1915 – Московский археологический институт. С 1917 по 1931 работал директором основанного им Шадринского научного хранилища, с 1931 по 1936 в УОБК (краеведение), с 1939 читал лекции по фольклору и древнерусской литературе в Шадринском, Свердловском и Челябинском педагогическом институтах. Написал 30 книг и брошюр, свыше 1 тыс. статей по истории и культуре Урала, организовал десятки фольклорных, географических, этногеографических и археологических экспедиций по Уралу.

Мамин-Сибиряк Дмитрий Наркисович (25.10(06. 11). 1852. Висимо-Шайтанский уезд Пермской губернии – 02(15). 11.1912, Петербург), писатель. Родился в семье священника. В 1872 закончил 4 класса Пермской духовной семинарии, в 1872-76 учился на ветеринарном отделении Петербургской медико-хирургической академии, 1876-77 – репортер петербургских газет

Первые рассказы («Красная шапка», «Старцы» и др.) опубликованы в журнале «Сын отечества» (1870). Наиболее значительные прижизненные публикации: «Приваловские миллионы» (1882), «С Урала» (1884), «Горное гнездо» (1884), «Уральские рассказы» в 2 томах (1888-89), «Три конца» (1890), «Золото» (1892), «Хлеб» (1895), «Черты из жизни Пепко» (1894), «Аленушкины сказки» (1897) и др.

Мамин-Сибиряк – представитель русского натурализма, обновивший социальный роман тщательным анализом быта, обыденного сознания уральского рабочего и предпринимателей. Его привлекало поведение массы, повседневное общение личности со средой, психологизм состояний и одновременно – незаурядные, цельные люди, сохранившийся на Урале тип старорусского человека Мамин-Сибиряк отразил процесс неизбежной капитализации России и вместе с ним «порчу» национального характера. В произведении на историческую тему

(«Охонины брови», «Братья Гордеевы», сказания и легенды) обращается к пугачевскому движению, жизни крепостных уральских заводов, проблемам коренного населения региона.

Ручьёв (Кривошеков) Борис Александрович (02(15).06. 1913, станция Еткульская, Уфимской губернии – 24.10.1973, Магнитогорск), поэт. Родился в семье служащего. Окончил Звериноголовскую школу (1930). Трудовую деятельность начал осенью 1930 на Магнитострое землекопом, потом бетонщиком. Первые стихи опубликовал в 1930. Книга стихов «Вторая родина» (1932, Свердловск) под редакцией Э. Багрицкого была переиздана в Москве.

Стихи Ручьёва 30-х гг. привлекли внимание образом молодого строителя-энтузиаста, обретающего «вторую родину» на Магнитострое. Поэма «Невидимка», написанная в годы ВОВ, посвящена отражению характера народного сопротивления. В цикле «Красное солнышко» переданы настроения насильно оторванного от близких ссыльного. Поэзию Ручьёва отличает приверженность классическим традициям стиха, народная образность, воспевание природы Урала, созидательная тема труда. В Магнитогорске открыта мемориальная квартира-музей Ручьёва

Делегат I съезда писателей (1934). Репрессирован в 1937, прошел тюрьму, лагерь и ссылку, реабилитирован в 1956. Лауреат Государственной премии РСФСР им. А.М.Горького (1966).

Татьяничева Людмила Константиновна (06(19).12.1915, г. Ардатов – 08.04.1980, Москва), поэтесса. Родилась в семье служащего. Рано осиротела. Воспитывалась у родственников в Свердловске. Трудовую деятельность начала в 1932 токарем. Училась в Свердловском институте цветных металлов. Впервые выступила в печати со стихами в 1934 в журнале «Штурм». Работала сотрудником газеты «Магнитогорский рабочий» (1934-44), директором Челябинского книжного издательства (1944-53). В 1965-75 – секретарь правления Союза Писателей России. Автор более 20 сборников стихов, среди них – «Верность» (1944), «Лирика» (1955), «Синегорье» (1958), «Малахит» (1960), «Время теплых дождей» (1963), «Материнская гордость» (1982) и др. Лирика Татьяничевой наполнена любовью к родному Уралу, размышлениями о женской судьбе и утверждением пафоса созидательного труда. Лауреат Государственной премии РСФСР им. А.М.Горького (1971).

Художники и архитекторы

Бояршинов Иван Петрович (1804, Златоуст – 1848, Златоуст), рисовальщик и гравер. Учился у Вильгельма Шафа – оружейника из Золингена и у И.Н.Бушуева, в 1833-35 – в ИАХ. Вся жизнь связана со Златоустовской оружейной фабрикой. С 1826 — второй по мастерству в цехе украшенного оружия, с 1835 – ведущий художник фабрики. В оформлении ножей и кинжалов использовал восточные мотивы, эпизоды войны 1812, охотничьи сцены. Произведения Бояршинова находятся в ГЭ, ГИМ, Военно-историческом музее артиллерии, инженерных войск и войск связи в Петербурге, Златоустовском краеведческом музее.

Бушуев Иван Николаевич (1799, Златоуст -1835 Златоуст) гравер. Родился в семье художника-самоучки. Обучался у Вильгельма Шафа, оружейника из Золингена. Вся жизнь Бушуева связана со Златоустовской оружейной фабрикой. Известен как мастер по украшению сабель, ножен, кинжалов орнаментами, пейзажами, батальными сценами войны 1812 с использованием золочения и синения. За изображение на сабле крылатого коня получил прозвище «Иванко-Крылатко». Бушуев – один из создателей «технического кабинета» для Великого князя Александра Николаевича. Произведения Бушуева находятся в Оружейной палате, ГИМ, ГЭ, Военно-историческом музее артиллерии, инженерных войск и войск связи в Петербурге, Златоустовском краеведческом музее.

Богатыревы, династия иконописцев Невьянского завода. Из крестьян. Известен по работам 1778–1862гг. Представители старообрядцев часовенного толка. С 1820-х – старшины уральско-сибирского края. Иконописным ремеслом занимались Иван Васильевич (1759 –после 1828г.), Михаил Иванович (1779–после 1845г.), Афонасий Иванович (ок. 1787–1852гг.), Артемий Афонасьевич (1806 – после 1834г.), Герасим Афонасьевич (ок. 1817 – после 1846г.). Подписные работы Богатыревых находятся в действующих старообрядческих часовнях Урала, в ГИМ, Государственном музее истории религии в Петербурге, в СОКМ, ЕМИИ, частных собраниях.

Веденецкий (Веденцов) Павел Петрович (1766г. Н.Новгород 1847г., там же), живописец. Учился в Арзамасской школе у А.В. Ступина, затем в Императорской академии художеств. В 1816 получил Малую серебряную медаль, в 1817 – аттестат 1-й степени. В 1830-х – начале

1840-х работал в Нижнем Тагиле для Демидовых. Писал портреты, пейзажи, интерьеры, иконы. Занимался педагогической деятельностью. Произведения хранятся в Государственном Русском музее, в музеях Нижнего Тагила, Иркутска и др.

Горбовский Иван (даты рождения и смерти не установлены), зодчий, строитель-каменщик, резчик по дереву. Из мещан г. Соликамска. В 1772-76 «вместе с чадами и домочадцами» выстроил там же кладбищенскую церковь Жен Мироносиц и сделал для нее иконостас.

Гусев Тимофей Маркович (даты рождения и смерти неизвестны), зодчий и строитель («каменного, известного, кирпичного и черепишного дел подмастерье»). Из московских, Гончарной слободы. В 1699 вместе с 22 каменщиками был направлен в Верхотурье для сооружения каменного Кремля. Артелью под руководством Гусева при участии местного населения были выстроены «амбары» (кладовые), приказная палата, воеводский дом, начат гостиный двор (все – не сохранились). С именем Гусева предположительно связано богатое изразцовое убранство верхотурского Троицкого собора – замечательного произв. «московского барокко» на Урале.

Сведомский Павел Александрович (1849, Петербург – 1904, Швейцария), мастер исторической живописи. Младший брат А.А.Сведомского. В 1879 получил Серебряные медали ИАХ за картины «Москва горит» и «Дочь Камелии»; в 1889 – Золотую медаль на Всемирной выставке в Париже за картину «1793 год. Жакерия». Среди других работ: «Две римлянки с бубном и флейтой» (ПГХГ), «Две женщины у фонтана» (1889, ГРМ), «Мария Гамильтон перед казнью» (1904, Омский музей изобразительных искусств), «Ермак» (Сарапульский краеведческий муз.), росписи во Владимирском соборе в Киеве: «Воскресение Лазаря», «Въезд Господень в Иерусалим», «Тайная вечеря», «Моление о чаше», «Суд Пилата».

Связев Иван Иванович (1797, село Верхние Муллы, Пермской губернии – 27.10.1875, Санкт-Петербург), архитектор. Сын крепостного. В 1815 принят «вольным пенсионером» в Академию художеств, однако в 1818 был из нее отчислен как не получивший вольной. В 1821 после получения вольной совет Академии присвоил ему звание художника-архитектора. В 1822 Связев назначается архитектором Пермского гор-

ного правления. В Перми были построены собственный дом архитектора (1823), две ротонды, училище для детей канцелярских служащих (1825–1829), дом гражданского губернатора (1826), духовная семинария (1826–1841) и др. Связев принимал участие в проектировании колокольни Кафедрального собора. Связев – автор проектов церкви-ротонды (1834–1837) на Новом кладбище и единоверческой церкви (1834–1837). По проектам Связева были построены церкви при Билимбаевском, Ревдинском заводах. Однако главная заслуга Связева – проектирование и строительство промышленных зданий на многих заводах Урала. В 1832 Связев возвратился в Санкт-Петербург и занимался педагогической деятельностью.

Худояровы, династия нижнетагильских крепостных мастеров, иконописцев, живописцев. Возможно, переселены в Нижний Тагил из Московской, Нижегородской или Вятской губернии. По вере Худяковы – беспоповцы поморского толка.

Андрей Степанович – (1722–1804), заводской крестьянин, основатель лакового промысла в семье.

Федор Андреевич (1740–1828) и Вавила Федорович (?– 1794) – ведущие мастера лакового дела в Нижнем Тагиле XVIII века; выполняли заказные работы для Демидовых; владели цветочной, пейзажной росписью; составители «тагильского, белого, сильного» лака, отличавшегося прочностью и чистотой; лак использовали по меди, железу, дереву; из работ сохранился только красно-медный столик-шкатулка (1785).

Павел Федорович (1802–1860-е), ремесленник, иконописец; писал иконы для Выйско-Николаевской и Веденской церквей Нижнего Тагила; одним из первых уральских художников обратился к теме заводского труда. («Листобойный цех», 1830-е).

Исаак Федорович (1807–1870-е) – автор подносов и шкатулок с сюжетной и цветочной росписью и монументального полотна «Гулянье на Лисьей горе» (1840-е).

Степан Федорович (1810–1865) В 1828 – начало 30-х изучал живопись в Италии под рук. К.П.Брюллова; в 1845 ИАХ присвоила ему звание свободного художника, с 1848 по 1850 изучал технику мозаики в Риме. В 1851–1860 работал в мозаичной мастерской ИАХ в Петербурге, затем на императорском стекольном заводе; принимал участие в изготовлении мозаичных икон для главного иконостаса в Исаакиевском соборе; создал портрет Ивана Сусанина (1830-е).

Василий Павлович (1831–1891). В 1859 поступил в ИАХ. В 1863 был допущен к конкурсу на 2-ю Золотую медаль по программе «Меркурий, усыпляющий Аргуса»; в 70–80-е занимался религиозной живописью, писал по частным заказам; наиболее известные работы «Медный рудник» (1849), «Спас нерукотворный», «Рыболов» (1864), портрет В.П.Сукачева.

Вонифатий Исаакович (1831 –02.05.1870). Учился рисованию в Выйском заводском училище. В 1861 поступил в ИАХ, в 1866 отчислен по состоянию здоровья со званием свободного художника. С 1869 преподавал в Олонецком уездном училище. Известны две работы «Женская головка» (1850-е) и «Автопортрет» (1861).

Деятели культуры и музыканты

Дягилев Сергей Павлович(19 (31).03.1872 село Грузино Новгородской губернии (Селищенские казармы) – 19.08.1929, Венеция), художественный и театральный деятель, библиофил. Родился в семье кадрового военного. Дворянский род Дягилевых связан с Уралом с конца XVIII века. Владея винокуренными заводами, в Пермской и Уфимской губерниях, Дягилевы много внимания уделяли благотворительности (основали Камско-Березовский монастырь) и меценатству (строительство театра, организация музыкального кружка в Перми).

Дягилева в Пермь привезли в 1880, когда его отец П.П. Дягилев получил место начальника местного воинского гарнизона. Детство и юность Дягилева прошли в доме его деда, П.Д. Дягилева, построенного по проекту Р.И. Карвовского на Сибирской улице и ставшего центром культурной жизни города, а также в родовой усадьбе в Бикбарде Осинского уезда. В Перми Дягилев окончил мужскую классическую гимназию (1890) и получил основы музыкальных знаний (педагог Э.Э. Денемарк). В 1890 Дягилев переехал в Петербург и сблизился с кружком А.Н. Бенуа. В 1895 окончил юридический факультет Санкт-Петербургского университета, обучаясь на котором одновременно посещал классы композиции и вокала С.-Петербургской консерватории. С 1896 выступал как художественный критик, с 1897 – как организатор выставок. В 1898–1904 издавал и редактировал журнал «Мир искусства». В 1899 – 1903 и в 1906 устраивал выставки под тем же названием В 1902 выпустил монографию о художнике Д.Г. Левицком. В 1905 организовал историческо - художественную выставку русских портретов.

С 1906 началась планомерная деятельность Дягилева по пропаганде отечественного искусства за рубежом. 1906 – ретроспективная

выставка русского искусства в Париже и Берлине. 1907 – исторические концерты русской музыки в Париже. 1908 — постановка там же оперы М.П. Мусоргского «Борис Годунов». 1909–1929 – балетно-оперные сезоны в различных городах Европы и Америки, объединившие лучших мастеров русского и зарубежного искусства.

Именем Дягилева названа одна из площадей в Париже. Его бюст установлен в Монте-Карло. В Перми с 1987 по инициативе Пермской художественной галереи и кафедры истории искусств Уральского университета проводятся Дягилевские чтения, а в 1990 создан культурный фонд «Дом Дягилева». Имя Дягилева носят «Гран-при» проводимых в Перми конкурсов артистов балета и премия, вручаемая местным хореографическим обществом «Арабеск» за крупные достижения в области искусства и искусствознания.

Чайковские. Род композитора И.И. Чайковского ведет начало от украинского казака миргородского полка Омельницкой сотни Федора Афанасьевича Чайки (умер около 1769). Его сын Петр Федорович (1745–1818) учился в Киево-Могилянской академии, где его стали называть Чайковским, а затем в медицинской школе при Санкт-Петербурге военно-сухопутном госпитале. Во время русско-турецкой войны служил в чине подлекаря, затем лекаря в действующей армии (1770-77). После войны поселился на Урале, где женился на Анастасии Степановне Посоховой, дочери кунгурского офицера. Служил городским лекарем в Кунгуре (1777-82) и Вятке (1782-89), здесь получил звание штаб-лекаря (1784) и дворянство (1785). В 1789-95 – дворянский заседатель Верхнего земского и Вятского совестного судов, городничий в Слободском (1795-96) и Глазове (1796–1818). Младший сын Петра Федоровича – Илья Петрович Чайковский (1795, Слободской Вятской губернии – 1880, Санкт-Петербург) окончил Горный кадетский корпус в Санкт-Петербурге (1817), после чего проходил двухлетнюю практику в Пермском горном управлении. В 1820-28 служил в Департаменте горного и соляного дел, в 1826-31 — член Ученого комитета по горной и соляной части, преподаватель горной статистики и горного законовещения в Горном кадетском корпусе. В 1831-36 – управляющий Онежским соляным правлением, в 1836 – произведен в чин обер-бергмейстера 7 класса, в 1837 – в подполковники Корпуса горных инженеров. В 1837-48 – начальник Камско-Воткинского горного округа и Боткинского металлургического завода. Здесь 25.04 (07.05). 1840 у Ильи Петровича и Александры Андреевны Чайковских (урожденная Ассиер) родился второй сын – будущий все-

мирно известный композитор Петр Ильич Чайковский. Мать Петра Ильича пела и музицировала на рояле, отец играл на флейте. Дом родителей в Воткинске был центром культурной жизни местной интеллигенции, часто собиравшейся на музыкальные вечера, устраиваемые Ильёй Петровичем Чайковским. Первые этапы музыкального воспитания Петра Ильича были связаны с домашним любительским музицированием. В 1848 Илья Петрович вышел в отставку в чине генерал-майора. В 1849-52 Чайковские жили в Апапаевске, где Илья Петрович занимал пост управляющего частновладельческими заводами. В письмах Петра Ильича этого периода упоминался «хор мужиков» и «оркестр екатеринбургский». Т.о. ранние музыкальные впечатления композитора сложились в атмосфере музыкальной жизни, типичной для горнозаводского Урала. В Пермской области, в 260 км к Юго-Западу от Перми возник в 1954 на левом берегу реки Камы, у старинного села Сайгатка, с начала строительства Боткинской ГЭС посёлок городского типа, а в 1962 — город Чайковск, названный в честь великого композитора.

Национальные герои, военачальники

Басаргин Николай Васильевич (09.05.1800г. Владимирская губерния – 03.02.1861, Москва), декабрист. Из дворянской семьи. До 14 лет воспитывался дома, затем в Московском учебном заведении для колонновожатых. В 1819 произведен в офицеры по квартир-мейстерской части и оставлен при заведении для преподавания математики. 18.09.1822 зачислен в лейб-гвардии Егерский полк, 18.01.1825 назначен старшим адъютантом Главного штаба 2-й армии. Басаргин примкнул к движению декабристов на этапе Союза Благоденствия, член Южного общества. Арестован 30.12.1825 в Тульчине, приговорен к каторжным работам на 20 лет, 22.08.1826 срок сокращен до 15 лет. Отправлен из Петропавловской крепости в Сибирь 21.01. 1827. Отбывал срок каторжных работ в Читинском остроге и Петровском заводе. Басаргин принимал живое участие в работе «каторжной академии», читал курс лекций по математике. В сент. 1836 вместе с декабристом В.Ивашевым определен на поселение в Туринск. 15.03.1842 Басаргин, прибывший в Курган с семьей, поступил под надзор полиции. Оказывал помощь уездному училищу, внося в фонд библиотеки денежные суммы и книги. 7.01.1846 Басаргину было разрешено поступить на гражданскую службу служителем в канцелярию пограничного управления сибирских киргизов в Омске. В феврале 1848 поступил на службу в Ялуторовский

земский суд. По амнистии 22.08.1856 возвратился вместе с семьей во Владимирскую губернию.

Блюхер Василий Константинович (19.11(01.12).1890, деревня Баршинка Рыбинского уезда Ярославской губернии –11.11.1938, Москва), советский полководец, Маршал Советского Союза (1935), государственный деятель. Из крестьян. С 1904 в Петербурге. Рабочий. Член РСДРП (б) (1916). Вел революционную работу в Москве, Мытищах, гг. Поволжья. Арестовывался. Участник первой мировой войны, рядовой. Уволен из армии (1916) после ранения и госпитализации. После Февральской революции вступил в запасной полк, член его комитета, городского Совета и ВРК Самары. В ноябре 1917 прибыл на Урал в составе отряда, будучи комиссаром батареи. Председатель Челябинского ВРК. Один из организаторов и руководителей борьбы с дутовцами, чехословаками и белыми. Главнокомандующий и зам. главнокомандующего Оренбургского фронта. Участник формирования сводного Уральского отряда (Уральской партизанской армии), со 2 августа 1918 – главком. Вывел партизанское соединение с боями из района Белорецка к Кунгуру (август – сентябрь). Начальник 4-й Уральской (30-й стрелковой) дивизии, помощник командарма 3-й армии, начальник 51-й Сводной Дивизии. В октябре 1919 с группой войск совершил рейд по тылам белых в Притоболье и внес важный вклад в победу над Колчаком. Участвовал в разгроме Врангеля. В 1921-22 -главнокомандующий военный министр и председатель Военного совета Дальневосточной республики. Командир и комиссар 1-го стрелкового корпуса, начальник Ленинградского укрепленного района. Главный военный советник революционного правительства Китая в Гуанчжоу. Помошник командира войсками Украинского военного округа. С 1929 командовал войсками Особой Дальневосточной армии (с 1 июля 1938 – Дальневосточного Краснознаменного фронта). Был членом ВЦИК и ЦИК СССР (член его Президиума в 1930–38гг.). Депутат ВС СССР и РСФСР. С 1934 кандидат в члены ЦК РКП(б). Награжден Георгиевской медалью, двумя орденами Ленина, четырьмя орденами Красного Знамени (в том числе № 1), Красной Звезды (№1). Репрессирован.

Ермак Тимофеевич (дата рождения неизвестна – 6.08. 1584 или 1585), казачий атаман, предводитель похода в Сибирь, в результате которого распалось Сибирское ханство шейбанида Кучума и было положено начало присоединения Сибири к Русскому государству. Согласно рас-

пространенному мнению, имя Ермак происходит от сокращения имени Ермолай. По Бузуновскому летописцу, дошедшему в списках XVIII века, «Ермак сказуется дорожной артелью таган, а по-волжски жерновой мелен ручной». Еще одно прозвище Ермака «Повольский» – традиционно связывается с Волгой, где он якобы занимался разбоем. О происхождении Ермака и его жизненном пути также существует ряд версий. По одной из них, восходящей к показаниям участников похода, он был донским или волжским казаком и не менее 20 лет нес государеву службу «в поле»; по другой изложенной в Бузуновском летописце, его звали Василием Тимофеевичем Алениным, родом он был из чувовских вотчин Строгановых, у которых работал на стругах на Каме и Волге. Согласно «Летописцу старых лет» (список XVII в.), Ермак родился в сольвычегодской части строгановских владений – в селе Борок на Двине. По одному из поздних преданий он происходил из Тотемского уезда Вологодской губернии.

Из-за противоречивости источников (царские грамоты Строгановым, дипломатические документы, уральско-сибирские летописи XVII-XVIII вв. и т.д.) многое в оценке и в хронологии «Сибирского взятия» вызывает споры ученых. В 80-х XVI века в Посольском приказе сложилась официальная трактовка похода Ермака, в соответствии с которой казачья дружина выступила в качестве лишь исполнителя воли верховной власти, являвшейся главным организатором присоединения и освоения Сибири (в той или иной мере эту точку зрения разделяли Г.Ф. Миллер, П.А. Словцов, Н.В. Шляков, Г. Красинский; близок к ней А.А. Преображенский). Согласно Синодику ермаковским казакам (около 1622) и Есиповской летописи (1636), Ермак и его дружина действовали в соответствии с предначертанием небесных сил и являлись носителями идеи христианского просвещения иноверческих народов. Строгановская летопись (первая половина XVII века) определяющую роль в организации экспедиции Ермака за Урал отводит Строгановым (эту версию поддержали Н.М. Карамзин, С.М. Соловьев, А.А. Дмитриев, С.Ф. Платонов, А.А. Введенский, С.В. Бахрушин, В.И. Сергеев). Согласно концепции, восходящей к казачьим преданиям и отразившейся в Кунгурской, Ремезовской и других поздних летописях, инициаторами похода в Сибирь выступили сами казаки; эту точку зрения разделяли П.Н. Небольсин, сибирские областники (С.С. Шашков, Н.М. Ядринцев, Г.Н. Потанин, П.М. Головачев), В.Г. Мирзоев, в последнее время – Р.Г. Скрынников. Начальной датой похода Е. в Сибирь историки называют 1 сентября 1579, 1580, 1581, 1582. Последнюю из них (1582)

наиболее подробно обосновал Р.Г. Скрынников. По его мнению, Ермак, воевавший со своей станицей в 1581 – нач. 1582 в составе армии Д.И.Хворостинина под Смоленском и Новгородом, после освобождения от службы содвинулся на Яике с волжскими казаками «воровских» атаманов И.Кольцо, Н.Пана и С.Волдыри, которые были объявлены правительством вне закона, так как за несколько месяцев до этого разгромили на Волге ногайское посольство и ограбили находившихся вместе с ним «ордобазарцев» (купцов) и русского посла В.Пелепелицына. Получив приглашение на службу от Строгановых, нуждавшихся после набега в 1581 пелымского князя Аблегирима в защите своих пермских владений, Ермак и его товарищи в конце лета 1582 отстояли строгановские городки на Чусовой от нападения татарско-пелымской рати, возглавляемой сыном Кучума царевичем Алеем, а 1 сентября того же года двинулись в Сибирь.

Казачий отряд Ермака в составе 540 человек (летописи называют и другие цифры) поднялся на судах вверх по Чусовой и Серебрянке, откуда перебрался волоком через Уральский хребет на Баранчу и Тагил, после чего устремился вниз по Туре и Тоболу, преодолевая по пути сопротивление местных племен и татарских «воинских людей». 26 октября 1582 после сражения под Чувашиным мысом казаки овладели столицей Кучумова «царства» Сибирью (источники называют ее также Искером и Кашлыком), расположенной при впадении Тобола в Иртыш. Кучум и его люди бежали в степи. Дружина Ермака осталась зимовать в Сибири, куда вскоре стали приходиться с выражением покорности местные хантыйские, мансийские и татарские князьки и мурзы. 5 декабря 1582 в бою у озера Абалак ермаковцы разгромили отряд Маметкула, племянника Кучума. Летом 1584 Ермак с небольшим отрядом двинулся в поход вверх по Иртышу. В ночь с 5 на 6 августа во время боя на острове на реке Вагае Ермак погиб (эту дату называют практически все уральско-сибирские летописи; по мнению Р.Г.Скрынникова и некоторых других историков, смерть Ермака следует датировать 1585). Овеянная легендами личность Ермака была опоэтизирована в устном народном творчестве и не раз привлекала к себе внимание писателей и художников.

Пугачёв Емельян Иванович (около 1742г., ст. Зимовейская, на Дону – 10.01.1775, Москва), предводитель Крестьянской войны 1773–1775. Происходил из донских казаков. Участвовал в Семилетней войне 1756–1763гг., в 1768–1770гг. – в русско-турецкой войне, в 1770 был

произведен в хорунжий. В конце 1771 Пугачев, уклоняясь от службы в армии, бежал на Терек, в феврале 1772 был арестован в Моздоке, но вскоре бежал. Весной и летом 1772 Пугачев жил в старообрядческих селах под Черниговым и Гомелем, осенью – у старообрядцев на реке Иргиз. 22–29 ноября 1772 Пугачев побывал в Яицком городке, где пытался подговорить казаков к побегу на вольные земли за Кубань. 19 декабря 1772 Пугачев был арестован по доносу, доставлен в Казань и приговорен к каторге в Сибири. 29 мая 1773 он совершил побег из тюрьмы и в августе вновь появился у яицких казаков. В сговоре с группой казаков Пугачев решил принять на себя имя покойного императора Петра III и поднять казачество на восстание, надеясь на поддержку движения крестьян. В ходе Крестьянской войны проявились выдающиеся полководческие, организаторские, административные способности Пугачева. 8 сентября 1774 Пугачев был арестован в заволжских степях заговорщиками, которые выдали его властям. По приговору Сената Пугачев был казнен четвертованием в Москве.

Свердлов Яков (Янкель) Михайлович (23.05(04.06). 1885, Нижний Новгород–16.03. 1919, Москва), партийный и советский государственный деятель. Из семьи ремесленника. Учился в Нижегородской городской гимназии (1896–1900). Член РСДРП (1901). Вел революционную работу в Нижнем Новгороде, Костроме, Ярославле, Казани. Член Казанского комитета РСДРП (1905). Неоднократно арестовывался. С июля 1905 вел нелегальную работу на Урале – в Перми, Екатеринбурге, др. городах и заводах. Отличался организаторскими и ораторскими данными, часто выступал на митингах. В феврале 1906 руководил Уральской областной партийной конференцией избран председателем областного комитета. В июне 1906 арестован в Перми, освобожден из тюрьмы в 1909. В Москве в декабре вновь арестован, в 1910 совершил побег из сибирской ссылки, в том же году опять арестован в Петербурге и сослан в Нарымский край, затем переведен в Томск, оттуда в декабре 1912 совершил побег и включился в партийную работу в Петрограде. Был кооптирован в состав Русского бюро ЦК РСДРП. Участвовал в работе редакции «Правды», столичного комитета, помогал думской большевистской фракции; депутатом-провокатором Малиновским Р.В. в феврале 1913 выдан охранке, осужден и выслан в Туруханский край, откуда освобожден после Февральской революции. В апреле 1917 руководил 1-й Уральской свободной конференцией большевиков, воссозданием областного комитета. На 7-й Всероссийской

(апр.) конференции РСДРП(б) избран чл. ЦК, возглавил секретариат. Один из руководителей VI съезда партии, подготовки и проведения Октябрьского вооруженного восстания, член Военно-революционного центра и Петроградского ВРК, председатель большевистской фракции 2-го Всероссийского съезда Советов рабочих и солдатских депутатов. С 8 (21) ноября 1917 председатель ВЦИК, с апреля 1918 председатель комиссии по выработке Конституции РСФСР. Делегат VII съезда РКП(б). Избран членом и секретарем ЦК, с января членом его Оргбюро. Последовательный сторонник В.И.Ленина. Один из организаторов разгона Учредительного собрания, ущемления позиции левых эсеров в правительственных учреждениях, расстрела царской семьи, расказачивания. Делегат и руководитель III–VI Всероссийского съездов Советов. Руководитель нелегальной работой коммунистических организаций в тылу белых, в т.ч. на Урале.

Юлаев Салават (1752, дер. Юлаева Шайтан-Кудейской волости, ныне Салаватовский район Башкирии – 26.09. 1800, Рогервик, ныне город Палдиски, Эстония), сподвижник Е.И.Пугачева, национальный герой башкирского народа, поэт-импровизатор. В 1771-72 – старшина Шайтан-Кудеевской волости. В октябре 1773 Юлаев был мобилизован на борьбу с повстанцами Е.И.Пугачева, но вместе со стерлитамакским отрядом перешел на сторону восставших, получил чин полковника. Юлаев участвовал в осаде Оренбурга. В конце ноября 1773 Пугачев направил Юлаева на Северо-Восток Башкирии, где он собрал отряд и совместно с русскими отрядами успешно вел борьбу в р-не Кунгура, Красноуфимска, Сарапула, Сима, Юрюзани. В конце мая и июне 1774 Юлаев действовал совместно с Пугачевым, который произвел его в чин бригадира. Юлаев руководил восстанием в Башкирии, продолжал борьбу и после ареста Пугачева. 25 мая 1774 был захвачен карательным отрядом, после следствия наказан плетьюми, клеймен и 3 окт. 1775 сослан на вечную каторгу в балтийский порт Рогервик, где и умер. Как поэт-импровизатор оставил яркий след в башкирской литературе XVIII века Известно более 500 сочинений, поэтических произведений Юлаева

Строителди, административные деятели

Бабинов Артемий Сафронович, (деревня Верх-Усолка Соликамского уезда – позднее 1619, слобода Верх-Яйва Соликамского уезда), землепроходец, открыватель и строитель дороги из Соликамска в Верхотурье и Туринск. Дорога получила название по имени ее строителя

(Бабиновская дорога). Бывал в Москве, встречался с русским царем. Владел земельной дачей в верховьях Яйвы. Находился на государственной службе. Длительное время жил в слободе Верх-Яйва. Имел усадьбу на посаде в Соликамске.

Неплюев Иван Иванович (05.11. 1693, село Поддубье близ Новгорода – 11.11.1773, там же), русский государственный деятель, первый Оренбургский губернатор. Из старинного, но обедневшего рода. Получил образование в Новгородской математической школе и Петербургской морской академии. Арестован, а затем оправдан и назначен в 1742 в Оренбург начальником комиссии (Оренб. экспедиция). Развернул активную деятельность по строительству новых крепостей пограничной линии, заложил Оренбург на его современном месте (19.04.1743). По представлению Неплюева провинция была переименована в Оренбургскую губернию, а он стал первым ее губернатором. Положил начало меновой торговле через новопостроенный Оренбург с Казахстаном и Средней Азией, способствовал становлению Илецкого соляного промысла, горнозаводской промышленности на Южном Урале. Неплюев принимал энергичные меры по подавлению восстания Батырши (1755) и других народных волнений в Приуралье, упорядочению управления яицкими казаками, ставропольскими калмыками, боролся против злоупотреблений местных должностных лиц. Уволенный в 1758 с поста губернатора, был сенатором в Петербурге, конференц-министром. Написал автобиографические «Записки». Село Неплюевка в Карталинском районе Челябинской области названо в его честь. Расположено село в степной зоне, на восточном склоне Уральских гор, по берегам р.Камыслы-Аят (приток Тобола), в 42 км к Юго-Западу от Карталы. Основано в 1836 как военное поселение на новой сторожевой линии Оренбургского казачьего войска (Оренбургская. пограничная линия).

Теплоухов Александр Ефимович (12.08.1811 с. Карагай Соликамского уезда Пермской губернии – 18.04. 1885, с. Ильинское Соликамского уезда Пермской губернии), русской лесовод, археолог. Родился в семье крепостного фельдшера графини С.В.Строгановой. Окончил Ильинское двухклассное училище (1824), Петербургскую строгановскую школу сельскохозяйственных и горных наук (1830); служил в Петербургской конторе Строгановых; обучался в Тарандской лесной академии в Германии (1833–1838). Получил вольную (1839) и препода-

вал лесоводство в Петербургской школе сельско-хозяйственных и горных наук (1839–1847). С 1847 – главный лесничий, с 1864 по 1875 – управляющий Пермским имением Строгановых.

Одним из первых в отечественной науке разработал классификацию лесов, создал первое руководство по лесоустройству, методику картографирования лесных угодий и лесо-воспроизводства, изучал водоохранную роль леса и взаимодействие леса и почвы. В имении Строгановых завел образцовое лесохозяйство, создал опытный древесный питомник-парк Кузьминки (1842) около с. Ильинского. С 1864г. собирал археологическую коллекцию, проводил раскопки (Гаревское, Ильинское – Новоильинская культура, Останинское костыща, Рождественское, Лаврятское, Кудымкарское городища), впервые выделил костыща (костыща в Прикамье) как особый тип жертвенных мест на Урале, дал первые описания древней керамики, принимал участие во всероссийских археологических съездах.

Им опубликовано более 50 работ по лесоводству и археологии Урала. Был членом Вольного экономического общества (1845), Петербургского общества поощрения лесного хозяйства (1839г.), Германского общества антропологии, этнологии и первобытной истории (1878г.), антропологического общества в Вене (1883), Финского исторического общества в Хельсинки (1885). Почетный член УОЛЕ.

Теплоухов Федор Александрович (08.02.1845, Санкт-Петербург – 12. 04.1905, село Ильинское Соликамского уезда Пермской губернии), русский лесовод, ботаник, археолог и этнограф Урала. Родился в семье преподавателя лесоводства Петербургской школы сельско-хозяйственных и горных наук А.Е.Теплоухова. Окончил Пермскую гимназию (1863г.), Тарандскую лесную академию в Германии (1868), Петровскую земледельческую и лесную академию (1872) со степенью кандидата лесоводства. С 1872 – помощник главного лесничего, в 1875-1905гг. – главный лесничий Пермского нераздельного имения Строгановых, основал школу лесоводов в имении. Один из первых организаторов Пермского научно-промышленного музея (1890г.) и первый его Почетный член, Почетный член Петербургского лесного института, Петербургского и Московского археологического общества, УОЛЕ и ряда других научных обществ. Продолжал начатое отцом собирание археологической коллекции, ведение дневника, разведки и раскопки археологических памятников на Верхней Каме (Усть-Туйское костыще, Загарский могильник и др.). Им написаны обобщающие работы по истории древнего земледелия, торговли и торговых путей, религиозных

представлений Пермской Чуди, опубликованы материалы по каменному и бронзовому вв. Верхнего Прикамья, наблюдения по нар. праздникам и суевериям. Награжден Большой Серебряной медалью Московского общества испытателей природы, Золотой медалью Нижегородской Всероссийской художественно-промышленной выставки (1896г.)

ГЛАВА 9. АРХИТЕКТУРНЫЕ СТИЛИ И ОСОБЕННОСТИ РЕГИОНА

Архитектурный облик Урала разнообразен: от традиционного русского дома в уральских деревнях и поселках до зданий в стиле барокко и классицизма (XVII-XIX вв.), модерна и конструктивизма (XX в.) в застройке городов.

Круг проблем, связанных с изучением уральской архитектуры недостаточно полно очерчивался как в дореволюционном издании «Истории русского искусства», так и в советском. Эти вопросы обошла и «История русской архитектуры». Только во «Всеобщей истории архитектуры» затрагиваются проблемы градостроительства и промышленного зодчества Урала.

Профессиональное изучение искусства и архитектуры Урала началось в 1950-е гг. В исследованиях этих лет наибольшее внимание было уделено промышленной архитектуре, культовому зодчеству конца XVII-XVIII вв. и творчеству отдельных мастеров. В силу субъективных причин гражданская и культовая архитектура Урала в целом не рассматривалась, а исследовались фрагментарно. Именно эти виды зодчества оказали решающее влияние на характер и стилистику производственных строений даже при условии прямой зависимости самого культового и гражданского строительства от развития промышленности.

9.1. БАРОККО В АРХИТЕКТУРЕ УРАЛА

Архитектура барокко на Урале, представленная в основном каменными культовыми постройками, освящена в исследовании свердловского искусствоведа А.Ю. Каптикова, в котором, наряду с памятниками конца XVII-XVIII вв., рассмотрены произведения, продолжавшиеся строительством и в начале XIX в. Целая группа таких памятников конца XVII-начала XIX вв. – переходных от барокко к клас-

сицизму – помогает выявить местные традиции и разглядеть их не всегда очевидные проявления в произведениях зрелого классицизма.

В настоящее время появляется новая литература по истории художественной культуры Урала.

Архитектурный стиль барокко – вычурный и пышный, был призван прославлять монархию и аристократию, возвеличивать церковь. Сложные изогнутые формы, напряженные и динамичные, подчеркнутые яркостью красок, богатой игрой света и тени, обилие позолота на фасадах, множество витых колонн и спиралей – характерные черты барокко, совмещающие реальность и иллюзию.

Здания русского барокко на Урале отличаются строгостью форм и едиными приемами декора, присущими только местной архитектурной школе. Каменное строительство в те времена только зарождалось, а приемы деревянной архитектуры были уже отработаны до совершенства и не менялись столетиями. Отсюда проникновение мотивов деревянного зодчества в каменную архитектуру, которая особенно прочно закрепилась в провинции. Элементы резьбы по дереву сохранились и в каменном декоре зданий. Наиболее распространенные мотивы в украшении построек – «жучковый» орнамент (кирпичная кладка, состоящая из фигур, напоминающих жука или букву «Ж», поставленных в один ряд) и «аркатурный» пояс из зубчатых кирпичей.

Главные черты провинциального барокко – строгая простота, лаконизм, выразительность декора.

Древнерусскую архитектуру XVII в. исследователи рассматривают как переходную. В постепенно восстанавливаемом после Смутного времени Московском государстве ведется строительство как по образцам XVI в. (шатровые церкви, четырехстолпные соборы), так и складываются новые архитектурные формы (появление богатого декора, пирамид кокошников, богато оформленных крылец). В отличие от XVI в. в это время не ведется крупного военно-инженерного строительства, существующие крепости лишь ремонтируются и достраиваются.

Основные изменения касаются храмового зодчества. К середине 1640-х гг. складывается определенный стиль построек. В отличие от XVI в., в архитектуре которого господствовали симметричные композиции, в XVII в. особое место получили живописные несимметричные композиции, богато декорированные по всей плоскости фасада с использованием разных цветов, поливных изразцов, каменной резьбы.

Типичными становятся боченкообразные колонны, арки с висячей гирькой, наборные кирпичные наличники окон. Для характеристики этого зодчества часто употребляют старинный русский термин «узорочье».

В 70-90-е гг. XVII в. на Урале появилось каменное зодчество. Мастера вносят в каменное строительство привычные им мотивы деревянных построек, украшают богатым декором. Происходит сближение между храмовой архитектурой и стилем административных и жилых зданий. У церквей появляются наружные лестницы и шатровые крыльца.

Невьянская башня

Невьянская башня – один из самых великолепных памятников истории и архитектуры Урала. Современные специалисты считают Невьянскую башню архитектурным шедевром первой половины XVIII века. Это творение талантливого зодчего, имя которого неизвестно. Неизвестно точно, когда она построена (называют примерно пять дат от 1725 г. до 1741 г.). Считается, что наиболее ранний из известных документов, свидетельствующих о существовании Невьянской башни, – чертеж «Невьянской дворянина Акинфия Демидова завод», сделанный Михаилом Кутузовым для рукописной книги В. де Генина, в которой дано описание уральских и сибирских заводов, в том числе и Невьянского. На чертеже хорошо видны пруд, плотина, заводские корпуса, деревянная крепость и высокая башня со шпилем. (Книгу датируют 1735 годом.)

Башня восхищает прочностью, красотой, изяществом кладки, талантливыми инженерными решениями. Высокое (57,5 м) многоярусное удивительно стройное сооружение стоит не перпендикулярно, а под заметным углом к земле. Невьянская башня затмила Пизанскую в Италии. Невьянская башня выше Пизанской. Главное отличие состоит в том, что Пизанская башня приобрела наклон «поневоле», из-за осадки грунта, и пришлось применять экстренные меры к ее спасению. Предание гласит, что Демидов, желая «переплюнуть» итальянцев, такой ее и задумал. Это доказывает кладка: кирпич ряд за рядом сужен к одной стороне. Нижние стены толщиной 1,78 м, выше – 0,3 м. В основании башни лежит квадрат: 9,5 на 9,5 м. Башня, служившая колокольной и украшенная часами с боем, мелодиями, сооружалась из «подпятного» кирпича: глину месили пятками и замешивали на яичном желтке. Готовый кирпич сбрасывали с двенадцатиметровой высоты, и только тот, что оставался цел, шел в дело. Очень строго соблюдали и размер кирпича, также в кирпиче

обнаружили много железа. Внутри стен проходит металлический каркас, скрепленный с внешней стороны фигурными чугунными шайбами, что делает постройку особо прочной. К башне примыкает пристрой с крыльцом и двумя палатками.

По внешнему виду башня напоминает русские шатровые колокольни: состоит из высокого четверика и трех убывающих восьмигранных ярусов с круговыми галереями, выстланными чугунными плитами и обнесенными чугунными решетками. Венчает ее шатрообразный купол с флюгером и «шаром–солнцем с шипами» – молниеотводом. Флаг-флюгер имеет длину 1,75 м, вес – 25 кг. На нем изображен Демидовский дворянский герб.

Изучив металлическую конструкцию шатра башни, историки и техники пришли к выводу, что это оригинальное решение является первым известным случаем в мировой практике. Второй раз примерно такую же конструкцию применили на Майнцском соборе в Рейне, и в третий раз на куполе Исаакиевского собора в Петербурге. Во всех учебниках физики написано, что громоотвод (молниеотвод) изобретен американским ученым Бенджамином Франклином в 1752 году. Но шатер Невьянской башни был увенчан двухметровым флюгером и металлическим позолоченным шаром с шипами-лучами. Когда в 1970 году его сняли для ремонта, то все лучи его оказались оплавленными – молния не раз пыталась сжечь уникальное сооружение и каждый раз удар принимал на себя шар. Вероятно, что громоотвод поставили позднее. При осмотре выяснилось: заземление громоотвода пропущено сквозь кирпичную кладку башенных стен, что можно сделать только при строительстве. Это позволяет предположить, что на Урале громоотвод появился на четверть века раньше.

Ученые предполагают, что существовали внутрстенные лестницы. Стены исследовали с помощью «эффекта электротеней», появляющегося при наличии «пустот». При исследовании подвальных стен этот «эффект» обнаружился. При бурении обнаружилось расслоение кладки.

Существует много легенд о страшных подземельях, в которых навсегда исчезали люди; тайно плавил серебро и золото и чеканили демидовские рубли. Эти легенды стали источниками для романов, кинофильмов, живописных полотен. Но эти легенды остались легендами. Нет документального фактического подтверждения. Весь архив Невьянского завода за XVIII в. полностью погиб во время пожара в 1890 г. Когда стали разгребать пожарище, то под руинами одного из цехов об-

наружили подземную мастерскую с плавильными печами. Так сообщалось в дореволюционном справочнике Ф. Доброхотова «Урал северный, средний, южный».

Какую-то часть подземелий можно увидеть и в настоящее время. Через провал в земле недалеко от Невьянской башни можно попасть в подземелье, могучие своды которого выложены из старинного красного кирпича. Подземелье заканчивается замурованной дверью... Дальше хода нет... Но это только небольшая часть подземелий. Геофизические исследования показали, что вокруг Невьянской башни находится лабиринт подземных сооружений.

В четверике размещались заводская лаборатория, архив, казначейская контора, тюрьма.

На третьем этаже башни находилась тайная лаборатория Демидовых – так называемая «пробирная палатка». Легенды о тайной плавке драгоценных металлов и чеканке серебряных рублей передаются из поколения в поколение. Сведения о плавке серебряной руды достоверны. 8 февраля 1744 года Акинфий Демидов получил личную аудиенцию у императрицы и поднес ей слиток серебра весом 27 фунтов. Об этом записано в секретарских документах: «Акинфий Демидов просит, чтоб освидетельствованы были рудные места, где сыскал серебро...». Этот период называют «серебряным веком». Свыше тысячи пудов серебра в год привозили с демидовских рудников и несколько пудов золота.

Исследователи предполагают, что в лаборатории Невьянской башни плавил драгоценные металлы – золото и серебро. Анализ сажи, взятой из горна, показал наличие частичек серебра, золота и меди. Спорным является вопрос о чеканке серебряных монет в Демидовской пробирной палатке. Профессор И.Г. Спасский, заведующий отделом нумизматики Эрмитажа, отрицает такую возможность, аргументируя это тем, что до сих пор ни в одной коллекции не найдено ни одной поддельной монеты, которую можно было бы отнести к демидовской чеканке. Целый завод потребовался бы для выплавки монет, которые не отличались бы от настоящих.

В верхней части четверика располагалась слуховая комната, с которой связано немало легенд. Если два человека встанут в противоположные углы, каждый лицом в угол, и один из них будет еле слышным шепотом произносить слова, то другой не только их услышит, но почувствует, что звук буквально обрушивается на него. А разборчивость слов такая, словно шепчут их прямо в ухо. В загадочной «слуховой комнате» звук идет вдоль оси свода по достаточно узкой до-

рожке (50-60 см). Природа акустического эффекта «слуховой комнаты» заключается в особой геометрии свода, а также в соответствии высоты свода и размеров комнаты. Одно из помещений Водяной башни Ростовского Кремля обладает такими же акустическими особенностями. Невьянскую башню создавал талантливый зодчий, владеющий древними строительными традициями.

В начале 1730-х годов на башне были установлены английский часовой механизм с музыкальным барабаном и колоколами, стоимостью 5 тысяч рублей золотом (стоимость всей башни 4 207 рублей 60 копеек золотом). На музыкальном барабане закодировано 20 английских мелодий: народные песни, менуэты, марши конца XVII-начала XVIII века, «Марш Мендельсона» и «Славься» – фрагмент из оперы М.И. Глинки «Иван Сусанин». В настоящее время разгаданы секреты старых мастеров и восстановлены часы-куранты, расшифрованы 11 из 20 старинных мелодий, закодированных на музыкальном валу. Уникальный часовой механизм восстановлен Александром Саканцевым – местным умельцем.

На 10-ти английских колоколах отлита надпись: «Ричард Фелпс. Лондон 1730 г.» В центре – бронзовый колокол с надписью: «Сибирь. 1732 года июня 1 дня лит сей колокол в Невьянских дворянина Акинфия Демидова заводах весом 65 пуд 27 фунтов». Колокола отбивают каждые 15 минут, полчаса, час, и 8 раз в сутки звучит мелодия.

На Невьянской башне колокол весом в одну тонну подвешен прямо к чугунной балке. Чтобы балка выдержала – в чугун спрятали кованые полосы. Такая металлическая конструкция была применена впервые в мире в Невьянске. Невьянская башня славится перекрытием крыльца из кованного железа, которое до сих пор не поржавело.

На Невьянской башне впервые применили железо-чугунные балки – сочетание двух разнородных материалов, дающих при совместной работе надежную систему, широко использовавшуюся только в XX веке – в аналогичном сочетании железа и бетона.

В башне очень много металла: дверные и оконные коробки отлиты из чугуна, полы и балконы выстланы чугунными плитами. Внутри башни – металлический каркас, места выхода которого скреплены на стенах чугунными шайбами (он одновременно служит и заземлением). Звенья перил на балконах – чугунное художественное литье. Чугунное литье в Невьянске начали делать на полвека раньше, чем в Каслях.

Словно магнит, притягивала она ученых и путешественников из разных стран. Ею любовались член Российской академии наук немец П.С. Паллас и его соотечественник И.Г. Гмелин, ее рисовали английский

художник Т.У. Аткинсон и русский поэт В.А. Жуковский, о ней писали Д.Н. Мамин-Сибиряк, А.Н. Толстой, В.И. Немирович-Данченко...

Уральский писатель и историк И. Шакинко писал о «колдовских чарах» Невьянской башни: «...Она великолепна звонким летним утром и в ночной тишине, в лучах ослепительного солнца и в зимнюю вьюгу.

Она живет своей жизнью, и живет с разными настроениями. По утрам радуется восходящему солнцу и тянется ему навстречу. К вечеру становится тихой и задумчивой, а ночью мрачной и таинственной. Но каждый раз она хороша по-особому.

Секрет волшебного очарования башни исходит от талантливое произведения архитектуры, точно рассчитанной соразмерности его частей, продуманных украшений, особых линиях силуэта. И еще в каком-то неуловимом мистическом нечто, которое чувствуется почти всеми, но объяснить словами не могут даже опытные искусствоведы.

Невьянская башня красива. И все-таки в ее великолепии мы ощущаем что-то мрачное, трагическое. Скорее всего, это происходит потому, что мы уже знаем те страшные легенды и предания, которые окружают башню вот уже третье столетие.

В башнях есть что-то особое, что отличает их от других строений. Какая-то странная независимость среди всего, что их окружает, вечная устремленность ввысь, в необъятность. Почти каждая башня – совершенно самостоятельная личность, чей образ магически притягивает. Недаром многим башням даны личные имена: Большой Бен в Лондоне, Старый Штеффель в Вене, башня Святого Иакова в Париже, Длинный Ян в Мидделбурге, Иван Великий в Москве, башня Сююмбеки в Казани. Вспомните странные словосочетания: Башня смерти... Башня ветров... Башня молчания... Башня из слоновой кости...».

О башне складывали стихотворения, легенды, рассказы.

Невьянская башня

Пусть через гомон вороний
В небо зовут облака,
Башню – присмотришься – клонят
Каменной славы века.
Что ей времен перемены!
Помнит едва ли о ком.
Голос. Но чей он? То стены
Вдруг оживут шепотком.

Знать бы, склонясь за работой
У непослушной строки,
Чьими слезами и потом
Толстые стены крепки.
Дикие камни и плиты
Было легко ли тесать.
Души ушедших могли бы
Многое тут рассказать.
Горестна, но знаменита
С меткою кладка была.
Горнозаводчик Демидов
Знал, но молчала хвала.
Крутится жизнь кинолентой.
Башне, рожденной в труде,
Окаменевшей легендой
Жить на уральской гряде.

Степан Щипачев

Архитектурные памятники Соликамска

Особую художественную ценность представляет комплекс храмовых построек в Соликамске, расположенный на левом берегу р. У солки. Многие Соликамские храмы парные, т. е. рядом находятся зимний, теплый, обычно одноглавый, и летний, неотапливаемый, обычно пятиглавый: летний Троицкий и зимний Кресто-воздвиженский соборы, летняя Преображенская и зимняя Введенская, летняя Спасская и зимняя Архангельская церкви.

Троицкий собор (1684-1697) – главный храм Соликамска, который по праву считается шедевром не только уральского, но всего древнерусского зодчества. В его архитектуре переплелись черты каменного московского и ярославского зодчества и деревянной архитектуры. Традиционные формы и приемы русского зодчества (постановка здания на подклет, теремные крыльца, галерея) сочетаются с богатством убранства фасадов, элементами греческого ордера.

Строили собор на средства Соликамских посадских людей, лишь 200 руб. было выделено по царскому указу. Храм раскинулся на высоком холме, завершая архитектурный ансамбль центра старинного города. Впечатление, производимое этим собором, несмотря на разные объемы, его составляющие (главный храм в центре, два боковых приде-

ла, связанные галереей и алтарными апсидами), очень цельное: монолит, устремленный ввысь.

Вот каким предстает Троицкий собор перед зрителями: «Начинается движение от крылец, которые как бы вырастают из земли и служат точками опоры для всей массы камня. И сами крыльца, и ведущие в собор подъемы с «ползучими» арками повторяют естественный изгиб холма.

Затем начавшееся было движение замедляется - мы видим протяженный объем галереи. Вместе с алтарными полукружиями галерея служит основанием, своеобразной «стартовой площадкой» для последующего взлета. И взлет этот композиционно уже подготовлен - он начинается с подъема мелких кубов боковых приделов.

Килевидные кокошники окон подхватывают мотив вертикального движения архитектурных форм. Могучий подъем центральной части собора и украшенные глухими арочками барабаны, точно каменные пружины взметнули ввысь мощное пятиглавие.

Главное в этом соборе – идея движения, взлета, застывшего в камне. Проведена она очень последовательно и умело. <...>

Богатый орнамент, украшающее стены «узорожье», живописные наличники, удивительные по красоте теремные крыльца - все говорит о незаурядной фантазии народных мастеров.

Особенно хороши крыльца, их уцелело два – северное и западное. Они связывают собор с окружающим пространством. Устроенные на три схода крыльца подчеркивают центральное место собора в ансамбле города»

В убранстве храма выделялась, в частности, особая архитектурная деталь, напоминавшая гирьку, висящую посередине кирпичной арки. Крыльца Троицкого собора также украшены гирьками «гончарной работы» и политы зеленой глазурью.

С расширением каменного строительства в архитектуре появляется новый стиль, ориентированный на «московское барокко». Его отличительными чертами считаются: симметричность композиции, равновесность основных объемов, пышный белокаменный декор, свободно истолкованный ордер, заимствованный из западноевропейской архитектуры.

Черты стиля можно обнаружить уже в архитектуре некоторых сооружений Соликамска.

Богоявленская церковь Соликамска сложна в плане: в центре – величавый куб главного храма, с востока – маленький алтарь, с запада – просторная трапезная и колокольня. С юга – небольшой придельный храм во имя Владимирской Богоматери. Центром композиции по праву считается главный храм. Его фасады украшены виртуозно исполненной резьбой. Северный вход обрамлен богатым порталом – уступчатыми рядами уходящих в глубину арок, декорированных поясками, полуколонками, жгутиками и плетеными орнаментами. Над входом – целая радуга из кружков, напоминающих срезанные лимонные дольки, под ними дуга, составленная из каменных бусин, а на колонках какие-то диковинные фрукты.

Многие из этих элементов повторяются в декоре оконных наличников, но каждый раз в прежний узор вплетается что-то новое, создавая впечатление стройного стилевого единства. Вот как описывает это очевидец каменного чуда: «Резные бусины портала спустились по его колонкам. Такие же бусы появились неожиданно и в килевидных кокошниках ближних окон. <...> Застывшие в кирпиче узорчатые волны сбегаются к центру кокошника, а в изгибы волн включены огромные каменные снежинки. Они особенно красивы зимой, когда присыпаны настоящим снегом».

Одним из наиболее впечатляющих элементов декора храма можно считать двойной ряд изразцов, украшенных причудливыми цветами и птицами. На ярко-зеленом внутреннем фоне плиток голубые, белые, желтые цветы и птицы. Сама стена под изразцовым поясом «точно прошита в глубину» – здесь проходит кайма из затейливого жучкового орнамента. Под ажурной каймой по всему кубу выстроились кирпичные балясины, прежде такие вытачивали только из дерева. Углы зрительно подчеркнуты тройными гирляндами из фигурного кирпича. Увенчан храм традиционным пяти-главием. Вероятно, раньше главы собора были крыты зеленой, «муравленой», черепицей.

Дом воеводы в Соликамске – первое каменное здание в городе. Построено для административных нужд при воеводе Иване Головине после пожара 1672 г., уничтожившего Соликамскую крепость, посад и многие варницы. Дом строился по челобитной соликамцев и по грамоте Алексея Михайловича от 27 сентября 1673 г. на посадские расходы. Дом построен в 1688 году. Первоначально в нем находилась приказная изба. По описанию 1707 г., здание одноэтажное, на высоком подклете размещались «две светлицы с сенями». Не позднее середины XVIII в. здание

стали использовать и под воеводскую канцелярию, надстроив второй этаж. По своему прямому назначению, как приказная изба, дом использовался до упразднения Соликамского воеводства (1781). Затем его приобрел солепромышленник М. Суровцев. В 30-х гг. XIX в. дом принадлежал губернскому секретарю Плотникову. В 50-70-е гг. XIX в. владельцем был земский судья Карнаухов. С 1871 г. здание было арендовано для больницы, а по купчей крепости от 2 августа 1872 г. приобретено в собственность Соликамским земством.

С 1929 г. находится в ведении Соликамского краеведческого музея. В 1930-1940-е гг. здание арендовали различные учреждения. После войны возвращено музею.

В здании сочетаются оборонное назначение и гражданский жилой дом. Прямоугольный план, длина южного фасада 19 м, ширина здания около 10 м. Традиционная планировка хором – трехкамерная связь (две палаты с сенями посередине). Роль сеней выполняют коридоры, связанные внутри стен лестницами.

Дом воеводы – двухэтажный на подклете, переходящем за счет перепада рельефа в сторону р. Усолки в полный этаж. Помещения нижних этажей перекрыты крестовыми сводами со сложной системой распалубок. Подклет и первый этаж соединены внутрестенными лестницами с окнами-бойницами. По преданию, лестницы вели в подземные ходы, соединявшие все каменные здания города. Перекрытие коридоров и лестниц цилиндрическое. Гражданский характер дома воеводы выявляет декоративная обработка проемов: четверенные и сдвоенные окна, кирпичное «узорочье».

Утрачены «красное» восточное крыльцо и, около 1860 г., два северных крыльца, ведущих на второй этаж, аналогичных крыльцам Троицкого собора (вместо них сделаны деревянная пристройка с лестницей на второй этаж и крыльцом на уровне первого (до 1870 г.), ход и открытый коридор с восточной стороны (при земстве). Дом воеводы – редкий памятник древнерусского гражданского зодчества, который оказал влияние на развитие нового, ставшего характерным для Урала и Сибири типа здания. Играет важную роль в формировании центра города.

Строгановский архитектурный ансамбль в Усолье

Из сохранившихся до наших дней светских сооружений, построенных в стиле русского барокко, можно назвать ансамбль строгановских построек в Усолье. Ядро ансамбля составляют три постройки: Спасо-

Преображенский храм, колокольня и палаты Строгановых. Все они возникли в 20-е годы XVIII века и являются одним из лучших произведений строгановской архитектуры, именуемой в искусстве как «Строгановское барокко».

Спасо-Преображенский собор вместе с колокольней и палатами Строгановых формирует ансамбль центральной части слободы Новое Усолье и является характерным образцом «строгановского» барокко.

Храм строился в 1724–1731 гг. на средства барона С.Г. Строганова одновременно с жилым домом, теми же мастерами и имеет много общего в декоре фасадов. В 1752 г., когда упразднили храм в Орле-городке, братья Строгановы получили разрешение на переименование церкви в собор. Его неоднократно повреждали пожары (первый случился в 1737 г.), но Строгановы каждый раз отпускали средства на восстановление. Во время пожара 1809 г. был полностью утрачен интерьер храма. Казанский придел восстановлен в том же году, а освящение основной части произошло только в 1826 г. В первой половине XIX в. с западной стороны собора была пристроена полукруглая паперть со стрельчатыми окнами, ставшая на место его первоначального крыльца. После пожара 1824 г. восстановлены главы и кресты. Все это вносило изменения в первоначальный облик здания, но основа и пышные декоративные детали остались прежними.

Собор – бесстолпный, чуть приземистый пятиглавый храм с трехмастной апсидой, северным приделом и обширной крытой ротондальной папертью. Как и большинство культовых построек этого периода, храм стоит на высоком подклете, где располагались торговые и складские помещения. Особого внимания достойны малые световые барабаны с главками, расположенные не в углах свода, а по сторонам света. Главное место в композиции фасадов принадлежит богатым наличникам рядами расставленных окон двусветного храма. Каждый наличник наложен на чуть выступающую «подкладку» и состоит из витых, орнаментированных или гладких полуколонок с сандриком, над которым помещен рельефный растительный орнамент, усложняющий и увеличивающий объемность в верхнем ряду окон. Необычностью рисунка отличается и карниз, несущий на себе низкий аттик со сплошным рядом балясин. Фризная часть из частых «гирек» прерывается над наличниками окон второго света храма. Углы здания выделены парами трехчетвертных колонн на высоких (в высоту подклета) филенчатых постаментах, аналогичные колонны разделяют «части» апсиды.

Соборная колокольня. Сооружение этой каменной колокольни началось после пожара, уничтожившего деревянную звонницу Спасо-Преображенского собора. Колокольню строили в 1730 г. «Соликамские подрядчики Рязанцев, Котельников и Кожин и за сию с основания кладку взяли 120 рублей».

Колокольня имеет высоту около 50 м, которая до пожара 1842 года венчалась высоким шпилем с флюгером. Интересно архитектурное решение: в плане колокольня – неправильный восьмиугольник, что способствует изменчивости ее контуров при обзоре с различных точек. В колокольне шесть ярусов.

Палаты Строгановых – официальная резиденция Строгановых, в которой они, никогда не жили постоянно. Дворец был возведен вместе с церковью в начале XVIII века, но если в столицах к этому моменту господствовало барокко, то на Урале по-прежнему возводили палаты. Однако влияние барокко в облике дворца ощущается – он так же обладает сложным кирпичным декором. Хоромы были двухэтажными. Обычно первый этаж выполнял хозяйственные функции, на втором – жили. При традиционной для того времени планировке в хоромах видно влияние дворцовых построек петровской эпохи.

Палаты Строгановых являются выдающимся памятником гражданского каменного зодчества на Урале. Вместе со Спасо-Преображенским собором и колокольней образует главный архитектурный ансамбль Усо-лья.

Построен на берегу Камы на месте деревянного господского дома для С.Г. Строганова. Перестраивался в связи с делением имения и пожарами в Усолье. Во второй половине XVIII в. в доме располагалось правление промыслов. В начале XX в. использовался как контора и склады, затем как ремесленное училище. В 1960-е гг. проведены ремонтно-реставрационные работы для приспособления здания под музей (автор реставрации архитектор В.И. Зыков). В конце 1980-х гг. восстановлено парадное крыльцо восточного фасада (архитектор Г.Л. Кацко).

Двухэтажное прямоугольное в плане здание. Традиционная планировка хором – две палаты с сенями между ними. Все помещения верхнего этажа расположены анфиладно. Подклет повторяет планировку верхнего этажа: здесь размещались склады, кухня, людская, каретная. Фундаменты – ленточные, из бутового камня на глиняном растворе; стены из большеформатного кирпича перекрыты сводами с железными

связями. Дом отапливался и украшался в интерьере массивными кирпичными печами, облицованными полихромными глазурованными изразцами.

Палаты Строгановых занимают центральное положение в ансамбле. Главный (речной) фасад насыщен декором. Окна объединены в живописные группы, соответствующие планировке палат. Причудливый рисунок наличников, модульоны, жучковый орнамент, междуэтажные пояса находят повтор на фасадах собора. Расположение палат вдоль Камы предопределило ориентировку всех зданий ансамбля на век вперед. Длина и высота дома стали модулем ансамбля.

Троицкий собор в Верхотурье (1703-1710) был возведен артелью каменщиков из Соликамска по проекту московского архитектора Т. Гусева. Хотя он и выстроен в стиле «нарышкинского» барокко, но не повторяет московские образцы. Изменения касаются и композиции храма: состоящее из трех частей (храм-трапезная-колокольня) здание увенчивается пятиглавием.

Храмы Москвы отличает белокаменная резьба. Троицкий собор построен из кирпича, что определило характер декора, его особую лаконичность и вместе с тем выразительность.

Далматов монастырь был основан в 1644 г. на левом берегу р. Исети при впадении в нее р. Течи на пересечении путей ведущих с запада на восток (из Поволжья и Прикамья в Тобольск) и с юга на север (из казахских степей на Урал). Наряду с пограничными крепостями Далматов монастырь выполнял важную военно-стратегическую функцию.

Первоначально постройки монастыря были деревянными, в начале XVIII в. возводится каменный Успенский собор – первый на Урале двухэтажный храм. На его возведении работали соликамцы, ярославцы, выходцы из других мест. Многие приемы и формы оформления собора Далматовского монастыря восходили к архитектуре Верхотурья и Соликамска. С 40-х гг. XVIII в. основные архитектурные элементы Успенского собора Далматовского монастыря (крестообразное, сориентированное по частям света пятиглавие, фигурные фронтоны, трехъярусная композиция фасада с порталом и открытой галереей) и особенности декоративного убранства (наличники с колонками, несущими двухъярусные карнизы с завершением из спиралей или кокошников, угловые колонны с капителями, фигурные кронштейны, зубчики и гирьки) стали широко использоваться в храмовом строитель-

стве Урала и Сибири. Такими постройками, в частности, были Введенский собор в Карпинске и церковь Петр и Павла в Североуральске, построенные во второй половине XVIII в.

Храмы в стиле барокко строились на Урале практически на протяжении всего XVIII в., даже тогда, когда в европейской части России барокко сменилось классицизмом.

Переходные от барокко к классицизму черты можно обнаружить в архитектуре **Николаевской церкви в с. Быньги**, сооруженной в конце XVIII в. по заказу заводчика П. Яковлева. Необычное для Урала центрическое построение отдаленно напоминает собор св. Петра в Риме. В плане храм – квадрат с четырьмя трехстенными выступами. И если в объемах и плане присутствует еще барочная схема, то «главный купол на круглом барабане, цилиндрический верхний ярус колокольни и в первую очередь двухколонные портики вполне каноничного римско-дорического ордера – все это уже относится к классицизму».

Литература

1. Мурзина, И.Я. Очерки истории культуры Урала: Монография / Мурзина И.Я., Мурзин А.Э. – Екатеринбург: Форум-книга, 2008. – 412 с. С.206-211
2. Каптиков А. Ю. Архитектура Урала (XVII – первая половина XIX века) // Очерки истории Урала. Вып. 5. - Екатеринбург, 1997. – С.29.
3. Раскин А. М. Архитектура классицизма на Урале. – Свердловск, 1989. – С. 23. Терехин А. С. Архитектор Андрей Воронихин.- Пермь, 1968. – С.31
4. Стариков А.А. Архитектура // Уральская историческая энциклопедия. – Екатеринбург, 1998. – С. 59
5. Историко-архитектурное наследие Пермского края.Какталог=справочник. Пермь,2011. – 488с.

9.2 АРХИТЕКТУРА КЛАССИЦИЗМА НА УРАЛЕ

Особенности архитектурного стиля в регионе

На рубеже XVIII–XIX веков русская архитектура переживала период высокого подъема, когда сформировались традиции стиля

классицизма, пришедшего на смену барокко. С 1760-х годов до 30-40-х годов XIX века классицизм был господствующим стилем в России, охватившим не только архитектуру, но и всю российскую культуру.

Классицизм (от лат. слова – образцовый) – художественный стиль в искусстве, развивавшейся путем творческого заимствования форм, композиций и образцов искусства античного мира и эпохи итальянского Возрождения.

Классицизм, зародившийся во Франции в условиях абсолютистского режима, нашел отражение в архитектуре большинства европейских стран, в том числе и в России, отличаясь в каждой стране своими региональными особенностями.

Классицизм в России с 1760-х до 1840-х годов пережил периоды зарождения расцвета и постепенного угасания, когда на смену ему пришли новые архитектурные течения: эклектика, ретроспективизм, а затем модерн.

На Урале, который в начале XIX века являлся промышленным районом России, идеи классицизма отразились и в архитектуре производственных зданий и комплексов, и в планировке горнозаводских поселений, и в традиционных уральских промыслах – в художественном литье и ковке металла, в камнерезном и ювелирном искусстве, в интерьерах зданий самого различного назначения, в мебели и т.п.

Русские архитекторы, обращаясь к формам и пропорциям античной архитектуры, почти всегда творчески перерабатывали это наследие применительно к конкретным условиям в зависимости от градостроительной роли и назначения здания сооружения. Именно этим объясняется глубокое проникновение классицизма не только в образы грандиозных градостроительных сооружений и комплексов, но и в малый мир усадьбы, жилого городского особняка.

Для русского классицизма характерна сомасштабность зданий, как окружающей застройке, так и человеку, особая теплота и пластичность объемно-пространственной организации зданий. Фасады зданий оштукатуривались и окрашивались устойчивыми земляными красителями, штукатурились «под камень» не только кирпичные, но и деревянные постройки. Окраска домов регламентировалась в пределах теплой гаммы. Это были обычные желтые, золотистые, светло-оранжевые цвета, рыже-серые, с теплым оттенком. На фоне стен четко выделялись белые декоративные элементы – колонны коринфского, ионического и дорического ордера, сандрики, кронштейны и другие архитектурные детали. Металлические кровли окрашивались. Распространен был зеленый –

«малахитовый» цвет. В отделке фасадов культовых сооружений использовалась позолота – на главках, куполах, крестах, шпилях.

Введение цвета в архитектуру зданий позволяло лучше выявлять их пластику и композицию не только в солнечные дни, но и на фоне хмурого осеннего неба или в окружении зимних сугробов. С архитектурой русского классицизма связана деятельность зодчих, создававших в начале XIX века школу промышленной и гражданской архитектуры Урала, среди которых были и выпускники Академии художеств: И.И. Связев, А.З. Комаров, А.П. Чеботарев, а также М.П. Малахов, который внес большой вклад в развитие архитектуры Екатеринбурга.

Развитие классицизма на Урале проходило в несколько этапов. Немногочисленные постройки на Урале, осуществленные с конца XVIII в. до Отечественной войны 1812 г., стилистически заметно отличаются от всего, что строилось в послевоенное время. Следующий период, с 1812 г. до начала 1840-х гг., протекал под знаком творчества самого крупного на Урале мастера – М.П. Малахова. Этому же времени целиком принадлежат деятельность одного из самобытных уральских архитекторов – А.П. Чеботарева и наиболее продуктивные годы создателя классических образцов промышленного зодчества – А.З. Комарова.

Последний этап развития классицизма на Урале – 40-е-начало 50-х гг. XIX в. На смену Малахову приходят архитекторы нового поколения, в творчестве которых получили отражение академизм и кризис классицизма. С этим десятилетием связан и период наиболее активной деятельности работавшего на Южном Урале (в Златоусте) Ф.А. Тележникова.

Последние годы XVIII в. и первое десятилетие XIX в. отмечены значительным расширением каменного строительства. Утверждение классицизма происходило исключительно в архитектуре гражданских зданий. Они единичны и в основном связаны с Екатеринбургом. Первой значительной постройкой можно считать гостинный двор, один из крупнейших в России того времени.

Гостинный двор строился в течение десяти лет и к концу 1812 г. был в основном закончен (за исключением южного «фронтон» – мезонина над воротами). В екатеринбургском гостинном дворе непрерывная аркада опоясывала здание, сквозные проходы были устроены не только по осям сторон, но и диагонально, по углам. Центры фасадов отмечены фронтонными мезонинами. Гостинный двор отличался предельной простотой и лаконизмом форм, особой монументальностью, пластичностью и живописностью. Этот интересный своими архаизированными формами

памятник раннего классицизма не получил признания современников. Не имея одного хозяина, от ветшал, и со второй половины XIX в его начали разбирать по частям.

Классицизм на Урал пришел позже, чем в центральные города России. Полное утверждение стиля классицизма на Урале наступает в начале XIX в., когда распространяется правительственная регламентация строительства и появляются профессиональные архитекторы. На смену артелям каменщиков приходят профессиональные архитекторы горного ведомства – выпускники Академии художеств (А. Комаров, К. Луценко, И. Подъячев, М. Малахов, И. Связев, С. Дудин, А. Чеботарев). Ими были созданы уникальные архитектурные ансамбли европейского уровня, до сих пор формирующие центры многих городов: Екатеринбурга, Нижнего Тагила, Невьянска, Златоуста, Кыштыма и др.

Своеобразие классицизма на Урале заключается «в неожиданном и, вместе с тем, органичном сочетании элементов петербургской архитектурной школы с выраженными чертами московской, а точнее – казаковской».

Для архитектуры данного стиля характерны черты рационализма. Так, архитектор Уральского горного управления И. Связев подчеркивал: «Какими бы ни обладал архитектор талантом и вкусом, но проекты его должны быть возможны в исполнении с местными средствами и должны удовлетворять условиям удобства, прочности и экономии». Среди основных черт, характеризующих постройку, Связев выделял «правильность».

«Правильным» в эпоху классицизма было подражание древнегреческим и древнеримским образцам. Характерными чертами стиля являются: подразделение целого на части и одновременное их соподчинение, создающее впечатление единства, строгая организованность, геометризм объемов, логичность планировки, гармония. В архитектуре классицизма существует определенный набор формальных признаков: горизонталь преобладает над вертикалью; композиционно выделяется ось симметрии; трехчастное членение фасада с укрупненным центральным и двумя меньшими боковыми частями; использование элементов античных зданий (колонн, портиков, фронтонов); особенно популярны центрические в плане сооружения, обеспечивающие равноценность восприятия с различных точек зрения.

«Стиль классицизма, – отмечает исследователь истории архитектуры Урала А. Терехин, – позволил русским архитекторам и художникам отразить в своих творениях передовые взгляды того време-

ни, идеи гражданственности и гуманизма, подъем национального самосознания. В лучших зданиях и ансамблях мастера русского классицизма сумели показать триумф отечественного оружия, патриотические подвиги народа».

Сооружения в стиле классицизма были характерны для промышленной, храмовой, усадебной архитектуры. Свое логическое выражение классицистические принципы нашли не только в архитектуре отдельных зданий, но и в планировке и застройке целых городов. Особенно это отразилось в застройке двух крупнейших городов Урала – Перми и Екатеринбурга.

«Регулярная» застройка городов. За основу планировки и застройки промышленных городов Урала были взяты положения Комиссии о строении Санкт-Петербурга. Как отмечает исследователь архитектуры А. Стариков, «большинство промышленных поселений Урала получили регулярный план с четким функциональным зонированием. Однако в отличие от административноторговых и оборонительных поселений центр города формировал завод с системой предзаводских площадей»¹⁰

В 1780 г., «уважая важность места», по указу Екатерины II п. Егошиху преобразовали в город Пермь. В 1784 г. был составлен генеральный план Перми, в результате которого город получил классически «правильную сетку кварталов», вытянутую вдоль берегов Камы. Отличительной особенностью Перми тех лет называют отсутствие центральной площади. Роль центра выполняла главная Сибирская улица (ныне – ул. К. Маркса), на которой стояли дом губернатора, здания Благородного собрания, казенной палаты, гимназии.

Екатеринбург строился как горнозаводский центр. Его «сердцем» была плотина железодельного завода. Сейчас на этом месте расположен Исторический сквер. К плотине примыкали две площади: Кафедральная (ныне - площадь Революции 1905 г.) и Екатерининская (ныне - площадь Труда). Их соединял Главный проспект (ныне – проспект Ленина), в застройке которого до сего дня сохранились исторические здания. Первоначально город «вписывался» в квадрат, но и потом, когда он рос и развивался, застройка велась по строго определенному плану, с четко очерченными площадями и прямыми улицами.

Творчество И. Свйазева и М. Малахова

Наиболее известным зодчим Перми был Иван Иванович Свйазев (1797-1875). Он родился в с. Верхние Муллы близ Перми в семье крепо-

стного княгини Шаховской. Владелица отдала его учиться сначала в Пермскую гимназию, затем – в Академию художеств. Однако далеко не сразу сумел Свиязев получить звание архитектора: будучи крепостным, он был отчислен из Академии, проучившись там три года. Только после получения «вольной» в 1820 г. он получает звание. С 1822 по 1832 г. он работает главным архитектором Уральского горного управления и принимает деятельное участие в застройке г. Перми.

Как свидетельствуют документы, Свиязевым возведено 31 здание города. Часть из них сохранилась до сих пор, многие перестроены, часть утрачена безвозвратно. Наиболее известные сооружения архитектора: здание Пермской духовной семинарии, губернаторский дом, училище для детей канцелярских служащих, здание Благородного собрания, колокольня Кафедрального собора и церковь на новом кладбище, жилой дом Крылова, собственный дом у Сибирской заставы, ротонда на Загородном бульваре, медеплавильная фабрика на Мотовилихинском заводе. Ему принадлежит организация пространства Сибирской улицы – основной магистрали города.

Одной из заметных построек старой Перми является дом Крылова, одноэтажный особняк в стиле классицизма. Основной материал, из которого сооружен дом – дерево. Дом угловой, оба его фасада симметричны. Центр главного фасада подчеркнут фронтоном и окнами с полукруглыми накладными арками. Стены обшиты досками, имитирующими каменную кладку. Главный вход в дом расположен со двора, что более характерно для сельских уральских усадеб.

Михаил Павлович Малахов (1780-1842) родился в Черниговском уезде. С 1800 г. обучался архитектуре в Академии художеств. В 1805-1814 гг. он работал в Оренбурге. С февраля 1815 г. стал архитектором Екатеринбургского горного округа, а затем архитектором Уральского горного управления.

Самые известные здания, построенные по проектам М. Малахова в Екатеринбурге: Городовой магистрат на Покровском проспекте, усадьба купца А. Рязанова, включающая двухэтажный дом с флигелем, соединенные стеной с арочными нишами и воротами, комплекс Верх-Исетского завода, собственный дом на Васенцовской улице, здание горной аптеки, здание горного управления, собор Александра Невского, заложенный в честь победы над Наполеоном, и ансамбль Ново-Тихвинского женского монастыря. Им был доработан генеральный план строительства Екатеринбурга.

Характеристика архитектурных памятников Памятники культовой архитектуры

Гармоническая цельность, четкость плана и архитектурных форм, характерная для стиля классицизм, нашла свое выражение в культовой архитектуре. Это и Спасо-Преображенский собор в Невьянске, построенный в 20–30-е гг. XIX в., строгий и величественный, с шестиколонными портиками со всех сторон, это и храмы Нижнего Тагила, и многие из храмов Екатеринбурга. Особое место среди культовых зданий, построенных в стиле классицизма, занимает ансамбль Ново-Тихвинского женского монастыря (архитектор М. Малахов).

Ново-Тихвинский женский монастырь

В 1809 г. был издан указ об образовании екатеринбургского Ново-Тихвинского женского монастыря. В течение первой половины XIX в. он стал одним из самых благоустроенных на Урале.

К этому времени женские монастыри были самостоятельными и содержали себя за счет рукоделий. Сестры екатеринбургского Ново-Тихвинского монастыря занимались золотошвейным и вышивальным ремеслом (шитьем золотом, серебром по бархату, шелками, бисером, шили рясы и ризы для священников, оформляли на иконы ризы из золотой и серебряной канители и бисера), вязали, ткали холсты и ковры, делали восковые свечи, расписывали фарфор, занимались иконописью, выполняли позолотно-чеканные работы, вели земледельческие работы.

В 1910 г. в обители насчитывалось 19 различных мастерских (иконописная, портновская, сапожная, мастерская по производству кирпича). Помимо мастерских были прачечные, лечебница, конный двор.

Капитальное строительство в монастыре продолжалось весь XIX в. В первой половине столетия была возведена большая часть построек, из них пять храмов, кельи, мастерские. После 1896 г. построен шестой храм – церковь Всех святых, а при ней трехэтажное здание больницы, богадельня. Возведены также каменные стены монастыря, разбит обширный парк.

Сохранившаяся часть монастыря и фотографии, сделанные в начале XX в., позволяют восстановить первоначальный архитектурный облик ансамбля. Территория монастыря имела геометрически правильную прямоугольную форму. В объемно-пространственной композиции ансамбля нашел отражение принцип регулярности в сочетании с живописной асимметрией.

Все основные постройки компактно сгруппированы в юго-восточной части территории. По оси Александровского проспекта (ныне

– ул. Декабристов) образована входная часть монастыря – Святые ворота с надвратной Введенской церковью, симметрично от них расположены Феодосьевская церковь и церковь Пресвятой Богородицы. При входе за воротами – две церкви: самая старая -Успенская, построенная еще в конце XVII в., и самая поздняя -храм Всех святых.

В строгом порядке по периметру двора расположены корпуса келий и мастерские. К северу от основных построек, вблизи монастырского парка, взметнул в небо свои купола величественный собор Александра Невского. Большая часть территории была обнесена деревянным забором, лишь с северной и восточной сторон сооружена каменная ограда с небольшими угловыми башенками. Все постройки монастыря образовали живописный и вместе с тем сдержанный по форме ансамбль.

Сегодня он выглядит иначе: большинство храмов утрачены, надвратная церковь превращена в башню с зубчатым завершением.

Собор Александра Невского Ново-Тихвинского женского монастыря Екатеринбурга (архитектор М. Малахов) выстроен к северо-западу от основного комплекса монастырских построек, уравновешивая северный фасад монастыря и придавая ансамблю живописность. В XIX в. собор был крупнейшим по площади зданием города: в длину здание имело 55,4 метра, в ширину 34 м. Собор пятикупольный с 3-ярусной колокольной.

На кладбище у стен собора хоронили многих выдающихся людей того времени. Например, ученого-энциклопедиста и краеведа Н. Чупина, архитектора М. Малахова.

Собор был закрыт в конце 20-х гг. XX в. С середины 30-х годов здание храма служило как складское помещение для военных. В конце 40-х гг. было снесено кладбище. С 1961 г. здесь располагались отдел природы Свердловского государственного историко-краеведческого музея, планетарий, фондохранилище. В настоящее время храм возвращен верующим.

Спасо-Преображенский собор в Невьянске

Храм был заложен 10 августа 1824г. в присутствии епископа Пермского Дионисия, как приходская церковь, около деревянной Преображенской церкви, построенной во времена Демидовых еще в 1710 г., в дальнейшем сгоревшей. 20 марта 1827г. – освящен южный придел в честь Успения Пресвятой Богородицы. 21 июня 1830г. – освящен север-

ный придел во имя апостолов Петра и Павла. 23 июня 1830г. – освящен центральный придел в честь Преображения Господня.

Храм выполнен в стиле позднего классицизма. Средства на его строительство были пожертвованы заводовладельцами Яковлевыми. В своем первоначальном виде он обладал удивительной цельностью композиции с последовательно воплощенным центрическим принципом и «всефасадностью». В этом смысле он выделялся во всей культовой архитектуре России того времени, а на Урале был неповторим. Изначально храм был квадратным в плане, одноэтажным, четырехстолпным, пятикупольным, дополненным с четырех сторон колонными портиками дорического ордера. Автор проекта неизвестен. Отсутствие лишних деталей, скудность декоративных средств и суровость дорического стиля, четкость пропорциональных членений создают впечатление устойчивости и незыблемости собора. Идея строгой центричности и подчиненности всех элементов композиции главному нашла свое выражение и в решении малых куполов, поставленных на низкие глухие барабаны и подчеркивающих монументальные размеры завершения цельного, основного четверика. Сходные композиции в то время были присущи ряду соборов: Преображенскому - Спасскому старо ярмарочному собору в Н. Новгороде (1882), Исаакиевскому собору (1818 – 1849гг.) архитектора Монферрана, собору Преображенского полка (1827 – 1829гг.) архитектора В.П.Стасова в Петербурге и др., и в т.ч. и в Екатеринбурге – Свято-Троицкий собор (1828–1849гг.) и собор Александра Невского (1839) архитекторов Шарлемана и Висконти. В 1851г. было начато строительство пристроя и колокольни. Завершено в 1861г. В 1864 году освящен придел во имя Архистратига Михаила. В 1865 году освящен придел во имя святителя Николая, архиепископа Мир Ликийских и преподобного Саввы Освященного.

На колокольне храма установлено восемь медных колоколов весом от 193 пудов 2 фунтов до 20 фунтов.

11 мая 1912г. указом Синода храму присвоен соборный статус

После революции, в 1932г., по решению властей храм был закрыт, а здание передано Невьянскому механическому заводу. Чтобы приспособить здание под производственный объект, в начале 40-х годов началась его перестройка. В результате производственной перестройки от основного четверика сохранились только его четыре наружные стены на высоту 6 метров от цоколя; купола, сводчатое перекрытие полностью утрачены, сняты медные колокола. Одновременно была снесена колокольня. Здание было покрыто новой крышей. К концу XX в. Спасо-

Преображенский собор представлял собой здание, полностью утратившее облик храмовой архитектуры.

В военные и послевоенные годы здесь находился цех готовой продукции военного назначения (ракет, снарядов).

Восстановлением Спасо-Преображенского собора было продолжено создание исторического комплекса «Старый Невьянский завод».

Собор исследовался в течение последних тридцати лет. Так, в 70-х годах XX века, по инициативе директора Невьянского механического завода Виктора Васильевича Хохонова, группой энтузиастов делаются первые шаги на пути к реставрации собора. В 90-92гг. по заказу завода, московским институтом «Спецпроектреставрация» проведены проектно-исследовательские работы, выполнен эскизный проект реставрации собора. К сожалению, на большее не хватило средств, и начатые работы остановились.

2000г. стал решающим в деле реставрации собора. В связи с приближающимся 300-летием Невьянска, в целях сохранения памятников промышленной архитектуры губернатором Свердловской области Э.Э. Росселем был издан Указ «О реставрации памятников промышленной архитектуры», в т.ч. и Спасо-Преображенского собора. Контроль за исполнением Указа возлагался на председателя правительства Свердловской области А.П. Воробьева, руководителем работ назначен 1 зам. председателя, министр металлургии В.А. Молчанов. 21 июня 2000г. для координации реставрационных работ был создан благотворительный фонд «Старый Невьянский завод».

Спустя год, 19 мая 2001г. на территории НМЗ в присутствии Архиепископа Екатеринбургского и Верхотурского Викентия, председателя правительства области А.П. Воробьева, др. официальных лиц и представителей предприятий произошла закладка плиты и освящение основания Спасо-Преображенского собора. В этот же день были обнаружены крест и закладная плита, заложенные в 1824г.

Если взглянуть на Спасо-Преображенский собор сверху, то вместе с трапезной и колокольной он напоминает в основании огромный крест.

Золочением куполов занимались кровельщики фирмы «Морион» г. Трехгорный Челябинской области, кровельный материал которых (нержавеющая сталь покрытая нитритом титана) сияет на 400 куполах от Ташкента до Якутска. Здесь впервые профессиональные кровельщики столкнулись с неожиданностью – их встретили купола колоколообразующей формы. Пришлось изобретать новые крепежные устройства, что никак не отразилось на качестве золочения.

Как и раньше, в настоящее время на колокольне установлено 8 бронзовых колоколов, пять из которых именные: самый большой вес, которого 2т 490кг – в честь председателя правительства области А.П. Воробьева 1т 320кг – в честь зам. председателя правительства, министра металлургии В.А. Молчанова 645кг – в честь гендиректора ОАО «Сибирско-Уральской алюминиевой компании» Виктора Вексельберга 340кг – в честь благотворителя Евгения Ольховика в честь благотворительного фонда «Наследие Демидовых», осуществляющего контроль за работами и проводящего финансовые операции. остальные колокола весят от 24 до 10кг. Колокола были отлиты товариществом «Пятков и К» в г. Каменский-Уральский. Языки к колоколам выкованы вручную. Колокольня Спасо-Преображенского собора имеет три яруса и состоит из высокого нижнего четверика, квадратного яруса звона со срезанными углами и третьего яруса в виде круглого цилиндра. В завершении колокольни – куполообразное перекрытие со шпилем, на котором установлен крест. Как гласит легенда, при строительстве колокольни священник, занимавшийся постройкой, поставил условие, чтобы колокольня была выше башни Демидовых – хотя Демидов «некоронованный король», а Бог выше. Именно с этим учетом строили колокольню, однако, по завершению строительства колокольня все равно оказалась ниже. Было решено водрузить шпиль с крестом. Только в таком виде колокольня стала выше башни Демидовых. И сейчас, с водружением шпиля, наш архитектурно-православный комплекс является одним из самых высоких на Урале. Высота со шпилем и крестом составляет 64 метра. Высота шпиля составляет 17,5 метров, масса 8 тонн. В Колокольне нашли отражение мотивы декоративного убранства Наклонной башни, причем колокольня не подавила башню, а обогатила силуэт города, воспринимаемый практически со всех сторон. Раньше полы были выложены чугунными плитами художественного литья, а в настоящий момент перед вами открывается многоцветный орнамент высокой сложности, выполненный из лучших пород гранита. Также присутствуют змеевик и мрамор. Общий объем пола трапезной части 282кв. метра. Причем, узор пола в трапезной, храмовой части и колокольне не повторяются. Пол в основной храмовой части собора, как и в трапезной, выполнен из лучших пород природного камня. Общий объем, пола храмовой части составляет 625 кв. м. С древних времен верующие стремились украшать храмы, эта традиция дошла и до нашего времени. Так, в центре, под главным куполом выложен сложный рисунок в виде Вифлеемской звезды, которая воссияла в ночь Рождества Иисуса Христа и привела

волхвов к пещере, где находилась Богородица с младенцем Иисусом и Иосифом. Помимо этой звезды пол украшен разнообразными узорами. То же значение имеют и росписи на стенах и куполе, которые в свое время украшали храм. В настоящий момент ведутся работы по заключению договоров с иконописными мастерскими по росписям на Евангельскую тему стен и купола храма. В трапезной части храма установлено 4 паникадила. Вес каждого из них 360 кг., а размеры: 3,2 X 1,5 м. В основной части храма, как и в трапезной, установлены четыре позолоченных литых паникадила, кроме того, будет установлено еще одно главное паникадило в центральном куполе, массой 500 кг., причем все паникадила литые, покрытые золотом 99 пробы. Все пять иконостасов на сегодняшний день выполнены из фаянса, являющимся дешевым видом фарфора. Это продукция Сысертского фарфорового завода. Причем, это третий храм (первый в Верхотурье-Крестовоздвиженский храм, второй – Храм – на-Крови в Екатеринбурге), где использована новая продукция Сысертского завода. Изначально же иконостасы в храме были выполнены из дерева.

К сожалению, мало сведений осталось о внутреннем убранстве храма, но по воспоминаниям очевидцев, оно было весьма богатым. Дошедшие до нас архивные документы гласят об изъятии из храма в 1922 году серебряной и золотой утвари на 109,3 кг. Еще в начале 20 века количество прихожан составляло 14729 человек. Одновременно собор мог вмещать до двух тысяч верующих. По воспоминаниям регента хора Тюшкова Степана Николаевича, руководившего хором Спасо-Преображенского собора с 1918-1920 г.г., на начало 1900 года хор в храме состоял из 20-25 человек. В хоре пели люди, имеющие музыкальное образование и красивые голоса. Многие прихожане спешили на службы в храм, чтобы насладиться профессиональным пением. На период воспоминаний, а это был 1977 год, как утверждал Тюшков Степан Николаевич, за весь период работы клубов и Дворца Культуры, город не имел даже приближенно подобного хора, каким располагал в те годы собор. В настоящий момент, с началом церковных богослужений, в соборе действует хор, состоящий из 15 певчих, руководит которым профессиональный музыкант Алексютина Галина Васильевна. Спасо-Преображенский собор, как часть исторического комплекса Невьянского завода представляет градостроительную доминанту в силуэте городского ландшафта, наряду с Наклонной башней Демидовых. Собор прекрасно вписался в архитектурный ансамбль. Архитектурно-

градостроительные достоинства собора высоко оценены специалистами – ему придан статус памятника федерального значения.

Административные здания

Наиболее распространенными типами административных зданий в уральских городах-заводах были учреждения, так или иначе связанные с горнозаводским делом, – конторы, заводоуправления, горные школы, училища.

Здание Главного горного правления, г. Екатеринбург

Горное правление к началу XIX века было могучим учреждением, которое контролировало работу свыше 150 заводов Урала. Здание Главного горного правления, построенное в 1736 году, было реконструировано архитектором М.П. Малаховым. Он составил проект, который был осуществлен в 1833-1835 годах.

Внутренняя планировочная архитектура изменилась незначительно, однако был существенно увеличен объем за счет надстройки третьего этажа, а также полностью модифицирован внешний вид здания в соответствии с принципами русского классицизма. Композиция главного фасада с двумя симметричными относительно центральной оси входами была дополнена двумя также симметрично поставленными портиками, как бы закрепившими углы здания. Четыре колонны коринфского ордера увенчаны гладким фронтоном на высоком арочном постаменте. Постаменты вынесены вперед за плоскость фасада, что позволило придать портикам черты пространственности и воздушности, а также организовать на уровне второго и третьего этажей широкие балконы. Удлиненные пропорции портиков, крупный масштаб колонн, увенчанных коринфскими капителями красивого рисунка, – все это придавало фасаду черты могущественности, отвечающей назначению здания. Гладкая оштукатуренная стена, расчлененная ритмом оконных проемов, лишенных декорировки, служит фоном, на котором особенно выигрышно выделяются портики. Дополнительный декоративный эффект зданию придают нарядные решетки каслинского литья.

Здание Главного горного правления – один из самых значительных архитектурных и исторических памятников Екатеринбурга.

Госпиталь Верх-Исетского завода, г. Екатеринбург

Это одна из первых построек М.П. Малахова в Екатеринбурге. Почти одновременно с разбивкой бульвара, соединившего город с по-

селком Верх-Исетского завода, в том месте, откуда он начинался, среди густого соснового леса был построен в 1824-1826 годах заводской госпиталь. Следуя принципам классицизма, М.П. Малахов запроектировал госпиталь в виде ансамбля зданий с четко выраженной осью симметрии. Эта ось акцентирована центральным корпусом госпиталя— компактной двухэтажной постройкой с двумя боковыми крыльями, увенчанной плоским куполом. Симметрично по обеим сторонам от центрального объема расположены два корпуса, а со стороны двора по центральной оси еще один небольшой, хозяйственный. Значительность главного корпуса подчеркнута не только его масштабом, но и постановкой в плане – он вынесен вперед, на красную линию бульвара, в то время как боковые корпуса отнесены в глубину двора и соединены с главной оградой изогнутой в виде плавной дуги. Подобная трехчастная симметричная композиция характерна для ансамблей русского классицизма для общественных сооружений, так и для жилых усадебных комплексов.

Симметрия, четко выраженная в плане, подхвачена и в фасадном построении ансамбля. Главный корпус выделен по высоте – он двухэтажный, тогда как боковые флигели – одноэтажные; при этом они также как и главный, имеют завершение в виде куполов одинаковых пропорций. В настоящее время утрачена большая часть декоративного убранства фасадов, что исказило их облик. Прежде фасад центрального здания был украшен крупномасштабным восьмигранным Коринфским портиком со спаренными боковыми колоннами, а массив стен на боковых крыльях членился оригинальными тройными арочными окнами. Более простое декоративное убранство боковых корпусов в виде четырехколонных дорических портиков с гладкими фронтонами служило фоном для главного корпуса, подчеркивая мажорное звучание центральной ордерной композиции.

Компактность и гармоничное построение основных зданий, ступенчатое нарастание объемов по направлению к центру, подчеркнутое ритмом скатных кровель и куполов, строгий рисунок литой чугунной ограды, как бы увязывающей все постройки в единое целое, – все это создавало впечатляющий художественный образ ансамбля. Выразительный силуэт госпиталя прекрасно вписывался ландшафт, выделяясь на фоне естественного лесного массива.

Дом-музей «Городская Дума», г. Тюмень

Городская дума – памятник архитектуры XVIII века (построена в 1795 году), одно из первых гражданских зданий в то время провинци-

ального городка Тюмени, расположенного относительно столицы России – Петербурга в далекой русской окраине – в Сибири. Античная и Ренессансная архитектура оказала влияние на становление Русского классицизма в столичных городах. Тюмень никогда не являлась столицей государства, но вместе с тем все элементы классицизма здания Городской думы налицо. Городская Дума представляет собой двухэтажный прямоугольный объём на цокольном этаже. Ось главного фасада выделена четырёхколонным коринфским портиком. По оси противоположного фасада размещен небольшой объём ретирад.

Главный портик увенчан ступенчатым аттиком. На уровне второго этажа между портиком и стеной здания устроен большой балкон. Важный элемент фасада – высокая наружная лестница.

Несмотря на небольшие размеры, городская управа выглядит очень значительной. Сказывается ее островное положение, спокойные пропорции, большая высота цокольного этажа, а главное – наличие большого портика и внушительной лестницы. Большое значение имеет и тактичность декора: оконные проемы четко прорезают массивы стен и не имеют наличников. Небольшие декоративные замковые камни над окнами первого и прямые сандрики на кронштейнах над окнами второго этажа, являются украшающими элементами. Здание стоит на высоком цоколе, обработанном линейным дощатым рустом. Этот вид руста самый «абстрактный» из всех, так как он не имитирует кладки из каменных блоков, а разрезает стену параллельными линиями и тем самым создает образ находящейся под нагрузкой однородной массы.

Здание Банка, г. Тюмень

Здание Банка – одно из самых привлекательных и ярких в Тюмени. В настоящее время оно является отделением тюменского филиала СБ РФ. Раннее, в Царской России, это здание тоже являлось Банком. Оно состоит из двух частей: двух-этажного корпуса и одноэтажного операционного зала. Построены они были немного в разных стилях, но в то же время, имеют общие черты и тем самым создают прекрасное единство.

Двухэтажная часть банка выстроена несколько ранее операционного зала в строгом стиле классицизма и не имеет каких-либо черт модерна. Центр здания выделен характерным для тюменской архитектуры плоским ризалитом и большим красивым аттиком, на котором ранее было написано слово «Банкъ». Балюстрада на крыше прикрывает скаты. Центральная часть фасада обогащена введением двух приставных трех-

четвертных колонн, трактованных как постаменты для поставленных на них вазонов. Таким образом, декоративные элементы вокруг балкона создают атмосферы роскоши.

Характер декора двухэтажного корпуса характеризуют профилированные пояски и карнизы, кронштейны, прямые сандрики, строгие наличники, рустовка стен первого этажа. Под центральным окном первого этажа расположены элегантные полубалясины, которые примыкают снизу прямо к асфальту дороги, создавая тем самым зрительный эффект, что они держат общий подоконный профилированный карниз. Углы здания раскрепованы (то есть имеют небольшие выступы).

Сочетание элементов, выполненных в стиле модерн с неоклассическими характерно для здания операционного зала банка. Это крупно и лаконично решенное одноэтажное здание построено по архитектурным законам классицизма: в простенках окон на простых постаментах – полуколонны дорического ордера, на эти полуколонны опирается упрощенный, состоящий только из архитрава и карниза, антаблемент. Плоскости стен рустованы; под окнами устроены прямоугольные ниши. Но надоконные замковые элементы в здании украшены гипсовыми женскими головками, характерными для стиля модерн, что придало классическому ордерному фасаду необычную свежесть и привлекательность. Этот пример свидетельствует о том, что и классицизм, и модерн являлись стилями «эстетически открытыми», способными к определенному взаимовлиянию. В операционном зале сохранился лепной декор, использующий мотив гирлянд.

Здание оружейной фабрики, г. Златоуст

На центральной площади Златоуста в 1839 г. завершилось строительство каменного здания оружейной фабрики по производству украшенного оружия. Оно строилось по проекту главного архитектора Уральского горного правления И.И. Связева под наблюдением архитектора златоустовских заводов Ф.А. Тележникова. При постройке в первоначальный проект были внесены изменения архитекторами М.П. Малаховым, сменившим на посту И.И. Связева, и Ф.А. Тележниковым. Здание было возведено по инициативе П.П. Аносова на месте старых деревянных мастерских. Это здание, по словам современника, «без сомнения... одно из замечательнейших в России, как по обширности, так и по удобству размещения всех работ».

Здание оружейной фабрики в плане представляет собой каре. В связи с особенностями рельефа местности оно разноэтажное. С главного

фасада, выходящего на площадь III Интернационала, оно двухэтажное, со стороны реки Ай – трехэтажное. Здание имело три входа. Этажи разделены тягами, окна первого этажа прямоугольные трехчастные, второго – полуциркульные.

В 1950 г. был надстроен еще один этаж с широкими прямоугольными окнами. Центральный вход по главному фасаду заложен. Входные двери сделаны в пристройке слева. Мемориальные интерьеры 30-40-х гг. XIX в. не сохранились.

Дом начальника горного округа, г. Златоуст

В состав архитектурного ансамбля центральной площади города входит дом начальника горного округа, построенный в первой четверти XIX в. Он был кирпичный, двухэтажный, с мезонином. С боковых фасадов к зданию примыкают небольшие пристройки. В центральной части главного фасада над входом был крытый балкон, опирающийся на чугунные ограды на каменном фундаменте с небольшими павильонами по углам ее.

В 1830-х гг. с формированием центральной площади города участок перед домом был сокращен, ограда с павильонами утрачена, а по обеим сторонам здания возведены кирпичные ворота. В 1920-х гг. дом перестраивался и были утрачены ворота, а позднее и балкон по главному фасаду. С этого времени здесь размещается городской краеведческий музей.

Реконструкция здания была проведена в 1969-1974 гг. Оно было разобрано, и на новом фундаменте по старым чертежам и фотографиям восстановлено здание из шлакоблоков, но без левой пристройки. Фасады здания декорированы двойными тягами. Главный и дворовый фасады разделены пилястрами на пять частей. Окна второго этажа украшены сандриками. На фронте – арочное окно.

На фасаде здания установлена мемориальная доска, посвященная П.П. Аносову.

Городские усадьбы

Усадьба М.П. Малахова, г. Екатеринбург Усадьба архитектора М.П. Малахова (ул. Луначарского, 173-а) – это не только одно из его творений, но и оставшийся потомкам своеобразный мемориал – память о выдающемся уральском зодчем.

М.П. Малахов, приехав в Екатеринбург в феврале 1815 года, решил поселиться на живописной окраине города, на возвышенном месте вблизи соснового бора. Здесь, на улице Васинцовской (ул. Луначарского), он прожил до конца своих дней.

3 августа 1815 года в объявлении своем в городскую думу Малахов просил решить вопрос об освобождении места для постройки нового деревянного дома. Место было отведено 5 мая 1816 года. В том же году началось строительство. В описи от 12 ноября 1824 года усадьба обозначена как одна из крупнейших в городе. После смерти М.П. Малахова в 1842 году его наследники стали сдавать дом под квартиры внаем. Усадьба постепенно теряла свой первоначальный вид, а столетие спустя от нее остался только главный двухэтажный дом из дерева, оштукатуренный под камень, который в 20-х годах XX столетия находился в хорошем состоянии. Тем не менее и суровый климат нанесли непоправимый ущерб деревянным конструкциям дома, и в конце 1960-х годов он стал непригодным для дальнейшей эксплуатации. Кроме того, портик, выступающий за красную линию застройки новой улицы Луначарского, был разобран, постепенно разрушались декоративные детали и конструктивные элементы.

Поскольку невозможно было сохранить дом в первоначальном виде и на прежнем месте, в 1970-х годах была построена точная его копия (в каменном исполнении) в глубине квартала.

Территория усадьбы в первой половине XIX века была достаточно обширной. На участке размещался главный дом, огород, цветники. Расположение дома на красной линии улицы, в северо-западном углу участка повлекло за собой асимметрию всей территории. Пруд, образованный на речке, по диагонали пересекавший усадьбу, явился естественной границей двух ее частей – двора с хозяйственными постройками и парка, раскинувшегося к юго-востоку от дома. Для восточной части парка, которая примыкала ко двору и окружала пруд, архитектор использовал естественный лесной массив, создающий живописный фон для изящного объема дома.

Эта компактная двухэтажная постройка, выполненная из дерева, но оштукатуренная снаружи и изнутри, украшенная лепными деталями, производила впечатление каменной.

Центр композиции – купольная ротонда – подчеркнут на всех фасадах архитектурными мотивами, расположенными так, что основной художественный акцент сосредоточен на центральной части здания. Зодчий трактовал фасад, выходящий на улицу Васинцовскую и обра-

щенный в сторону города как главный и придал ему облик, характерный для городского дома.

Декоративные детали, украшающие фасады дома, подчеркивают, выделяют центральную часть здания. Фронтоны богато украшены лепным орнаментом, а пространство между колоннами портика забрано на уровне первого и второго этажей нарядной кованной решеткой балконов. Эта решетка образовала и ограждение лоджии, находящейся в нише восточного дворового фасада. Единственное украшение оконных проемов – расположенные над ними на уровне второго этажа тонко вылепленные изящные розетки. Среди лепных деталей выделяется многократно повторяющийся мотив – лира в сочетании с рабочими инструментами зодчего.

Главная особенность композиции усадьбы – ее интимность и близость к природе, в сочетании с выносом главного дома на красную линию улицы и размещением хозяйственных построек в глубине двора. Дом усадьбы отмечен оригинальным конструктивным решением, а художественная выразительность здания достигнута искусно распределенными пропорциями членений, тонкой прорисовкой деталей и профилей.

Усадьба заводладельцев Демидовых-Расторгуевых, «Белый дом» в Кыштыме (1775–1827)

В 1751 году Никита Никитич Демидов (сын основателя династии) купил у Я. Коробова Каслинский железоделательный завод. Для «умножения заводов» в 30 верстах от Каслей Демидовым было куплено место, и к 1757 году Верхнее– и Нижне-Кыштымский заводы с поселками были выстроены. Эта дата и является официальным годом рождения Кыштыма.

В 50-е годы XVIII века началось обустройство усадьбы Демидова и строительство неподалеку на острове храма во имя Сошествия Святого Духа. Демидовы строили на века, материала не жалели. Широко использовался бутовый камень, так как кирпича не хватало. Фундаменты полностью сооружались из камня. Если участок под сооружением был заболоченным, под фундаментом устраивались сваи и лежни из лиственницы. Стены того времени были комбинированные: частично из бутового камня, а местами облицовка и архитектурные детали и своды выполнены из кирпича. Это наблюдается на здании церкви во имя Сошествия Святого Духа. Первая служба в храме состоялась в 1765 году.

Примерно к этому времени был готов и господский дом – прообраз Белого дома.

Точных сведений о доме того времени нет. По записям 1770 г., это был «большой каменный двухэтажный дом окнами на пруд». Усадьба «Белый дом» – одна из первых построек демидовского времени, очень характерных для поселения типа город-завод. Ансамбль усадьбы заводладельца состоял из господского Белого дома, помещений для челяди, подсобных служб с башнями под шатрами и сада с оградой на высоком цоколе, со свободно раскинувшимися белыми воротами. Ограда не заслоняла усадьбу, т.к. главное двухэтажное здание поставлено на прибрежном холме, поэтому оно хорошо было видно не только с площади, но и с других точек этой части города.

Главный дом усадьбы построен в классическом стиле и занимает центральное место в общей композиции ансамбля. Он стоит в глубине обширного курдонера, крыльями которого служат два флигеля со сторожевыми башнями. Главный фасад здания ориентирован на восток и хорошо виден с городской площади.

Здание трехэтажное с мезонином, имеет прямоугольную в плане форму. Крыша многоскатная, у мезонина – двухскатная. Третий этаж и мезонин объединяют четыре коринфские колонны. Площадка третьего этажа и мезонина имеет простое по рисунку металлическое ограждение. Звенья ограждения отлиты из чугуна и укреплены между колоннами.

Высота этажей главного дома неодинакова: средний (второй) этаж меньше других, т.к. помещения этого этажа выполняют вспомогательную функцию. На первом этаже находился большой двусветный зал со сводами, в котором располагалась домовая церковь. По обе стороны этого зала идут анфилады комнат. Эта анфиладная планировочная схема повторена и на третьем, парадном этаже дома. В центральном зале третьего этажа сохранились два камина с уникальным декоративным оформлением из чугунного литья.

Утверждается, что господский дом сгорел во время пугачевского бунта. Скорее всего, речь идет об избе, где останавливались заводчики. Господский дом в это время для жилья не использовался и дотла сгореть не мог. Возможно, это было связано с реконструкцией усадьбы. В это время сооружались башни, различные службы. Башни сохранились до настоящего времени. Многими источниками утверждается, что демидовский дом соединялся подземными ходами с башнями; подвал господского дома соединялся с заводом и церковью. Так сформировалась усадьба при Демидовых. От Никиты Никитича заводы перешли к

его сыну, тоже Никите Никитичу, а затем – во владение племянника последнего – Петра Григорьевича Демидова. В 1809 году П.Г. Демидов продает заводы купцу первой гильдии Льву Ивановичу Расторгуеву.

Больше к Демидовым эти заводы не возвращались. Расторгуев обосновался в Екатеринбурге, где затеял строительство грандиозного особняка. Более скромный из первоначальных проектов этого особняка был реализован в Кыштыме. Перестройка датируется двадцатыми годами XIX века. При строительстве были использованы несущие стены демидовского дома. Кыштымский особняк получился роскошным и просто удивительным для глухого Кыштымского округа.

В это время были переориентированы фасады. Парадным стал дворовый фасад, получивший акцент – центральный портик, который сохранился до нашего времени без изменений.

До нашего времени сохранился уникальный чугунный фонтан, располагавшийся ранее на площади и перенесенный в сквер Белого дома в 1970-е годы во время перепланировки площади. Сохранилась чугунная ограда.

Затеев грандиозную перестройку, Расторгуев сохранил компоновку усадьбы и все Демидовские службы. Подземная часть сооружений – знаменитые демидовские подвалы остались без изменений. Ближе к середине XIX века окончательно сформировалась усадьба Белый дом в Кыштыме.

Некоторые постройки усадьбы демидовского времени при Советской власти были снесены (часть южного флигеля, конюшня и т.д.), но в целом современное состояние особняка «Белый дом» и других строений делает усадьбу уникальным историческим и культурным памятником на Урале.

Авторство Белого дома в Кыштыме документально не оформлено. Существует множество легенд, предположений и мифов. В последние годы екатеринбургские исследователи доказали, что, по крайней мере, в окончательном формировании облика особняка наблюдается почерк талантливому уральскому архитектору М.П. Малахова.

Ансамбль: завод, господский дом, церковь – сохранился вплоть до Советской власти.

В настоящее время комплекс располагается в центральной части города на возвышенном берегу заводского пруда. Он занимает прямоугольный в плане участок, вытянутый с востока на запад, и ограничен с юга и запада заводским прудом, с востока – городской площадью, с се-

вера – территорией бывшего железоделательного (машиностроительного) завода.

Архитектурный ансамбль усадьбы составляют главный дом, два флигеля с башнями, сад и парк, ограда с воротами, фонтан. Все постройки выполнены из дикого камня и кирпича и оштукатурены.

Доминантой ансамбля является главный дом, расположенный на возвышенности. Дом размещен в глубине обширного курдонера, крыльями которого с севера и юга служат протяженные корпуса флигелей. Над флигелями возвышаются массивные восьмигранные сторожевые башни с высокими шатровыми крышами, увенчанными шпилями.

С востока курдонер замыкает ограда из звеньев ажурной чугунной решетки на высоком цоколе. В центре ограды – трехпролетные арочные ворота.

В разное время в доме располагались различные учреждения. До начала реставрации в 2000 году первый и второй этажи дома занимали городской музей и детская школа искусств, третий этаж пустовал.

Проектом реставрации, разработанным в Южно-Уральском государственном университете (автор проекта реставрации – доцент кафедры архитектуры В.Д. Оленьков), предусмотрено восстановление первоначального облика усадьбы Демидовых и приспособление ее под музейный комплекс.

Реставрационные работы ведутся с 2000 года под эгидой Государственного научно-производственного центра по охране исторического и культурного наследия Челябинской области (директор И.А. Кочкина),

Архитектурно-историческая значимость усадьбы возрастает в связи с тем, что в Челябинской области подобных зданий, тем более архитектурного ансамбля усадьбы такой сохранности, объема и возраста нет. Поэтому усадьба «Белый дом» отнесена к памятникам федерального значения.

Усадьба Расторгуева-Харитонова, г. Екатеринбург

Усадьба Расторгуева-Харитонова (в настоящее время в здании располагается дворец пионеров, ул. Карла Либкнехта, 44) – один из наиболее значительных памятников архитектуры Екатеринбурга XIX века. Это самый крупный и самый ранний по времени строительства усадебный ансамбль классицизма в городе.

Автор усадьбы Расторгуева не установлен. Архитектор М.П. Малахов принимал участие в завершении формирования усадьбы.

В 1824 году комплекс зданий пополнился двухэтажной вставкой, соединившей главный дом с флигелем под бельведером, оградой хозяйственного двора и парадными воротами. Более поздние сооружения, а так же и беседка-ротонда в парке, органично вошли в объемно-пространственную композицию усадьбы, что указывает на высокое профессиональное мастерство зодчего. Все эти постройки объединены стилевым единством. Окончательно сложившаяся усадьба Расторгуевых–Харитоновых представляет собой комплекс зданий, сгруппированных вокруг парадного двора, хозяйственного двора со службами и обширного парка с различными парковыми сооружениями. Все главные постройки – двухэтажный дом, три флигеля, соединенные вставками, службы выполнены из крупно размеченного кирпича со штукатуркой снаружи и изнутри, с бутовыми фундаментами, деревянными перекрытиями и кровлями из листового железа.

В настоящее время усадьба сохранилась почти полностью. В ее строительстве успешно решены градостроительные и художественные задачи. Вся территория организована на основе четкого разграничения и взаимосвязи отдельных составных частей в соответствии с их функциональным назначением. Очевидно, соседство многолюдной церковной Вознесенской площади и центральной улицы города заставило зодчего огранить парадный двор основными объемами усадебных построек и в тоже время дать возможность созерцать его внутреннее пространство через ажурную решетку ворот; фасады главного дома и флигелей придают ему торжественный и нарядный вид своеобразного «воздушного» вестибюля. Хозяйственный двор отделен от парадного двумя двухэтажными флигелями с узким проходом между ними; его утилитарная функция отразилась в обособленности и удобном расположении всех построек.

Несколько автономное положение сада объясняется не только городским характером усадьбы, но и тем, что разбит он был значительно позднее основных построек. С возникновением живописного сада вся усадьба получила свое градостроительное и архитектурное завершение. Сад был разбит в английском стиле со свободным сочетанием регулярной планировки верхней, прилегающей к дому части и нижней, решенной в живописном плане – извилистые тропинки, насыпные холмы, группы деревьев. Верхняя площадка перед домом уравновешена зеркалом небольшого искусственного озера, от которого лучами три тенистые аллеи. В композицию сада включены различные для ландшафтной архитектуры начала XIX века, – беседки, гроты. Из них

особенно замечательна круглая купольная беседка-ротонда на площадке перед домом. Это деревянное, круглое в плане, сооружение, цилиндрический объем которого расчленен двумя рядами оконных проемов, а простенки декорированы двенадцатью коринфскими полуколоннами. Облик беседки находится в полном созвучии с архитектурной основных зданий усадьбы, а венчающий ее купол перекликается с бельведером флигеля. Внутренняя отделка помещений сохранилась лишь частично, однако о ней можно судить по описаниям. В «Приваловских миллионах» Д.Н. Мамин-Сибиряк пишет: «Везде стояла старинная дорогая мебель красного дерева с бронзовыми инкрустациями, дорогие вазы из сибирской яшмы, мрамора, малахита, плохие картины в золоченых рамах, словом, по каждому шагу можно было чувствовать подавляющее влияние самой безумной роскоши». Так выглядели парадные помещения расторгуевского дворца.

Ансамбль усадьбы Расторгуева-Харитонова, органически сливаясь с характером местного природного ландшафта, на протяжении первой половины XIX века служил эталоном для строительства жилых особняков и казенных зданий.

Резиденция главного горного начальника, г. Екатеринбург

Резиденция главного горного начальника (Набережная Рабочей молодежи, 3, в настоящее время в здании расположена областная больница №2) – тип характерной для уральских поселений усадьбы управляющего заводом или заводовладельца. Она построена в начале 30-х годов XIX века на западном берегу пруда. Строительство совпало со временем превращения Екатеринбурга в крупный административно-промышленный, горный город. Личность нового владельца усадьбы была очень известной не только в Екатеринбурге, но и на всем горнозаводском Урале.

Заказ, полученный М.П. Малаховым, был очень ответственным. Необходимо было построить жилище крупного горного чиновника, градоначальника Екатеринбурга, но и административно-управленческое здание, функционально связанное с Главным горным правлением и другими «казенными» заведениями, сосредоточенными на западном берегу пруда.

Главный вход в дом градоначальника раскрыт прямо на набережную, что особенно подчеркнуло городской характер усадьбы, ее полное слияние с окружающей застройкой. Двор, в котором сосредоточены две служебные постройки, расположенный позади дома, образовал замкну-

тое пространство, обнесенное оградой с двумя въездами – одним парадным, со стороны набережной, а другим, хозяйственным, «черным» с северной стороны, с переулка. Хозяйственный двор служил и для размещения карет гостей и повозок, здесь были расположены каретники, конюшни и прочие хозяйственные постройки. При этом хозяйственный двор, расположенный к северу от дома, обнесен высокой каменной стеной, тогда как сад, раскинувшийся с южной стороны и занявший обширные пространства вплоть до берега пруда, полностью раскрыт на набережную и отделен от нее ажурной чугунной оградой, позволяющий видеть все внутренне пространство. Решетка ограды – замечательный образец каслинского литья. Рисунок ее прост и изящен. Он состоит из вытянутых по вертикали ромбов, центр каждого из акцентирован звездочкой в обращении двух колец. Ромбы заполнены растительным орнаментом из полураспустившихся бутонов. Звенья решетки прерываются изящными столбиками простых и строгих пропорций. Ясность композиций решетки в сочетании со сдержанным изяществом детализации делает ее одной из интереснейших образцов художественного литья в архитектуре малых форм.

Главный дом усадьбы – двухэтажная постройка с мезонином. В объемной композиции четко выражена ось симметрии. По центру находится главный вход с широким, выступающим вперед крыльцом. Высокие двустворчатые двери ведут в просторный вестибюль. Парадная лестница, расположенная у стены, противоположной главному входу, соединила первый этаж со вторым. По замыслу зодчего портик на фоне гладкой стены стал центральным мотивом композиции главного фасада. Проектируя дом Главного горного начальника екатеринбургского пруда, Малахов стремился создать здание, отвечающее масштабу застройки и в то же время являющееся доминантной в ансамбле набережной. Поэтому он применил ярусную композицию, которая зрительно вытянула здание по вертикали. Нижний ярус представляет собой массивную аркаду. Арочные проемы, делящие подиум на ряд отдельных пьедесталов, зрительно включенных в вертикальный ритм колоннады второго яруса, подчеркивают вытянутые по вертикали пропорции ионического четырехколонного портика. Ионические колонны сменяются по высоте третьего яруса как бы вырастающими из них коринфскими колоннами, поддерживающими гладкий фронтоны. Архитектурные формы ярусов становятся легче по направлению кверху: от массивности аркады к воздушной изящности колоннады верхнего, третьего яруса. Высота третьего яруса по сравнению со вторым резко уменьшена, что создает

оптическую иллюзию размещения его на большей, чем в действительности, высоте и увеличивает зрительно высоту всего здания.

Декоративное убранство фасадов отличается лаконичностью. Немногочисленные детали – розетки, сандрики, барельефы, вставленные в прямоугольные и арочные ниши, не нарушают, а, наоборот, подчеркивают целостность стен своим откровенно декоративным характером. Центр композиции поддержан более нарядным декорированием стены, ионических полуколонн в качестве обрамления балконной двери, а также тонким ажурным рисунком кованой решетки ограждения балкона.

Дом подрядчика Н.К. Крылова, г. Пермь

Редкий памятник русского деревянного классицизма первой трети XIX века с учетом традиций уральской крестьянской усадьбы. Построен в 1827 г. по проекту архитектора И.И. Свиязева для строительного подрядчика Н.К. Крылова, который и осуществлял строительство. До 1871 г., когда было здание было продано городскому обществу, оно оставалось частным жильем. В 1873 г. здесь открыта общественная богадельня.

Одноэтажный с мезонином деревянный дом расположен на пересечении улиц Пушкина и Куйбышева. Доминирующим фасадом является южный, имеющий симметричное решение, акцентированное по центру треугольным фронтоном. Окна в центральной части фасада оформлены полукруглыми накладными арками, остальные завершены треугольными сандриками на кронштейнах. Дощатая обшивка стен имитирует каменную кладку. Углы фасада выделены «рустовкой». Цокольная часть фасада трактуется как единый стилобат с ложными разгружающими арками и отделена от поля стены подоконным карнизом. Западный фасад имеет аналогичное решение, за исключением венчающего фронтона. Главный вход в здание, в соответствии с традициями уральской крестьянской усадьбы, первоначально располагался во дворе (северный фасад). Вход выделен четырехколонным портиком со щипцовым фронтоном. Первоначальная анфиладная планировка здания была изменена при реконструкции 1954-1955 гг. В интерьере сохранились скульптурные карнизы и потолочные розетки, а также печи, выполненные по системе И.И. Свиязева. С обеих сторон печи обрамляют колонны коринфского ордера. Первоначально печную полку венчали вазоны, в настоящее время утраченные.

Дом Н.В. Мешкова, г. Пермь

На берегу Камы выделяется своими каменными кружевами одно из красивейших зданий Перми. В настоящее время оно принадлежит управлению Камского речного пароходства.

Дом построен в 1820 году, предположительно по проекту И.И. Свиязева.

Особняк дважды горел: в 1820 и в 1842 годах. После последнего пожара дом 40 лет простоял в развалинах. В 1885 году в «Пермских губернских ведомостях» было помещено объявление о продаже дома с аукциона. Здание купила городская казна в свою собственность.

В 1876 году в Пермь приехал Н.В. Мешков (1851-1933), известный предприниматель и меценат, который вскоре покупает у казны полуразрушенный дом и в 1887 году подает заявку в Городскую думу на перестройку дома и служб.

В 1889 году прекрасный, в каменных кружевах особняк, перестроенный в стиле позднего русского классицизма по проекту архитектора А.Б. Турчевича, украсил берег Камы. С левой стороны здания стояла каменная ротонда, которая в советское время была снесена.

Дом по-прежнему красив, но время оставляет свои отметины и зданию требуется реставрация.

Особняк П.Д. Дягилева, г. Пермь

Дом Павла Дмитриевича Дягилева на углу улиц Сибирской и Большой Ямской (ул. Пушкина) был построен в 1850 году в стиле позднего классицизма по проекту архитектора Р.О. Карвовского – каменный с подвальными помещениями, крытый железом. В центре дома находился внутренний дворик, его называли Патио. 9 октября 1890 года по определению Пермского окружного суда хозяин дома П.Д. Дягилев объявлен несостоятельным должником неторгового звания. Дом Дягилева продан городскому обществу в начале 1890-х годов за 33 тысячи рублей.

Летом 1894 года городская дума пожертвовала «в собственность женской прогимназии городской каменный дом, бывший Дягилева». С 1 сентября 1894 года здесь располагалась женская прогимназия, а 14 ноября того же года в честь бракосочетания императора Николая Александровича и Александры Федоровны пожертвованный дом был фактически закреплен за ней. В 1909-1910 годах к зданию по ул. Большой Ямской сделан двухэтажный пристрой, внутренний зал соединен с домом и перестроен в зал с верхним светом.

В 1914 году здание было реквизировано для военных нужд. Размещавшаяся в нем Александровская женская прогимназия, переведена в здание одноименной мужской прогимназии.

В 1917 году в доме размещались роты Красной Армии.

В 1922 году в бывшем доме Дягилева была открыта советская школа, действовавшая до лета 1941 года, с 1941 года до конца войны в здании размещался госпиталь, а после войны — школа №11 им. А.М. Горького (в настоящее время муниципальная гимназия №11 им. С.П. Дягилева).

Литература

1. Мурзина, И.Я. Очерки истории культуры Урала: Монография / Мурзина И.Я., Мурзин А.Э. – Екатеринбург: Форум-книга, 2008. – 412 с. С.211-213.
2. Каптиков А. Ю. Архитектура Урала (XVII - первая половина XIX века) // Очерки истории Урала. Вып. 5. – Екатеринбург, 1997. – С.29.
3. Раскин А. М. Архитектура классицизма на Урале. – Свердловск, 1989. – С. 23. Терехин А. С. Архитектор Андрей Воронихин. – Пермь, 1968. – С.31
4. Стариков А.А. Архитектура // Уральская историческая энциклопедия. – Екатеринбург, 1998. – С. 59
5. Памятники истории и культуры Пермской области /Сост.Л.Шатров. Перм.кн.изд-во, 1976. – 219с.
6. Историко-архитектурное наследие Пермского края.Какталог=справочник. Пермь,2011. – 488с.
7. Челябинская область: энциклопедия в семи томах / гл. ред. К. Н. Бочкарев. – Челябинск: Камен. пояс, 2008.

9.3 АРХИТЕКТУРА МОДЕРНА НА УРАЛЕ

Особенности стиля в архитектуре региона

Древнерусскую архитектуру XVII вв. исследователи рассматривают как переходную. В постепенно восстанавливаемом после Смутного времени Московском государстве ведется строительство как по образцам XVI в. (шатровые церкви, четырехстолпные соборы), так и складываются новые архитектурные формы (появление богатого декора, пирамид кокошников, богато оформленных крылец). В отличие от XVI

в. в это время не ведется крупного военно-инженерного строительства, существующие крепости лишь ремонтируются и достраиваются.

Основные изменения касаются храмового зодчества. К середине 1640-х гг. складывается определенный стиль построек. В отличие от XVI в., в архитектуре которого господствовали симметричные композиции, в XVII в. особое место получили живописные несимметричные композиции, богато декорированные по всей плоскости фасада с использованием разных цветов, поливных изразцов, каменной резьбы.

Типичными становятся боченкообразные колонны, арки с висячей гирькой, наборные кирпичные наличники окон. Для характеристики этого зодчества часто употребляют старинный русский термин «узорочье».

В 70-90-е гг. XVII в. на Урале появилось каменное зодчество. Мастера вносят в каменное строительство привычные им мотивы деревянных построек, украшают богатым декором. Происходит сближение между храмовой архитектурой и стилем административных и жилых зданий. У церквей появляются наружные лестницы и шатровые крыльца.

К рубежу XIX-XX вв. лучшие традиции русской архитектуры в России были утрачены. Появился «новый» стиль, основные элементы которого были повторением или грубой переработкой господствовавшего в то время в Западной Европе стиля «модерн». Художественной выразительности сторонники этого течения в архитектуре пытались достигнуть главным образом чисто украшательскими средствами, вычурностью детализировки, часто совершенно не гармонизировавшей с общей композицией здания, его планом. Этим веянием был захвачен и Урал. Образцами зданий подобного типа являются, например, здания аптеки по Пушкинской улице и кинотеатра «Совкино» в Екатеринбурге. Влияние стиля «модерн» сказывается и в здании Екатеринбургского театра оперы и балета. Строились здания и не перегруженные украшениями, но они поражали неопределенностью форм, ассиметричностью линий, тяжеловесностью и т.п. К числу таких построек относится здание в городе Перми, где в настоящее время располагается Дворец пионеров.

Строительство зданий в городах велось без учета градостроительных задач, т.е. планировки внутриквартальных территорий, благоустройства, освещения и т.п. При возведении крупных зданий стали применяться железобетон, металлические конструкции, облицовочные (керамические) плитки и т.д.

Общая картина архитектуры Урала второй половины XIX–начала XX вв. складывалась под воздействием той же совокупности социально-экономических и культурных факторов, что и все русское зодчество периода капитализма. Однако в конкретно-исторических условиях Урала эти факторы проявляли себя в иной последовательности, иной хронологии, приводя к отличиям в архитектурных процессах. История Урала характеризовалась отставанием капиталистического развития, что отразилось и в его архитектуре. Распространение новых стилевых направлений, типов сооружений, тенденций в градостроительстве происходило со значительным запаздыванием по сравнению со столичным зодчеством и архитектурой развитых центральных районов России. Архитектурно-строительная деятельность на Урале осуществлялась в основном усилиями практиков, не получивших специального профессионального образования. Число дипломированных архитекторов и инженеров-строителей возросло только к 1900–1910 гг. Это также имело свои последствия в характере развития стилевых направлений. Коррективы в хронологию и окраску композиционного языка новых стилевых течений вносили и устойчивые региональные традиции, восходящие к архитектуре первой половины XIX в. Следует отметить затянувшееся влияние классицизма, с которым был связан высший подъем уральского зодчества в первую половину XIX в. и своеобразие его в уральском регионе. Преодоление и трансформация классицизма оказались длительным процессом. Фактически формирование всех последующих стилевых направлений не влекло за собой категорического отрицания его форм. Следы влияния его композиционных схем, таких, как центрально-осевая схема фасадов, приемов и мотивов декора, прослеживаются не только в постройках эклектики, но и модерна. Закономерно, также, что на протяжении второй половины XIX–начала XX вв. уральская архитектура приобщилась к новым стилевым течениям путем использования внешних и броских их проявлений, получивших массовое распространение. В этом качестве получила развитие и стилистика модерна.

В 1890-е гг., с которыми связано становление модерна в столичном зодчестве, на Урале безраздельно господствуют направления эклектики. Только к 1910 годам влияние модерна охватывает широкий круг объектов в регионе – не только уникальные жилые и общественные здания, но и массовую застройку. Пик распространения модерна в архитектуре Урала приходится на время, когда в столичном зодчестве угасает интерес к идейным и композиционным поискам. Модерн входит в практику

уральского строительства на стадии массового распространения его стилизованных форм в застройке не только столичных, но и провинциальных городов России. К этому времени уже оформились разновидности модерна – от так называемой национально-романтической ветви до рациональной, – его композиционные приемы внедрились в разнообразный типологический круг построек, некоторые из них оказались многократно репродуцированными. В этих условиях в архитектуре Урала избирательно усваиваются только отдельные аспекты концепции модерна. Из системы формообразующих средств заимствуются преимущественно те приемы, что нагляднее всего выражают качество декларативного утверждения новизны и современности стиля. Как яркий символ новизны на Урале получают распространение декоративно-орнаментальные композиции модерна.

С 1900-х годов разные направления модерна, существовавшие в столичном зодчестве достаточно обособленно и не в одно и то же время, оказываются представленными в уральской архитектуре почти одновременно и без четкого разграничения внутреннего содержания каждого из них. Все они получают далеко не равнозначное развитие. Сказывается еще одна особенность процессов стилиобразования в архитектуре Урала, являющаяся следствием ее запоздалого развития: невыраженность, «свернутость» отдельных ветвей нового стиля. Так, оказался опущенным целый этап в эволюции модерна, связанный с формированием его национально-романтической ветви, которая реализовалась на Урале в единичных памятниках. Из всех разновидностей модерна самое массовое распространение получает так называемая интернациональная разновидность – как наиболее зрелищная, располагающая значительным арсеналом декоративно-орнаментальных приемов. Именно ее влияние прослеживается во множестве сооружений, эклектичных по существу своего объемно-пространственного решения и приобщенных к модерну только путем использования его декоративных элементов.

Модерн на Урале охватывал широкий круг построек разного назначения. Но и здесь можно отметить различия в характере восприятия стилистики модерна разными типами зданий. Более всего обновляются в модерном композиционные средства жилой архитектуры, особенно архитектуры городских особняков. Особняк как тип жилища и как особая тема русского зодчества конца XIX-начала XX вв. оказывается в фокусе многих исканий столичных архитекторов: стилизованных концепций, образцов комфортного городского жилища и т.п. Эта особенность, как показывают многие жилые постройки периода 1900-1910-х гг., не про-

шла мимо архитектуры Урала. Влияние композиционно-пространственной системы и декора модерна ощущается в архитектуре даже тех особняков, которые возводятся еще «в стилях» эклектики: стремление отойти от симметрии в построении плана и объема, появление массового интереса к выразительности силуэта построек. Однако и здесь сложная система формообразующих средств модерна не воспринимается целиком. По характеру используемых приемов городские особняки модерна на Урале можно условно разделить на две группы. Композиционное решение построек, относящихся к первой из них, основано на введении в объем крупных, активных по пластике и силуэту элементов, таких, как эркеры, башенки, балконы, высокие кровли разнообразного рисунка и размера. В доме Высоцкого в Челябинске (1911) архитектор расчленяет объем особняка, строит композицию на выразительном соотношении вертикалей и горизонталей, деформируя фасадную плоскость. Фасады особняка Высоцкого, построенные на асимметричном расположении деталей, на введении сложной ритмики их соотношения, развиваются от главного вертикального акцента композиции углового эркера. Вертикаль эркера поддерживается декоративной шатровой кровлей со щипцом и кованой решеткой. Членения уличных фасадов образуются повторением одинаковых элементов, но на каждом из фасадов они составляют самостоятельную композицию. Убранство дома Высоцкого – один из наиболее оригинальных образцов стилистики модерна на Урале. Отметим такую деталь, как изысканный по форме рисунок оконных переплетов, не встречающийся ни в одной из построек этого стиля в пределах Урала.

Примеров подобных решений немного. Многочисленнее вторая группа особняков, в архитектуре которых преимущественно используется декор модерна. В большинстве случаев они сохраняют простые объемы и симметричную схему членения фасада. Дом Грибушина в Перми (1900-е гг.) сохраняет центрально-осевую схему фасада, в которую и включается, не разрушая ее, убранство из скульптурных и орнаментальных деталей модерна. Уличный фасад сохраняет положение главного элемента композиции. Традиционна и схема его – пятичастная, со слабыми выступами, связанными подчеркнута горизонтальными членениями. Центральная часть выделена по высоте и более всего насыщена декором. По богатству палитры декоративных средств модерна, по высокой художественной ценности даже второстепенных деталей: рисунок кованых кронштейнов или форма столбов ограды, особняк Грибушина не имеет себе равных среди круга городских особняков Урала.

Однако богатая палитра модерна здесь не находит выражения в объемно-пространственных характеристиках особняка. Объем, схема фасада, основанная еще на классицистических способах членения, простая планировочная композиция не соотносятся со стилевыми принципами модерна.

Еще более часто встречаются особняки, в композиции которых сохранена не только центрально-осевая схема фасада, но наравне с декоративными деталями модерна используются детали «исторических стилей» эклектики, или декоративные элементы модерна применяются в соответствии с принципами организации фасадов и объемов, принятыми в архитектуре эклектики. Тем самым их применение носит чисто внешний, упрощенный характер. Типичным примером может послужить фасадная композиция дома Костернна в Уфе (1910-е гг.).

В целом в массовой жилой застройке Урала стилистика модерна не смогла преодолеть композиционные приемы эклектики.

Следует отметить, что именно в таком качестве стилистика модерна получает в 1910-е гг. распространение в массовой жилой застройке, для образцов которой характерно упрощенное воспроизведение его декоративных элементов, их произвольное смешение не только друг с другом, но и с декором эклектики.

Все вышеизложенное дает основание для вывода о том, что в целом в жилой архитектуре Урала стилистике модерна не удастся преодолеть композиционные приемы эклектики. Более того, архитектура эклектики использует стилистику модерна наравне с другими стилевыми формами и применяет ее на основе собственных композиционных принципов.

Планировочные схемы особняков модерна на Урале несопоставимы с высоким уровнем пространственно-планировочных композиций столичных особняков. Тем не менее, в их развитии следует выделить важные для характеристики модерна новые тенденции, свидетельствующие, в частности, о формировании нового понимания единства внутреннего пространства особняка как пространственно-планировочного художественного и утилитарного целого. Попытки выразить его еще очень робки. Прежде всего строители стремятся передать движение пространства, раскрыть связь помещений друг с другом и интерьера с внешним пространством. В архитектуру особняков вводятся эркеры с большими проемами. В зависимости от формы и размеров эркеров в плане особняка появляются помещения с закругленными и гранеными сторонами, обогащающими планировочную композицию.

Еще одна тенденция в планировочных композициях особняков, возникшая на основе принципов модерна, – стремление к общей компактности планов.

В архитектуре общественных сооружений модерн получает неоднозначное развитие. Во многих типах общественных построек к началу XX в. устоялись функционально-планировочные и композиционные характеристики. Это относится к архитектуре административных зданий, больниц и учебных заведений, отличающихся рационализмом планировочных схем и приверженностью к композиционным приемам «русского стиля» и «кирпичного стиля». Если формы модерна и находят применение здесь, то только в качестве фасадного декора. Более того, сопоставление фасадных композиций зданий второй женской гимназии в Екатеринбурге (1915) архитектора К.А. Полкова, коммерческого училища в Уфе (1910) архитектора К.А. Гуськова показывает, что привлечение декора модерна ограничивается использованием вариантов его линейно-геометрического орнамента.

Особняком от основной, массовой тенденции развития стиля модерн – не только конкретно в архитектуре учебных заведений, но и в целом в уральской архитектуре – стоит здание Кирилло-Мефодиевского училища в Перми, построенное в 1911 г. по проекту В.Г. Кендржинского. Эта постройка представляет интерес как единственная на Урале, воплотившая в своей композиции принципы национально-романтической ветви русского модерна. Ее решение навеяно композиционно-стилистическими поисками столичных зодчих, и вместе с тем ей нельзя отказать в оригинальности интерпретации темы древнерусского зодчества на языке стилеобразующих приемов модерна. Живописная асимметричная композиция объема, заключенная в строго рациональную схему плана, создает необычный, праздничный облик постройки. Каждый из двух уличных фасадов имеет оригинальную систему расположения оконных проемов и декоративных деталей, в числе которых – редко встречающиеся на Урале вставки из цветной поливной керамики, образующие декоративные пояса. Уникален для уральской архитектуры и рисунок оконных проемов с частым переплетом рам и остеклением, набранным из кусков выпуклого дутого стекла.

Иначе складывается развитие модерна в архитектуре торговых сооружений. После объектов жилой архитектуры они выдвигаются на второе место как круг построек, в которых заказчики и архитекторы особенно охотно прибегают к декоративным элементам модерна. В пе-

риод с 1900 по 1910-й год увеличиваются размеры и укрупняется масштаб торговых сооружений.

Появляются новые для Урала типы зданий – пассажи и крупные торговые дома. Укрупнение масштаба выражается не столько в объемных построениях, сколько в способах членения фасадов, системе их пропорций и размерах деталей декора. Резко увеличивается площадь остекления фасадов. Большие окна-витрины или почти сплошное остекление, как в интересном по интерпретации стилистики модерна здании торгового дома Яушевых в Челябинске (1911), становятся характерной чертой многих торговых построек в разных городах Урала. Все это потребовало новых способов декора. На смену дробным, насыщенным мелкими формами композициям конца XIX в. пришло увлечение крупными пластичными деталями модерна, зачастую в сочетании с ордером, как, например, в здании универсального магазина Валеева в Челябинске (1913). Поскольку нарядным, броским фасадным композициям торговых построек всегда уделялось повышенное внимание, особенно со стороны заказчиков, то диапазон привлекаемых для убранства фасадов мотивов и деталей декора модерна в 1910-е гг. оказался чрезвычайно широким.

В период с 1900 по 1910-й год модерн занимает положение самого значительного и содержательного архитектурного направления. В результате, несмотря на поверхность его восприятия архитектурой Урала, здесь создается ряд интересных построек. Однако новшества, привнесенные модерном в уральскую архитектуру, в большей степени касаются фасадных композиций и в гораздо меньшей затрагивают пространственно-планировочные, объемные и конструктивные решения. Сдерживающими факторами, не позволившими с полнотой развиваться наиболее перспективным сторонам стилеобразующей системы модерна, выступают и черты градостроительной ситуации, в которой так и не возникает предпосылок для преодоления пространственных композиций эклектики, и заурядность планировочных решений отдельных типов общественных и жилых зданий. Но главное заключается в том, что модерн был воспринят уральской архитектурой на стадии уже сложившегося массового стиля; поэтому он легко смешивается с эклектикой.

Модерн в архитектуре Челябинска

В Челябинске модерн проявился только в 1910-1914 гг. С началом мировой войны завершилось возведение отдельных зданий, в основном

промышленного назначения. Последние образцы модерна в городе датируются 1925 г. Строения начала XX в. имели характерные стилевые особенности. Наиболее широко было представлено декоративное направление модерна, интернациональное по характеру, с плавными, текучими линиями и использованием растительных Мотивов в декоре. Среди немногочисленных архитекторов, работавших в Челябинске, первенство принадлежит Аркадию Андреевичу Федорову. Федоровские творения стали неотъемлемой частью облика Челябинска, с годами их значение только укрупняется. А.А. Федоров работал в Челябинске в 1909-1916 годах. Он не был крупным представителем своей профессии, но был, безусловно, талантливым, со своим узнаваемым почерком, окрашенным той наивной провинциальностью, для которой не всегда обязательно соблюдение чистоты стиля. Именно благодаря этому повсеместно в России явились удивительно трогательные архитектурные памятники эпохи, которых не встретишь в просвещенных столицах

Особняк С.Г. Данцигера

Особняк С.Г. Данцигера в Челябинске на углу улиц Сибирской и Мастерской (современные Труда и Пушкина), построенный А. Федоровым около 1910 года является ярким примером. В объемно-планировочном решении здания и в деталях декора проступают характерные особенности модерна, тогда как отдельные его элементы явно заимствованы из эклектики. Это и шатер с имитацией лемехового покрытия, и вычурные капители пилястр. Однако в архитектурном стиле преобладает модерн. Особняк отличается живописной асимметрией, свободой построения объемов, за которыми легко угадывается внутренняя его планировка. Угловая башенка с куполом и декоративным шпилем закрепляет перекресток и служит объединяющим акцентом. Главный вход заглублен в портал. Фасады здания очень пластичны, а лепные детали усиливают декоративность. Арсенал их разнообразен: от линейных форм, окружностей, гирлянд до стилизованных женских головок, бывших «визитной карточкой» модерна. Окна с разнообразными выразительными очертаниями рамных переплетов, резные деревянные двери дополняют облик этого уникального памятника. Сохранились его чертежи, подписанные А.А. Федоровым, из которых видно, что замысел архитектора был реализован строителями довольно точно.

Некоторые декоративные элементы особняка Данцигера, несколько видоизменившись, встречаются на фасаде магазина М.Ф. Валеева, построенного в 1911 году, где в настоящее время располагается магазин

«Молодежная мода». Есть предположение, что изменения сделаны А. Федоровым. Одинаковые элементы заметны в капителях пилястр; очень близки по рисунку парапетные решетки в виде удара бича или молния декоративным украшениям на шпиле особняка.

Магазин М Ф. Валеева

Это одно из крупнейших торговых заведений дореволюционного Челябинска. Магазин открыт 14 октября 1911 г. на ул. Уфимской (современная ул.Кирова). Впечатляющее здание магазина сразу стало одной из достопримечательностей города.

Облик здания отмечен еще большей эклектичностью. Декоративные детали очень сочны, рисунок их заострен и доведен до гротеска. Нижний этаж практически лишен цоколя и прижат к земле под тяжестью обильного декора верхнего яруса. Возникает впечатление комода чеховских времен. Кажется, все доведено до абсурда ради сильного эффекта; с другой стороны, рассматривая фасад, невольно втягиваешься в своеобразную игру с архитектурой, из хитросплетений элементов которой и рождается живой образ. Это одно из самых примечательных зданий по улице Кирова до сих пор.

Соединяя разностилевые элементы, архитектор как бы интуитивно, а может, и осмысленно попытался насытить разряженную архитектурную среду Челябинска начала XX века и восполнить недостающие звенья (и классицизм, и эклектика XIX века в Челябинске практически отсутствуют). Все сооружения Федорова по сути являются в истории Челябинска первой попыткой наполнить его разнообразными архитектурными формами; осознать город как целостный образ и заложить в нем свои традиции.

При этом А. Федоров не был романтиком и мечтателем, скорее всего это реалист, старавшийся идти в ногу со временем. Поэтому, в отличие от фасада, интерьер магазина Валеева прост, функционален и удобен. Неслучайно это здание до сих пор исполняет свое предназначение.

Применение современных строительных материалов и новейшее техническое оснащение роднит здание магазина Валеева с самой известной постройкой Федорова, упоминаемой даже в литературе по истории русской архитектуры, – магазином Братьев Яушевых (1912-1913), в котором располагается в современное время картинная галерея.

Магазин братьев Яушевых

Был открыт 10 октября 1913 года по ул. Сибирской (современная ул. Труда) как торговый дом братьев Яушевых.

Планировочное решение здания связано с пересечением двух композиционных осей: одна развернута по линии фасада, другая направлена вглубь от главного входа к парадной лестнице. Ритмический строй больших остекленных плоскостей окон-эркеров и гладких простенков, облицованных светлой керамической плиткой, вносят в архитектуру здания простоту и функциональность. Даже скупой классицистический декор (ионические капители, консоли в виде акантов) еще более подчеркивает и выявляет эстетические качества новых строительных материалов (бетон, стекло, керамику), которые и в наше время не утратили свою современность. Строгой красотой фасада и интерьеров архитектор как бы предвосхитил ситуацию, когда здание легко обрело новую роль, превратившись в музейную среду, где многие поколения челябинцев общаются с искусством.

А. Федоров строил не только уютные особняки, модные магазины и роскошные гостиницы, но и более прозаичные, хотя и не менее необходимые сооружения: казармы, водонапорные башни, вокзалы. Он проектировал, строил, перестраивал в Челябинске, Екатеринбурге, Шадринске, Троицке.

Особняк М.П. Архипова

Расположен по ул. Коммуны, 68, на углу исторического квартала: южным фасадом обращен к ул. Коммуны (бывшая ул. Степная), западным – к ул. Васенко (бывшая ул. Оренбургская). Возведен в 1911 г. в стиле позднего модерна. Дом выстроен «глаголем» (Г-образной формы), со скошенным юго-западным углом, ориентированным на перекресток. Здание двухэтажное, оштукатурено, первый этаж кирпичный, второй – деревянный. Кровля металлическая, сложной формы. Над карнизом, соответственно пилястрам, располагаются фигурные парапетные столбики с завершением в виде волюты, между которыми – металлическая кованая решетка. Принцип композиционного решения уличных фасадов – центрально-осевая симметрия. Подчеркнута архитектурная декорация на уличных фасадах: угол, центральный и фланговые участки фасадов на втором этаже выделены вертикальным членением по всей высоте с колоннами, имеющими лепные композитные капители. Скошенный угол акцентирован балконом с металлической ажурной кованой решеткой. Первоначально под ним располагался вход на первый этаж. Над венчающим карнизом – массивные аттики, завершенные крупными

белокаменными вазонами. Здание завершает карниз с широкой выносной частью и гладким фризом, первоначально нижняя часть карнизной плиты имела лепной орнамент. Стены первого этажа на уличных фасадах рустованные. Пилястры в простенках между окнами второго этажа декорированы штукатурными «кистями». Окна ввысоке, прямоугольные с лучковым завершением, на первом этаже обрамлены рамочными штукатурными наличниками, на втором – тонкими профилированными сандриками над окнами помещены изящные лепные венки, а под подоконниками – цветочные гирлянды. По первому этажу выполнены обрамления окон и дверных проемов с декоративными перемычками с оригинальными замковыми камнями. На южном фасаде – вход на второй этаж и широкий проем, который первоначально использовался в качестве проезда, в настоящее время на его месте – широкое окно. Дворовые фасады декорированы значительно проще. Северный торец здания решен симметрично и имеет в центре балкон, наличники на окнах второго этажа повторяют обрамления окон на уличных фасадах. На остальных фасадах окна в рамочных наличниках простой формы. Планировка этажей построена по принципу коридорной системы. На второй этаж ведут две лестницы с металлическим кованым ограждением: парадная (в южном крыле) и «черная» (в северо-восточном углу дома), на площадках лестниц сохранилась метлахская плитка. Для перекрытия проезда использованы оригинальные конструкции «своды Монье». На втором этаже, в трех центральных комнатах, на потолках сохранилась раскрашенная декоративная лепнина. Широкие орнаментальные фризы и большие плафоны отличаются сложным, изысканным рисунком, в котором преобладают растительные орнаменты. Особой насыщенностью выделяются лепные фризы в угловой комнате; в скошенном углу над окном расположена ниша для иконы. Водной из комнат есть симметричные живописные композиции, изображающие пейзажи в различные времена года. На обоих этажах сохранились угловые печи сложной формы, облицованные рельефными изразцами белого и коричневого цветов, в угловой комнате – с барельефной композицией. В 1977 году здание поставлено на государственную охрану как памятник архитектуры местного значения.

Особняк А.В. Бреслина

Особняк Бреслина, находящийся на ул. Цвиллинга, представляет большой интерес, в настоящее время в нем располагается Камерный театр. Известно, что строительство этого дома было начато

оренбургским купцом А.В. Бреслиным в 1898 г., закончено – в 1903 г. Подвал дома до конца не исследован. Археологи предполагают наличие каких-то пустот под особняком – возможно, катакомб. Можно предположить, что подземные ходы могли быть проделаны из подвала к хозяйственным постройкам во дворе: здание было окружено амбарами, сараями и т.п. Однако возведение таких подземелий в хозяйственных целях, просто ради экономии дворовых площадей, для уральского зодчества нехарактерно.

С искусствоведческой точки зрения особняк представляет собой не меньшую загадку. По стилистическим особенностям он атрибутируется как постройка позднего модерна. Известно, что в Москве и Петербурге период позднего модерна продлился с 1900-х до 1918 г. Если учесть, что архитектурная мода до провинции доходила на 5-10 лет позднее, то может показаться довольно странным, что провинциальный зодчий (имя не сохранилось в документах) оказался в русле новейших идей, в чем-то даже опередив столицу. Возможно, автор проекта, и сам Бреслин, часто посещали столицу. Не исключено, что владелец особняка увлекался общественно-политической деятельностью и заранее строил здание с расчетом использовать его не только под жилье, но и для общественных нужд. Известно, в частности, что в годы революции здесь находилась типография газеты «Голос Приуралья».

Можно предположить, что стилистика позднего модерна обусловлена чисто практическими причинами – финансовыми или строительными. Северный и западный фасады, не скрытые от глаз зрителя поздними пристроями, совершенно различны по оформлению. Глухую северную стену подпирают мощные высокие пилоны усеченной формы, сужающиеся кверху. Они не только вызывают внешние ассоциации с древнерусским крепостным зодчеством, но сами и являются средневековым строительным приемом. Поскольку с анатомией здания они никак не связаны, то для архитектора их идея может остаться не совсем ясной. Но для инженера-строителя конструктивная роль этих живописных деталей не подвергается сомнению – пилоны укрепили деформированную стену. Именно по этой причине в стене не прорезаны окна, хотя между пилонами есть неглубокие декоративные ниши для них. Два невысоких крыльца, в настоящее время не использующиеся, косвенно подтверждают это предположение. Отчего возникли деформации стен, не известно. Возможно, близко к особняку располагалось другое строение, при сносе которого начались перекосы и смещения рассчитанных центров тяжести.

Таким образом, пилоны северного фасада были вынужденным и довольно оригинальным архитектурным решением. Укрепив «поползшую» стену, они к тому придали особняку вид средневекового замка, но только с одной стороны. Развивать национально-романтическую архитектурную тему зодчий не стал. Возможно, не было средств; возможно, было поздно что-то переделывать; возможно, не хотел отходить от первоначальной идеи, поэтому и не ставил перед собой историко-стилизаторских задач.

Западный фасад резко отличается по стилю и обработке. Пилястры разбивают его на геометрическую сетку, состоящую из блоков-ячеек. Центральный, наиболее крупный блок объединяет окна первого и второго этажей. Они разной формы, прямоугольные, узкие на втором и широкие, с полуциркульным завершением, почти арочные на первом этаже. Левый блок включает в себя вход и над ним неглубокие декоративные ниши, точно повторяющие форму окон второго этажа. Правый блок фасадной «сетки» вбирает в себя все те же окна второго этажа вверху, а внизу расположены не окна, а их имитация: фигурные ниши точно повторяют арочную форму окон первого этажа. Вся эта ритмичная игра по диагонали рельефной и объемной формы и ее геометрической имитации на плоскости стены, многократное повторение темы арки и прямоугольника, демонстрирует богатую вариантность отделки фасада при минимуме затраченных средств и позволяет считать архитектурное решение довольно изысканным.

Пилястры прорезают всю плоскость фасада, выходя за его линию и завершаясь парными столбами с круглыми декоративными деталями, напоминающими так называемую капитель в поперечном разрезе, изобретенную зодчими модерна. Эти столбы на крыше соединяются декоративной железной решеткой, что становится последним, завершающим штрихом в стилевом решении композиции. Отсутствие декоративизма (излишних украшательских элементов), сбалансированная асимметрия придают ей отточенность и благородную сдержанность.

Все это действительно позволяет говорить о влиянии на автора проекта идей «рациональной» ветви позднего модерна. В здании нет объемно-пространственной игры нанизанных друг на друга по спиральной оси объемов помещений, как в московских и петербургских дорогих особняках того времени, строивших форму «изнутри наружу». Зодчий дома Бреслина заключил все внутренние помещения в простой куб. «Окубление» формы – не просто черта «рационального» модерна, но свидетельство приближающейся эпохи конструктивизма.

Судить о решении остальных фасадов трудно, их облик искажен пристроенными позднее объемами. Основной объем имел вначале П-образный план с небольшими (в глубину одной комнаты) крыльями. Позднее между ними были достроены переходы, и здание превратилось в простой куб с дополнительно образовавшимися удобными холлами, используемыми и в настоящее время. Вообще, «зальность» и удобство внутреннего пространства, легкая делимость его перегородками и легко встраивающимися арками на более камерные помещения – характерная черта стиля модерн, которая была заимствована затем функционалистами и уже в конструктивизме преобразована в новое изобретение – «модульность» пространства.

Внутреннее построение особняка Бреслина подчинено принципам архитектуры модерна: мелкий, почти тесный вестибюль без «парадной» лестницы, как было принято в столичном проектировании, контрастирует с просторным холлом. Он отделен от вестибюля перепадами пола и потолка, что сразу дает вошедшему в него ощущение воздушной наполненности и свободы. Мощные круглые колонны делят пространство холла по центру, отсюда и начинается «круговое» движение по зданию. Для всех помещений дома характерны перепады уровней пола, усиливающие подвижность внутреннего пространства. Так называемая «круговая анфилада» (движение «по спирали»), модная в проектах модерна и считающаяся изобретением этого стиля, вызывает легкое головокружение при движении внутри особняка. Человек, живущий в таком пространстве, получает особую энергетику и эмоциональность – задуманное изобретателями модерна «вечернее» настроение.

Судить о первоначальной планировке комнат трудно, многие из них неоднократно перестраивались. Но одна из них сохранила, на взгляд исследователей, первозданную уникальность, благодаря не слишком удобному угловому расположению. В этой комнате на втором этаже находится в настоящее время театральная библиотека. Две арки и два уровня пола делают эту необычную комнату похожей на будуар, арки разнонаправлены и дополнительно делят пространство. Функциональная модульность, допускающая развитие, деление и умножение внутреннего пространства, здесь если не налицо, то в зародыше. О приближении к нарождающемуся конструктивизму говорит и отказ от декоративного убранства. Хотя можно допустить и то обстоятельство, что отделка интерьера и декоративные детали просто не сохранились, ведь архитектура модерна в силу своей «буржуазности» считалась абсолютно «неподходящей» для советской действительности. Не известно, был ли в

особняке камин (модная примета того времени), где он находился и что собой представлял.

Особняк Бреслина стоит в самом центре города и является одним из его исторических и культурных ориентиров.

Гостиница Г.А. Башкирова (г. Троицк)

Биржевая гостиница и первоклассный ресторан «Эльдорадо» были построены на средства купца Г.А. Башкирова. Здание гостиницы, выполненное в стиле модерн, является архитектурной жемчужиной не только города Троицка, но и всей Челябинской области.

Архитектурные достоинства гостиницы высоко ценились современниками. В 1916 г. местный банк предлагал Башкирову за здание 185 тысяч рублей золотом. Комфортабельная гостиница, отличающаяся убранством интерьеров, роскошью номеров, являлась биржевой гостиницей.

В гостинице селились купцы не ниже первой гильдии, биржевики, банкиры, золотопромышленники.

Конструктивное решение здания характерно для зданий, возводимых в конце XIX-начале XX вв. Оно выполнено из полнотелого красного кирпича, фундамент – из бутового камня. Перекрытия над подвалом и лестничные площадки выполнены из бетонных сводов по металлическим балкам.

Планировочная схема гостиницы проста и компактна. Здание прямоугольное в плане, трехэтажное с обширным подвалом. Первый этаж занимает ресторан, второй и третий – гостиница. В оформлении уличного, южного фасада с кирпичными деталями использованы замечательные по изяществу рисунка и мастерству исполнения отливки из гипса и алебаstra. Главный фасад решен с использованием симметричной центрально-осевой схемы. Пластичность фасада достигается за счет использования ризалитов, акцентированных аттиками, арочных глубоких лоджий, балконов, обрамленных металлическими коваными решетками. Первый этаж имеет отделку «под руст». Окна первого этажа, расположенные между ризалитами, завершены богато декорированными гирляндами. Окна второго и третьего этажей имеют сандрики и с геометрическим узором. Аттики завершены изящными волютами и имеют орнамент в виде гирлянд. Над центральной частью возвышается высокая фигурная кровля с резным карнизом, увенчанная граненым световым фонарем. В здании биржевой гостиницы Башкирова ярко представлены черны, характерные для стиля модерн. В композиции

плоскости ограждения активно применены контрастные сопоставления фактур разных материалов (штукатурка, металл, стекло, изразцы). Широко используется стилизация объектов флоры, где отрицаются геометрические четкие формы, прямые линии. Присущий модерну декор орнаментален и направлен на выражение единой стилистической целостности архитектуры. Применение всех этих элементов (богатая пластика фасада, различные материалы, рельефы, всевозможные орнаменты, окна с текучими линиями рам) создает игру света и тени на фасаде, придает зданию изящный, изысканный вид.

По декоративному убранству главного фасада и интерьеров биржевая гостиница Г.А. Башкирова может соперничать с лучшими зданиями такого типа в Москве и Петербурге. Здание, построенное в стиле венского модерна, является замечательным памятником архитектуры начала XX века.

Модерн в архитектуре Перми

В первые годы XX столетия в Перми начинают возводиться здания в стиле модерн, пришедшем из Западной Европы. Постройки изобилуют кривыми (лекальными) линиями, украшениями, ассиметричными формами планов и фасадов. В Перми модерн получил различную «окраску». Так, особняк Грибушина (арх. А.Б. Турчевич), здание магазина «Проводник» (ул. Советская, 37) и др. решены в традициях «живописного» модерна. Зданиям Кирилло-Мефодиевского общества (арх. В.А. Кендржинский), женской гимназии (сельскохозяйственный институт, арх. Ю.О. Дютель) присущи архитектурные формы модерна с национальными русскими чертами. Наряду с этим в городе развивается направление «рационального» модерна (больница по ул. Плеханова, 36, музыкальное училище, арх.В.В. Попатенко).

В результате «разностилья» и хаотичной застройки, ушедшей от регулярного принципа, город Пермь утрачивает привлекательность и приобретает контраст между центром и окраинами. Центр сосредоточивает здания магазинов, банков, контор и особняков, окраины продолжают застраиваться деревянными домами.

Кирилло-Мефодиевское училище

Самым старым из городских училищ Перми, после главного народного, было Кирилло-Мефодиевское мужское училище, открытое 1 октября 1809 года. Свое название оно получило 6 апреля 1885 года в честь 1000-летия со дня кончины св. Мефодия, который вместе с братом

Кириллом создан славянскую азбуку. До 1912 года училище помещалось в деревянном доме на углу Большой Ямской и Кунгурской.

В 1911-1912 годах вместо домов №72, 74 по Большой Ямской, на углу Кунгурской, было возведено великолепное здание, похожее по своему внешнему виду на художественную Третьяковскую галерею в Москве. Здание было построено в стиле модерн с использованием мотивов древнерусского зодчества, по премированному проекту В.А. Кендржинского. Но большинству пермяков это здание известно под названием «Муравейник», после открытия 14 декабря 1919 года Центральной детской библиотеки и на ее базе – детского коммунистического клуба, руководителем которого стал Василий Михеич Шулепов.

Дом купца С.М Грибушина

Дом построен по проекту архитектора А.Б. Турчевича на участке, принадлежавшем наследникам купца П.Е. Шавкунова. Отделку дома осуществлял лепщик П. Агафьин. В 1904 г. дом приобретен С.М. Грибушиным, управляющим и совладельцем торгового дома «М.И. Грибушина наследники». Одноэтажное, с антресолю и цоколем, Г-образное в плане здание главным фасадом обращено на юг, на ул. Ленина. Фасад имеет симметричное (классическое) решение, акцентированное по центру фигурным аттиком с горельефными жанровыми изображениями в поле, увенчанными вазонами и скульптурными многофигурными изображениями. Над арочными окнами первого этажа – малые круглые окна верхнего полуэтажа, антресолей. Центральная часть здания – ризалит в пять окон большей высоты. Первоначально их украшали цветные витражи. Окна левого и правого крыла с прямоугольной перемычкой имеют имитацию замкового камня в виде маскарона с крыльями (херувим). Межоконные простенки заполнены пилястрами с капителями, выполненными в виде маскарон с пальметтами. По обеим сторонам фасада расположены дверные проемы с арочным окном над ними. Двери филленчатые, первоначально остекленные, с металлической кованой решеткой из элементов растительного орнамента. Входные зоны выделены ризалитом из плоскости фасада и имеют над венчающим карнизом прямоугольные аттики, увенчанные вазонами и скульптурной маской. Углы здания скруглены и в верхней части декорированы лепными картушами сложной формы. В центральном ризалите – четыре кованых флагштока, над дверями первоначально существовали навесы на цепях. К юго-западному углу здания примыкают ворота с двумя ка-

литками, к юго-восточному – четыре секции металлической кованой ограды на кирпичном оштукатуренном цоколе, со столбами, увенчанными лепными навершиями. Ограда и ворота имеют характерный для стиля «модерн» растительный рисунок. Обследование здания выполнено институтом «Спецпроектреставрация» (г. Москва) в 1979-1980 гг. (архитектор Е.Ю. Барановский), проект реставрации – Пермской специальной научно-реставрационной производственной мастерской (архитектор Н.Б. Белов). Реставрационные работы ведутся с 1987 г. Пермской специальной научно-реставрационной производственной мастерской, которые до настоящего времени не завершены. Полностью восстановлены интерьеры памятника (в том числе обои, осветительные приборы, скобянка, мозаичный паркет). При восстановлении лепных деталей использовался состав, разработанный Пермским политехническим институтом. В изготовлении принимали участие скульптор Ю. Екубенко (автор реставрации фриза), лепщик В. Машков. Воссоздание кованых ворот выполнено кузнецом В.А. Базаровым, реставрация калиток и ограды – кузнецом И.В. Кадочниковым.

По мнению краеведов, именно грибушинский особняк в стиле живописный модерн произвел неизгладимое впечатление на Бориса Пастернака, побывавшего в городе в 1916 г. На страницах романа «Доктор Живаго» особняк стал «домом с фигурами», а Пермь – Юрятином. Конечно, это только версия, но многие пермяки верят.

Архитектура модерна была в свое время символом современности, новизны и воплощением бесконечного, свободного, неканонизированного творчества, допускавшего не столько диктат вкуса заказчика, сколько самого архитектора. Эпоха модерна стала для зодчих веком Ренессанса, так как личность архитектора в это время вырастает до масштабов титанов Возрождения. Поэтому так ценны для нас сегодня немногочисленные сооружения этого стиля.

Литература

1. Мурзина, И.Я. Очерки истории культуры Урала: Монография / Мурзина И.Я., Мурзин А.Э. – Екатеринбург: Форум-книга, 2008. – 412 с. С.222-223
2. Памятники истории и культуры Пермской области /Сост.Л.Шатров. Перм.кн.изд-во, 1976. – 219с.
3. Историко-архитектурное наследие Пермского края.Какталог-справочник. Пермь,2011. – 488с.

4. Челябинская область: энциклопедия в семи томах / гл. ред. К. Н. Бочкарев. – Челябинск: Камен. пояс, 2008.

9.4. КОНСТРУКТИВИЗМ В АРХИТЕКТУРЕ УРАЛА

Конструктивизм возникает как архитектура современного общества, опирающаяся на эстетику техницизма и функционализма, сближающая гражданскую и промышленную архитектуру, разрабатывающая новые типы общественных зданий, широко использующая принципы стандартизации, ориентирующаяся на индустриализацию строительства. Сам человек, в известном смысле, рассматривался сквозь призму производства. Идейный пафос был связан с задачами переустройства мира, созданием нового коммунистического государства. Главными выразительными средствами конструктивизма были выразительная геометричность железобетонных объемов, крупных поверхностей стекла и ленточных окон, свободная пространственная композиция построек, не имеющих четко выраженных фасадов, приближающая их по внешнему виду к промышленным объектам. «Красивым» признавалось то, что обладало четко выраженным утилитарным смыслом и функциональностью. Такова была по-своему интересная эстетика новой архитектуры. «Нет никакой опасности в <...> аскетизме новой архитектуры, которая отпугивает близоруких, – писал М. Гинзбург, Это аскетизм молодости и здоровья, бодрый аскетизм строителей и организаторов новой жизни».

В 1930 г. был создан генеральный план «Большого Свердловска», воплощавший идеи создания «нового города» и учитывавший появление новых микрорайонов, связанных с расширяющимся промышленным производством. В проекте закреплялась идея перенесения центра города с бывшей Кафедральной площади на площадь Парижской коммуны (рядом с оперным театром) в связи со сложившейся «новой традицией демонстраций и празднеств». Здесь же должны были быть сосредоточены административные и общественные здания (Дом промышленности, Дом печати, гостиница «Большой Урал», предполагалось строительство вместо старого оперного – гигантского по размерам Свердловского «Большого театра»), также предлагалось реконструировать улицу Ленина в районе Втузгородка, Привокзальную площадь, и т. д.

Можно констатировать, что Свердловск в это время стал одним из тех немногих в России городов, в архитектуре которого стиль конструк-

тивизма представлен с такой полнотой и в общественных, и в административных, и в жилых постройках. Здания в стиле конструктивизма создавали большая группа местных архитекторов и столичные лидеры конструктивизма, учредителями Общества современных архитекторов (ОСА). По проекту М. Гинзбурга построен жилой комплекс по ул. Малышева и Хохрякова, по проекту Я. Корнфельда – Клуб строителей по ул. Ленина (впоследствии – здание Свердловской киностудии, ныне – торговый центр). Результатом деятельности Свердловского отделения Общества современных архитекторов было создание архитектурной композиции Уралмашзавода.

Претворяя в жизнь идею «дом – машина для жилья», в Свердловске строились дома-коммуны с полным обобществлением быта. Особый интерес представляет проектирование и опыт возведения жилых комплексов-ансамблей – предтечи современных микрорайонов.

Отличительной особенностью конструктивизма в архитектуре был системный подход: проектировалась среда, организовывалось пространство жизни. Сооружения конструктивистов представляли собой «взаимосвязанный комплекс вытекающих друг из друга пространств, каждый объем сооружения функционально оправдан в своей связи с соседним». На Урале проектировались грандиозные архитектурные комплексы: Городок чекистов, Втузгородок, Медгородок (в Екатеринбурге), Рабочий поселок Мотовилихинского завода и дома по ул. К. Маркса (в Перми), Петуховский содовый завод и жилые дома для рабочих (в Березниках), комплекс Челябинского тракторного завода.

Жилой комплекс Городка чекистов, построенный по проекту архитекторов И. Антонова, В. Соколова, А. Тумбасова в начале 30-х годов, охватывает значительную площадь, образуя многоугольник, замкнутый улицами Ленина, Луначарского, Первомайской и Сони Морозовой. Комплекс образован из блоков жилых домов, расставленных по периметру многоугольника, ориентированного с севера на юг. Одиннадцатипятиэтажный полуцилиндрический корпус коридорного типа по ул. Ленина был предназначен для одиноких и малосемейных, преимущественно для молодежи. В первом этаже его размещалась столовая и магазин полуфабрикатов. Корпус закрытым переходом на уровне второго этажа был связан с клубом – общественным центром комплекса. Внутри комплекса – двор-сад, среди яблонь и тополей здание детского сада и коммунальный корпус. В основе жилых корпусов по ул. Луначарского, Первомайской и Сони Морозовой – унифицированная жилая ячейка. Основную площадь квартир занимают жилые комнаты в сред-

нем по 20 м². Кухни практически не существует: пространство, отведенное под кухню, по площади немногим более 2 м². Это неизолированное помещение, открытое в коридор, неудобно еще оттого, что через него осуществляется проход в санузел. На этом маленьком участке приютилась плита на 4 конфорки. Обеды, приготовленные фабрикой-кухней, столовой, купленные в магазине полуфабрикатов, предполагалось только разогревать. Так воплощалась в жизнь идея освобождения женщины от «рабского домашнего труда».

С изменением функциональной структуры комплекса в силу объективных причин, вызванных развитием общества, комплекс распался. Объединяющим звеном всех построек теперь является только объемно-пространственная композиция. Образованная из стандартных элементов, построенная на контрастах ритма, света, цвета, масштабных отношений, симметрии и асимметрии, она наглядно свидетельствует о положительных поисках конструктивизма в области формы в условиях ориентации на стандартизацию строительства. Спроектированный в условиях, когда конструктивизм ориентировался на создание мощной «индустрии быта», комплекс и поныне несет следы бывшего функционального организма.

Сам человек рассматривался конструктивистами «функционально», сквозь призму интересов производства. «Сверхзадачей» этих проектов было сближение производственной и личной сфер жизни человека. Жить нужно как можно ближе к работе, быт не должен отнимать у человека много времени, ведь полноценный (не у кухонной плиты) отдых – необходимый элемент производственного цикла». За этим скрывалось устойчивое представление конструктивистов о человеке как социальной единице и коллективе как сумме подобных единиц.

Город также мыслился как большой комплекс жизненных функций. Разнообразные постройки, внутренне связанные родственными функциями, в свою очередь образовывали внутри него функциональные узлы, интегрирующиеся в единую городскую структуру. Это относится к появлению Дома контор, Дома юстиции, Дома обороны, Дома связи, многочисленных клубов.

Строительство Медгородка и Втузгородка стало другим примером схожего подхода. Центром нового городского района, получившего название Втузгородка, стал комплекс учебных корпусов, студенческих общежитий и научных заведений. Комплекс не имел аналогов в отечественном строительстве учебных зданий ни по масштабам строительных работ, ни по оригинальности объемно-пространственных и планировочных решений.

Несмотря на острейший жилищный кризис, в городе одним за другим продолжают вставать здания Товарной биржи, Промбанка, Дома Советов и другие. Заданные темпы требовали колоссального напряжения сил, сырые незавершенные проекты буквально вырывали из рук, страдало и качество строительства. Венцом сооружений делового ряда должен был стать Дом промышленности и торговли, призванный завершать пространный ансамбль планируемой в качестве центральной - площади Парижской коммуны.

Свердловску в конце 1920-х гг. было посвящено два всесоюзных конкурса. Один, связанный с проектом синтетического театра, другой – Дома промышленности. В результате конкурса на проект Дома промышленности первая премия была присуждена москвичу Д. Фридману. Композиция грандиозного сооружения строилась на контрасте горизонтального П-образного в плане объема и сопряженной с ним 140-метровой башней, ориентированной на проспект Ленина (проект предполагал еще богатый декор в украшениях и статую Ленина): «...башня, гордо вознесенная в небо в центре Свердловска, стала бы самым сильным высотным акцентом, подчинив себе доминанты Вознесенского собора, Дома связи и др. Как некогда в Петербурге, архитектурным центром ансамбля города стало промышленно-гражданское сооружение, так и столица Урала получила бы столь же важный центр, правдиво характеризующий ее значение». Однако замыслам архитекторов не суждено было воплотиться: можно видеть своего рода знак в том, что уже наполовину построенное здание с башней неожиданно сгорело; не был построен крупномасштабный синтетический театр на 5 тыс. мест (по проекту победившего во всесоюзном конкурсе М. Гинзбурга); не было доведено до конца запланированное создание впечатляющей по размаху площади Парижской коммуны, которую должны были обрамлять эти грандиозные сооружения.

Новые здания строились либо «на голом месте», либо на месте прежних городских площадей, снося все, что казалось лишним или мешало. Архитектурная среда Свердловска к этому времени еще сохраняла преемственную связь с первоначальной регулярной планировкой «горного города» XVIII в. и сложившейся системой центральных улиц и площадей, идущих от Екатеринбурга (крупного торгово-перевалочного и административного центра) второй половины XIX-начала XX в. Главными доминантами города оставались его храмы, а важным компонентом застройки - традиционные для Урала деревянные усадебные дома.

По ходу реконструкции центра города зимой 1930 г. решением горисполкома были снесены для получения «строительного материала» главные городские храмы XVIII в.: Богоявленский Кафедральный собор, у стен которого всегда проходили самые торжественные городские мероприятия, и наиболее величественный и почитаемый жителями Екатерининский собор. Снесена была и церковь Сошествия Святого Духа (при этом из-за спешки власти даже не позволили разобрать и вынести позолоченный иконостас). В газетах необходимость сноса церкви, которая являлась первым каменным храмом, построенным в Екатеринбурге, мотивировалась необходимостью «освободить место для складирования стройматериалов» под строительство Дома контор, кирпич же взорванной Златоустовской церкви пошел на строительство Дома обороны.

Город лишился не просто «высотных доминант», придававших индивидуальность прежнему облику города. Не стало прежних центров, концентрировавших духовную энергию города, служивших символами его веры. Все это, однако, отвечало общей концепции трансформации внутригородского пространства, призванного раскрывать новую роль индустриального Свердловска. Облик Перми этих лет изменяется за счет «встраивания» в дореволюционную застройку новых зданий, надстраивания старых домов дополнительными этажами.

Деятельность бригад столичных художников сворачивается ко второй половине 1930-х гг., но остается созданный ими образ индустриального сталинского Урала. Так, часть картин выставки «Урало-Кузбасс в живописи» стала основой для создания Челябинской картинной галереи, открывшейся в 1940 г. Созданные в эти годы работы дополнили картинные галереи Свердловска, Перми и других уральских городов.

Искусство советского Урала рождается в 1930-е годы как результат «культурного скачка», нарушившего естественный ход постепенной эволюции художественной культуры края. Это новое искусство возникает и начинает развиваться в жестких рамках, по существу, в качестве некоего Проекта, берущего свое начало от этих бесчисленных «изображений труда» 1930-х гг. Проект представлял собой не развивающийся по своим внутренним закономерностям художественный процесс, опирающийся на свободное творчество художников. Стиль, тематика, жанры, образы произведений искусства советского Урала с этой поры будет определяться изначально заданной программой. Для региона, который еще только искал путей и способов выразить себя, искал выхода культуротворческим силам (а Урал относился именно к таким регио-

нам), новая советская культура стала единственно возможной формой самореализации.

Литература

1. Мурзина, И.Я. Очерки истории культуры Урала: Монография / Мурзина И.Я., Мурзин А.Э. – Екатеринбург: Форум-книга, 2008. – 412 с.
2. Памятники истории и культуры Пермской области /Сост.Л.Шатров. Перм.кн.изд-во, 1976. – 219с.
3. Историко-архитектурное наследие Пермского края.Какталог-справочник. Пермь,2011. – 488с.
4. Челябинская область: энциклопедия в семи томах / гл. ред. К. Н. Бочкарев. – Челябинск: Камен. пояс, 2008.

9.5. АРХИТЕКТУРА УРАЛЬСКИХ ГОРОДОВ, КАК ОТРАЖЕНИЕ ИСТОРИИ РЕГИОНА

Архитектура городов и других населенных пунктов является отражением истории всего человечества от древнейших библейских времен, до настоящего времени. Где бы ни жил человек, он всегда стремился создать вокруг себя удобную среду, преобразовать природу так, чтобы защитить себя от неблагоприятных погодных условий, от хищных животных и от себе подобных. Так появились первые жилища, которые с развитием человечества прошли долгий путь от пещеры до современных, начиненных электроникой киберпространств. Но поселения человека состояли не только из жилых домов. Постепенно появились общественные здания, религиозные сооружения и памятные знаки, производственные помещения. Затем с развитием транспорта появились мощные дороги, мосты, каналы и все то, что сейчас мы называем инфраструктурой. В последние время, осознав далеко зашедший отрыв от природной среды, человек стремится воссоздать вокруг своих жилищ уголки полудикой природы. Так создаются парки, сады, рукотворные реки, озера и пруды.

Архитектуру не зря называют каменной летописью, потому что, анализируя художественные и изобразительные средства того или иного дома, храма или другого сооружения, можно представить, что человек чувствовал или переживал в это время, разглядеть образ эпохи.

Архитектура Тобольска

Тобольск – один из самых живописных и зрелищных городов России, оставляющий неизгладимое впечатление своей захватывающей панорамой и величественной красотой архитектурных памятников. За красоту рельефа его справедливо называли сибирским Киевом. У Тобольска своя великая и славная история. В XVII-XVIII вв. он был одним из крупнейших городов Российского государства и значился на всех иноземных картах. Однако в дальнейшем превратности судьбы, низвели его на положение запустевшего захолустного городка, он был всеми забыт, надолго законсервировавшись в своем старинном обличье. В последние десятилетия, в связи с начавшимся интенсивным освоением этого края, интерес к Тобольску вновь оживился. В планах экономического и культурного преобразования Западной Сибири Тобольску вновь предстоит сыграть важную роль.

Ранней весной 1587 г. письменный голова Данила Чулков на нагорном берегу р. Иртыш на вершине горы Алафейской, в 15 верстах от Кашлыка (Искера), бывшей кучумовой столицы, заложил русский острог, срубленный «из судового ладейного леса». Так началась славная история г. Тобольска – столицы Сибирского царства, центра Тобольской губернии.

Тобольск с 1590 г. – главный военно-административный и церковный центр всей русской Сибири. Тобольские воеводы считались «большими воеводами» и в их подчинении находились воеводы других сибирских городов.

Тобольск – главный торговый центр Сибири: в 1595 г. пришли первые бухарские караваны, а затем из Тобольска снаряжали торговые и посольские караваны в Монголию и Китай. На Тобольском рынке были представлены русские, западноевропейские и азиатские товары.

Тобольск – центр напряженного транзитного движения в Сибирь и из Сибири. Только в 1639–1640 гг. по всем дорогам из Тобольска в оба конца прошло не менее 2 983 промышленных и торговых людей, а сборы таможенной и проезжей пошлины с них только в 1625 г. достигли суммы в 4 198 рублей.

Тобольск – один из главных культурных центров Сибири XVII-XVIII вв. Ко всему, что здесь было – составление летописания о взятии Сибири, каменное строительство, живопись и просвещение, театр и книгопечатание, архитектура, – можно отнести слова «впервые».

В Тобольске в конце XVII-XVIII вв. был построен единственный в Сибири каменный кремль, в составе которого находятся первые сибир-

ские каменные здания: Софийско-Успенский кафедральный собор (1681-1686 гг.); первое казенное здание – двухэтажная приказная палата с амбарами под ней (1700-1704 гг.); первое общественное здание – Гостиный двор (1703-1706 гг.). Два последних здания были спроектированы и сооружены СУ Ремезовым.

В Тобольске находится более 300 памятников истории и культуры. Величественна панорама кремля – архитектурного украшения города. Через арку кремлевской Рентереи – хранилища казны петровского времени, ведет лестница-спуск в нижний город. Великолепие «сибирского барокко» представляют посадские церкви нижнего города. В центре нижнего посада в доме губернатора расположен Кабинет-музей Николая П.

Культурными достопримечательностями города являются старейший в Западной Сибири Тобольский государственный историко-архитектурный музей-заповедник. Его экспозиции позволяют познакомиться с уникальными раритетами в Музее духовной культуры народов Западной Сибири, с историей сибирского искусства в Художественном музее, с историей просветительства в Музее книги.

На территории тобольского кремля располагается резиденция архиепископа Тобольского и Тюменского Димитрия, а также корпуса единственной в Сибири Духовной семинарии.

Тобольский кремль

К весне 1699 г. проект нового каменного кремля, разработанный С. Ремезовым, получил утверждение в Москве в Сибирском приказе, и было дано указание приступить к его исполнению. Новый административный центр Тобольска представлялся С. Ремезову еще в привычном образе кремля. И в Москве он увидел кремль, но только каменный. Восторг перед ним еще более возбудил у Ремезова желание создать и здесь, в далекой Сибири, каменный кремль наподобие московского, с такими же зубчатыми стенами и островерхими башнями.

В 1699 г. у южного обрыва горы была заложена первая кремлевская постройка – тобольская Приказная палата, строительство которой завершилось в 1704 г. В 1702-1706 гг. в северо-западном углу кремля возводится гостиный двор. Затем наступает длительный перерыв в строительстве, вызванный нехваткой денежных средств и рабочей силы. В 1712 г. с помощью шведов на Софийском взвозе, между кремлем и архиерейским двором, строится каменная воротная башня, а по соседству с ней, на самом краю горы – Вознесенская церковь. Вскоре началось воз-

ведение крепостных стен и еще двух башен на берегу Иртыша. В ходе возведения стало очевидно, что идея кремля себя изжила и оказалась запоздалой даже для условий Сибири. Это, видимо и охладило интерес к его дальнейшему строительству. В 1717 г. неожиданно развалилась Вознесенская церковь, и ее больше не восстанавливали. В таком виде Тобольский кремль простоял до конца XVIII в.

Проходные ворота тобольского кремля выполнены в классических формах, так как ограда эта поставлена здесь в середине XIX в. Слева от ворот, на стене в настоящее время можно видеть мозаичное панно с изображением строителя Тобольска – Семена Ремезова, выполненное местным художником в знак признательности потомков.

Софийский собор бесспорно является одним из самых впечатляющих древних сооружений Тобольска. В качестве примера зодчему велено было руководствоваться чертежом собора Вознесенского монастыря в Московском Кремле. Действительно, в Софийском соборе угадываются определенные черты сходства с архитектурой этого храма, хотя он и не повторяет его буквально. «Образец» был переработан зодчим. Собор очень удачно поставлен, на самом высоком месте Троицкой горы, и поэтому отовсюду хорошо просматривается. Белый силуэт его, выделяющийся на фоне неба, доминирует в пространстве.

Углубившись далее на территорию Софийского двора, обогнув зимний Покровский собор, находится обширное трехэтажное здание бывшего архиерейского дома. По документам известно, что он был заложен в 1773 г. и строительство его продолжалось до 1775 г. В настоящее время здесь размещается Тобольский краеведческий музей. Расположение и отделка внутренних помещений архиерейского дома - отражают характерные приемы дворцового строительства конца XVIII в. Здание имело характерную для классицизма компактную, упорядоченную структуру помещений, но их планировка определялась скорее не соображениями симметрии, а требования целесообразности быта. Восприятие интерьера начиналось с просторного вестибюля, откуда трехмаршевая чугунная лестница вела на второй этаж. На втором этаже частично сохранилась отделка церковного зала. Обращает на себя внимание изящная архитектурная декорация стен с тонко прорисованными пилястрами ионического ордера и гармоничные пропорции.

Вблизи архиерейского дома, почти у самой его алтарной апсиды, сохранилась невысокая четырехстолпная звонница «углеческого» колокола, построенная в 1836 г. в нарочито примитивных формах. Колокол перенесен был сюда с соборной колокольни. После отбывания срока

ссылки угличане снова вернули его в родной город. В экспозиции музея хранится точная копия этого колокола.

С кремлевской площади хорошо просматривается столп 75-метровой многоярусной колокольни, которая до сих пор остается самым высоким и величественным сооружением Тобольска. Архитектура колокольни решена была в стиле своего времени, в строгих формах классицизма. Колокольня отличается редким подбором колоколов, обладающих неповторимым, мелодичным звоном. Массивные ее устои позволяли разместить на двух ярусах до пятнадцати колоколов. Среди них, в первом ярусе находился самый мощный, изготовленный в 1738 г. на Тагильском заводе и весивший свыше тысячи пудов. За свой зычный голос он прозван был сибирским царь-колоколом.

На территории тобольского центра уцелели каменные подпорные стенки Софийского взвоза. С постройкой этих стен была предотвращена дальнейшая осадка фундамента Софийского собора и расположенной рядом соборной колокольни. Есть какая-то театральность и зрелищность в самом восприятии этого сооружения при движении по Софийскому взвозу. За воротами Шведской палаты начинается узкий щелевидный тоннель, где можно увидеть головокружительную высоту его стен и небольшую часть неба. Перспектива движения замкнута изгибом стен по очертанию оврага, что еще более усиливает ощущение зажатости пространства. При подъеме этот мрак начинает постепенно рассеиваться, ощущение зажатости пространства ослабевает, тоннель приводит на обширную кремлевскую площадь. В смене контрастных ощущений есть свое эффект, еще более усиливающий крепостное звучание тобольского центра.

Архитектура Тюмени

29 июля 1586 года было начато строительство Тюменского острога, ставшего первым русским городом в Сибири. Первыми жителями острога стали стрельцы и служилые казаки. В 1601 году был учрежден первый в Сибири Тюменский ям. Вскоре по соседству с Тюменским острогом начала формироваться Ямская слобода. К началу XVII века в Тюмени насчитывалось 570 дворов и около 1 700 человек населения. В 1616 году рядом с Ямской слободой старцем Нифонтом Казанским был заложен Преображенский мужской монастырь. Несколько ранее на берегу Туры был основан девичий монастырь с Ильинской церковью. XVIII век ознаменовался началом каменного строительства в Тюмени. В 1700 году на берегу Туры были заложены каменные амбары для хране-

ния городской казны с Благовещенской церковью над ними. В 1715 году на территории Преображенского монастыря завершилось строительство каменного Троицкого собора, давшего монастырю новое имя.

В Тюмени на протяжении XIX-начала XX веков наиболее передовым сословием, принимавшим активное участие в общественной жизни, было купечество. Среди его представителей нередко появлялись меценаты и благотворители, осознававшие необходимость развития просвещения и культуры в родном городе.

Во второй половине XIX-начале XX веков город Тюмень начал приобретать черты крупного промышленного центра. По объему производства он занимал первое место в Тобольской губернии. Наибольшее развитие в Тюмени получили кожевенная промышленность, мукомольное, винокуренное, деревообрабатывающее, салотопенное и свечное производство, а также колокольное дело. Наибольшую известность во второй половине XIX века Тюмень приобрела как крупнейший центр сибирского судостроения.

После революции 1917 года губернский центр был перенесен из Тобольска в Тюмень. В августе 1944 года была образована Тюменская область, ставшая самой большой в стране. За кратчайший отрезок времени город Тюмень превратился в административный центр, из которого осуществлялось управление крупнейшим в стране нефтегазодобывающим комплексом. Стремительные темпы индустриального освоения северных территорий Тюменской области способствовали быстрому развитию и росту населения областного центра. Столь интенсивное развитие города имело неоднозначные последствия для его культурной жизни. В отличие от ряда крупных городов Урала и Сибири, внешний облик которых значительно преобразился благодаря крупным индустриальным стройкам, Тюмень до начала 1960-х годов во многом продолжала сохранять свой исторический облик. Значительную часть города составляли деревянные постройки, многие из которых представляли собой самобытные образцы местных традиций декоративной резьбы. Отличительной чертой Тюмени второй половины XX века стало соседство быстро растущих современных административных и жилых районов со старыми деревянными кварталами.

Исторический центр Тюмени

В отличие от Тобольска в Тюмени не был возведен каменный кремль. Однако в исторической части города, на территории которой некогда стоял первый деревянный острог, на протяжении XVIII века

сформировался оригинальный архитектурный ансамбль. В 1700 году на берегу Туры были заложены каменные амбары для хранения казны, над которыми была выстроена не сохранившаяся до наших дней Благовещенская церковь. Позднее, на противоположном берегу реки была возведена Вознесенско-Георгиевская церковь, освященная в 1789 году. В 70-90-х годах XVIII века велось строительство Крестовоздвиженской (Никольской) церкви, ставшей еще одной важной доминантой в облике исторического центра города. Благодаря своему расположению на «государевой дороге», в Тюмени, одной из первых в Сибири, возникла Ямская слобода, сложившаяся неподалеку от Троицкого монастыря.

Рядом с Троицким монастырем берет свое начало улица Ямская, названная в честь располагавшейся здесь некогда Ямской слободы. В настоящее время на ней сохранился ряд старинных деревянных домов. Декор некоторых из них представляет собой уникальные образцы традиций деревянной резьбы Тюмени.

На месте основания Тюмени разбит исторический сквер, на территории которого установлен памятный знак Ермаку. Неподалеку от него стоит каменная плита, символизирующая место, на котором был заложен город. Здесь также установлен обелиск в память о воинах, погибших в Великую Отечественную войну. Для новобрачных тюменцев традицией стало возложение на этом месте венков. Одним из излюбленных мест прогулок жителей и гостей города является вантовый пешеходный мост через реку Туру, с которого открывается эффектный вид на историческую часть города. Недавно власти Тюмени официально присвоили ему название «Мост влюбленных».

Привлекает внимание здание центрального филиала областного краеведческого музея им. И.Л. Словцова – музея «Городская Дума» (ул. Республики, 2).

Когда-то в его стенах вершила историю и будущее города Тюменская городская Дума, осуществляла административные и налоговые функции, ведала благоустройством города, делами купеческих гильдий, ремеслами и промышленностью.

Городская Дума представляет собой двухэтажный прямоугольный объем на цокольном этаже. Ось главного фасада выделена четырехколонным коринфским портиком. По оси противоположного фасада размещен небольшой объем ретирад.

Главный портик увенчан ступенчатым аттиком. На уровне второго этажа между портиком и стеной здания устроен большой балкон. Важный элемент фасада – высокая наружная лестница.

Несмотря на небольшие размеры, городская управа выглядит очень значительной. Сказывается, видимо, ее островное положение, спокойные пропорции, большая высота цокольного этажа, а главное – наличие большого портика и внушительной лестницы. Большое значение имеет и тактичность декора: оконные проемы четко прорезают массивы стен и не имеют наличников. Небольшие декоративные замковые камни над окнами первого и прямые сандрики на кронштейнах над окнами второго этажей являются украшающими элементами. Здание стоит на высоком цоколе, обработанном линейным дощатым рустом. Этот вид руста самый «абстрактный» из всех, так как он не имитирует кладки из каменных блоков, а только разрезает стену параллельными линиями и тем самым создает образ находящейся под нагрузкой однородной массы.

Городская дума – памятник архитектуры XVIII века (построена в 1795 году), одно из первых гражданских зданий в то время провинциального городка Тюмени, расположенного относительно столицы России – Петербурга в далекой русской окраине – в Сибири. В 1871 году местный умелец Алексей Трусов, крестьянин пригородной деревни Онохиной, устроил для здания Думы часы по образцу курантов Московского Кремля. Они отбивали часы и четверти часа, исполняли мелодию государственного гимна Российской империи, а в советские времена – гимн СССР. В настоящее время часы молчат, но это нисколько не умаляет ни очарования самого здания, ни великолепия и богатства экспозиций одного из старейших музеев Сибири.

От Исторической площади берут свое начало улицы Республики и Ленина, каждая из которых – настоящая кладезь для ценителей архитектурной старины и поклонников творчества современных зодчих.

Здание сельхозакадемии, расположенное по ул. Республики, 7, хорошо знакомо как в самой Тюмени, так и за ее пределами. Двухэтажное здание, выходящее фасадом на главную улицу города, напоминает дворцы Санкт-Петербурга. И это не случайно. Оно было построено в 1878-1880 годах на деньги купца-мецената П.И. Подаруева по проекту архитектора Петербургского университета Воротилова специально для открывшегося в Тюмени реального училища. Открытие училища приветствовал сам император Александр I, и училищу было дано его имя. В Александровском реальном училище обучались дети всех сословий и вероисповеданий.

На небольшом отрезке улицы Ленина – от ее начала до пересечения с улицей Первомайской – находятся шестнадцать архитектурных

памятников. Это не только три церкви (дома №7, 22 и 43), но и бывшие жилые дома тюменских купцов, их конторы и пр. В одном из этих домов (№46) находится инспекция по охране и использованию памятников истории и культуры. Этот деревянный дом, украшенный резьбой, отстояла общественность города в середине 1980-х годов, когда начальник распорядился раскатать его и перевезти в Затюменку. Стоявшие рядом дома спасти не удалось, их снесли из-за ветхости.

Проект дома Машарова (ул. Ленина, 24) был разработан городским архитектором К.П. Чакиным. В 1900 году владелец здания провел реконструкцию, в результате которой дом превратился в небольшой усадебный комплекс, в состав которого кроме основного здания вошли два флигеля, мансарда, внутренняя лестница, веранда и высокая ограда с деревянными воротами.

Дом Чакина (ул. Семакова, 4) считается одной из «жемчужин» архитектурной Тюмени. В.Е. Копылов в своей книге «Окрик памяти» дает следующее описание дома: «Особняк с «музыкальными» украшениями на внешних стенах и на решетке солидного балкона, с угловым крыльцом-подъездом и внутренней винтовой лестницей в дореволюционные годы служил для интеллигенции города своеобразной музыкальной гостиной. Хозяева славились тонким музыкальным вкусом, гостеприимностью и дружелюбием». С приходом советской власти особняк был передан в городскую собственность.

На углу улиц Орджоникидзе и Осипенко (бывшая Томская) сохранился жилой дом купца Жернакова, построенный в 1906 году. Это одноэтажное краснокирпичное здание Г-образной формы на полуподвале, с двумя мезонинами-надстройками. Над парадным крыльцом высится куполообразное завершение с чешуйчатым покрытием. Весь дом покрыт такой же чешуйчатой крышей, единственной, которая сохранилась в Тюмени до наших дней. Дом купца Жернакова – уникальный образец каменного жилого дома начала XX века, в архитектуре которого сочетаются мотивы псевдорусского стиля и нового, модного в то время в Тюмени модерна. Дом является памятником истории и архитектуры Тюмени.

Недалеко от дома купца Жернакова под черной четырехскатной крышей находится самый старый дом Тюмени, до половины окон погруженный в землю: Ему – более 200 лет, он срублен из местной сосны во второй половине XVIII века.

Архитектура Екатеринбурга

Исторический центр города

Планировочным ядром города остается место его рождения – старый центр Екатеринбурга с территорией утраченного железодельного завода, где в настоящее время разбит Исторический сквер, с двумя площадями, одна из которых – имени 1905 года (бывшая Кафедральная) сохраняет в городе статус главной.

Многие находящиеся здесь здания – памятники истории и архитектуры – давно обрели значение символов города. Они особенно часто репродуцируются в различных изданиях, изображаются в рекламных проспектах, буклетах, на значках.

Если взглянуть в первые планы города-крепости, то обращает на себя внимание выверенная по сторонам света пространственно-планировочная композиция этого центрального района. В ее основу положены две пересекающиеся оси. Первую образует русло реки Исеть. Вторую – плотина проложенным через нее проспектом. По этим линиям и была сориентирована находящаяся на территории железодельного завода застройка.

Железодельный завод занимал низменно-пойменные земли у нижнего бьефа плотины, ограничивавшей их с севера.

Завод быстро обрастал постройками. В первой половине XVIII века он считался одним из самых мощных в России, на нем насчитывалось до тридцати различных производств. Среди последних – открытый в 1725 году монетный двор, чеканивший медные деньги, и запущенная в 1726 году камнерезная мастерская, впоследствии преобразованная в Императорскую гранильную фабрику.

Каменные постройки появились на заводе в XVIII веке. Одна из них дошла до наших дней, правда, ее внешний вид и назначение кардинально изменились. Это здание госпиталя, относящееся к 1749 году.

В XIX веке госпиталь перестраивался, его помещения одно время использовались для театральных постановок труппы известного антрепренера П.А. Соколова. Во второй половине XIX века здесь находилась Александровская богадельня – с домовою церковью при ней. В настоящее время здесь размещается Музей изобразительных искусств (Воеводина, 5).

В конце XVIII века на территории монетного двора, по правому берегу Исети, возле плотины, находились два каменных корпуса, достигавших 120 м длины. В 1829 году архитектором И.И. Свиязовым был составлен проект нового монетного двора, который возвели в 1840-е гг.

По другую сторону реки располагались здания гранитной и механической фабрик.

В 1814 году для гранитной фабрики было построено специальное каменное здание, примыкавшее к плотине, но его снесли при реконструкции в 1963 году.

К середине XIX века на землях завода сложилась довольно плотная застройка, которую хорошо видно на его планах 1856 года.

На панорамах 1880-х годов работы фотографа В.Л. Метенкова завод предстает в виде градостроительного образования, заполненного одно- и двухэтажными каменными сооружениями, местами примыкающими или почти примыкающими друг к другу.

На правом берегу за оградой, там, где в настоящее время проходит улица Воеводина, во второй половине XIX века появилась зеленая зона, оживившая эту часть территории. Деревья очень гармонично обрамляли здание горного училища с высоким шатровым верхом и его церковку с луковичной главкой, а также бывший арсенал – в этом надстроенном архитекторами М.П. Малаховым и И.И. Свизевым здании разместился музей Уральского общества любителей естествознания (УОЛЕ).

Архитектура каменных заводских корпусов отличалась своеобразной строгой красотой.

Архитектура железодельного завода составляет едва ли не самую значительную и самобытную часть наследия уральского региона, здания, в которые сумел воплотиться большой и высокий стиль русской архитектуры — классицизм.

Промышленный комплекс на основе старого завода работал в центре советского Свердловска довольно долго. В 1960-е годы было принято решение о закрытии и перемещении находящихся здесь производств. В 1965-1966 годы территория старого завода была решительно расчищена. В результате строения на лево- и правобережье, у плотины не уцелели.

Последующая жизнь сохранившихся старых зданий связана с созданием в 1972-1973 годах музейно-мемориального комплекса Исторического сквера.

В пространственно-планировочном решении сквера умело использованы ландшафтные особенности места – русло реки и перепады рельефа от верхней террасы к нижней.

Река, выпрямленная и заключенная в каменное ложе, разделила пойменную зону на две равные части. На ее левом берегу, по замыслу авторов, выделена музейная зона, на правом – мемориальная. Откры-

тость пространства нижней террасы подчеркивается большими прогулочными эспланадами, ровными газонами и живописными группами деревьев.

Музейную зону образуют сохранившиеся исторические здания – ворота, фрагменты ограды на верхней террасе восточной части сквера. Здесь же размещена открытая экспозиция старой техники уральских заводов XIX века. Мемориальная зона включает в себя площадь, которая вплотную примыкает к подпорной стенке с барельефом.

Южнее мемориальной площади разбит «сад камней», где в виде образцов различных минералов, свободно размещенные среди кустарников и деревьев, представлены природные богатства Урала.

Части сквера соединены двумя мостиками. На поперечной оси верхнего размещена монументальная композиция, посвященная основанию города.

Южный мостик ведет к зданию Музея изобразительных искусств.

Из сооружений бывшего железоделательного завода, дошедших до наших дней, самым старым и самым значительным остается плотина. Она не только памятник гидротехнического искусства, но и важный элемент градостроительной композиции центра.

Старые постройки железоделательного завода в музейной зоне сквера образуют компактную группу объемов, одинаково открытых для обзора с разных сторон. Это шестигранная водонапорная башня, северо-восточные ворота завода, одноэтажный корпус малых кузниц, восточные и угловые ворота и др. Строения бывших малых кузниц, конторы главного механика и магазина, где торговали лесом, открытые своими белыми фасадами в пространство сквера и частично на улицу Горького, возведены в интервале между 1830-ми и 1860-ми годами. Все они несут на себе отпечаток стилистики классицизма.

В расположении большинства сооружений этого исторического места – как дошедших до наших дней, так и утраченных – прочитывался глубокий смысл.

Особую роль в архитектурной композиции центра играли два собора – Екатерининский и Богоявленский. Высокие ярусные храмовые здания с колокольнями господствовали не только над Екатерининской и Кафедральной площадями, но и связывали своими вертикалями всю панораму центра, его лево- и правобережную части, служили в ней своеобразными ориентирами.

Среди зданий, создававших особый архитектурный колорит Екатеринбурга, выделяется бывшая канцелярия Главного правления

уральских горных заводов (расположенная на углу Главного проспекта и Уктусской улицы – в настоящее время здесь располагается Уральская государственная консерватория).

Свой первоначальный облик этот дом получил в формах североевропейской архитектуры, влияние которой сказалось на петровском Петербурге и которое было привнесено на Урал в XVIII веке. Но строительство на подобный «манер» не получило развития. Причинами этому, скорее всего, стали суровый уральский климат и дороговизна работ.

В 1833-1835 годах, после надстройки третьего этажа и переделки главного фасада по проекту архитектора М.П. Малахова, дом предстал в классицистическом облике. Внушительный объем здания был виден издалека.

Здание канцелярии принадлежит к «градоформирующим сооружениям». В подобном качестве выступает большинство исторических построек центра. Они очерчивают границы площадей, формируют панораму набережных городского пруда, обозначают перекрестки улиц.

Так, на проспекте Ленина, у площади Труда, сохранился фрагмент старого исторического квартала, состоящий из горной аптеки, дома надворного советника Севастьянова и усадьбы Зотова-Тарасова. Хотя здания разные, они составляют единый – в традициях русского классицизма – блок по красной линии проспекта. Особенно эффектно, выразительным закруглением ротонды севастьяновского дома, оформлен угол проспекта и бывшей Тарасовской набережной.

Из этих построек только горная аптека сохранила, несмотря на пристроенные в конце XIX века боковые крылья, свою первоначальную композицию. Гармоничное пропорциональное двухэтажное здание зодчего М.П. Малахова, ставшее принадлежностью центра города в 1820-е годы, органично вписалось в панораму Екатеринбурга.

Дом Севастьянова с 1870 года стал окружным судом. Необычный, экзотический «готично-мавританский стиль» дома всегда притягивал к себе внимание. Не менее фантастично, чем фасады, выглядят сохранившиеся интерьеры дома. Здесь причудливо сочетаются восточные орнаментальные мотивы с готическими и барочными формами. Особенно великолепно отделаны помещения в ротонде и зал – оба на втором этаже. Сохранился уникальный камин с высоким зеркалом в роскошной раме, форма которого как будто перенесена из дворцовых интерьеров в стиле рококо. Со временем его история обрастала разного рода мифами,

но неизменным оставались имя автора – архитекторского помощника А.И. Падучева, и дата строительства – 1866 год.

Однако существует выполненный в начале XIX века план набережной с плотиной, на котором хорошо видно угловое строение с полукружием ротонды.

Таким образом, начало XIX века, а может быть, и конец XVIII века наиболее достоверны как время начала строительства. Тогда логичное объяснение находит и сам тип дома с ротондой и бельведером (подобные здания особенно заметны в застройке Москвы рубежа XVIII-XIX вв.).

Можно утверждать, что Екатеринбург – единственный из городов региона, где сохранился такой образец классического русского зодчества.

Кроме дома Севастьянова начало Тарасовской набережной (ул. Горького) оформляет еще один примечательный архитектурный комплекс – усадьба Зотова-Тарасова. Ее постройки – с каменным двухэтажным домом, двумя флигелями и оградой, – вытянутые вдоль набережной, обращены на пруд. Усадьба также была возведена в пору господства в Екатеринбурге архитектуры классицизма и, даже будучи облачена во второй половине XIX века в одежды модной тогда эклектики, сохранила прежний стилевой облик. В настоящее время усадьба перестроена под резиденцию губернатора Свердловской области.

Три перечисленных здания, составляющих почти симметричную группу объемов, и в настоящее время хорошо смотрятся в перспективах проспекта, плотины и набережной, а также в видовой панораме пруда.

Правый берег был особенно красив. Гимназическая набережная (набережная Рабочей молодежи) в первой половине XIX века была благоустроена: вымощена камнем, укреплена подпорной стеной, обнесена оградой с ажурной решеткой. Берег был обильно озеленен деревьями и кустарником.

На набережной сохранились два изысканных по формам особняка – дом главного горного начальника и дом главного лесничего, известный также как контора страхового общества «Якорь».

Эти образцы архитектуры классицизма на Урале составляют живописный комплекс, слившийся с панорамой пруда: М.П. Малахов, построивший эти особняки, прекрасно использовал все выгоды данного места.

Так, дом главного горного начальника был выдвинут на излучину пруда и встал точно по оси Клубной улицы (Первомайской), берущей начало на другой его стороне.

У дома богатая история, связанная не только с его строительством, но и с личностью первого владельца – главного горного начальника генерала В.А. Глинки. Приехавший на Урал из северной столицы Санкт-Петербурга, вельможа и здесь хотел обустроиться на широкую ногу. Тем более что резиденция возводилась взамен сгоревшей в 1812 году деревянной постройки.

Первый проект каменного дома был составлен М.П. Малаховым в 1817 году. В 1825 году он появился на плане города. Отделка полностью была закончена к 1837 году, который и стал датой окончания строительства.

Парадную резиденцию с роскошными апартаментами – для приемов местных и заезжих гостей имелся бальный зал – отличал едва ли не столичный уровень обустроенности. Не случайно в этом доме часто гостили приезжавшие в город знаменитости.

На Гимназическую набережную выходил также участок, занимаемый первой мужской гимназией.

Первоначальный проект здания принадлежал М.П. Малахову, однако строительство, закончившееся в 1847 году, велось по проекту другого архитектора, создавшего типичный для периода позднего классицизма образец архитектуры учебного заведения.

После того, как на участке был разбит гимназический сад, а в 1912 году по проекту архитектора К.Т. Бабыкина к зданию пристроен гимнастический корпус, гимназия заняла всю сторону квартала Главного проспекта между набережной и Уктусской улицей.

Так в градостроительной композиции центра Екатеринбурга на противоположных берегах пруда, в начале обеих набережных – Тарасовской и Гимназической, выстроились выразительные группы домов, почти симметрично поддерживающие друг друга на нечетной стороне Главного проспекта.

Сад гимназии – о былой его красоте трудно судить, но хранящийся план разбивки сада по-настоящему впечатляет культурой и вкусом – был обращен на Главную и Кафедральную площади.

Пространство Кафедральной площади не было замкнутым, сливаясь на западе с огромной Торговой площадью. Их объединяли линии ограничивающих улиц – Уктусской (8 Марта) и Успенской (Вайнера) –

и гостиный двор, который присутствовал в композиции каждой из площадей.

Сохранившаяся историческая застройка вблизи площади, разноликая и пестрая по формам фасадного убранства, не претендовала на какое-либо композиционное единство, т.к. площадь не задумывалась как целостный ансамбль.

Почти каждый ракурс Кафедральной площади по-своему живописен, и каждый фрагмент занимает индивидуальное место в общем многоцветий ее панорамы.

Свой индивидуальный характер имеет один из таких фрагментов, который составлял квартал у западной границы площади.

На площади это одни из самых старых построек, относящиеся к первой половине XIX века. Необычна их форма: блок из слившихся одинаковых двухэтажных особняков с мезонинами, с общей продольной стеной, занимающий всю длину квартала между 2-й Богоявленской (Урицкого) и Успенской улицами (Вайнера). Необычен также внешний вид, отчего эти дома давно стали самым ярким декоративным элементом в панораме площади и проспекта.

Имя зодчего дома в настоящее время не известно. Дом производил сильное впечатление на современников.

Расширившееся при переделках 1880-х годов здание дома Дмитриевых получило развитие и по 2-ой Богоявленской, где сомкнулось с еще одним, бросающимся в глаза яркостью своего декора, зданием – доходным домом А.Н. Захо.

Дом находился на усадьбе, которая активно застраивалась в 1880-начале 1890-х гг. Дом, с магазинами на первом этаже, по декоративности своего главного фасада не уступает готическому фасаду дома Дмитриевых, вместе с которым он образует торговую застройку квартала улицы Урицкого (бывшая 2-я Богоявленская).

К концу XIX в. западный квартал с домами Коробковых окончательно сложился как торговый, с первыми этажами, отданными под магазины и лавочки. Таким он сохранился до наших дней.

Назначение построек, разместившихся на Кафедральной площади или около нее, традиционно определялось непосредственной близостью к торговому центру Екатеринбурга.

Например, на противоположном от домов Коробковых углу площади был расположен дом купца Атаманова – довольно крупный доходный дом в смешанных формах «русского» и «кирпичного» стилей, с гостиницей и торговыми заведениями.

В застройку северной границы Кафедральной площади входило также внушительных размеров здание Сибирского банка, которое было возведено на основе двух жилых домов – купцов М. Савельева и И. Шабалина, построенных по проекту архитектора Э.Х. Сарториуса в 1840-х гг. Оба каменных двухэтажных дома были с магазинами на первых этажах. В 1872 году дом Савельева был приобретен банком и перестроен. В 1903 году дом наследников Шабалина также отошел банку, и оба здания были соединены вставкой. Тогда же появилась новая композиция главного фасада, уже объединенного в один корпус здания.

Включал торговые постройки и замыкающий северо-восточный угол Кафедральной площади усадебный комплекс купца С.Е. Туликова, сохранившийся до наших дней. Возведенная в 1890-е годы, усадьба вошла в число значительных архитектурных сооружений Екатеринбурга. В устройстве усадьбы – флигеля и магазина, парадных ворот, складов и служб – участвовали зодчие С.С. Козлов, А.С. Чирковский, Е.М. Косяков. Автор центрального дома – Ю.О. Дютель.

Преобразования Кафедральной площади связаны с застройкой на ее южной границе.

В 1910-е годы началось возведение нового гостиного двора. Этим строительством были заложены грядущие перемены самой площади.

После революции, в 1919 году, площадь получила свое современное название – имени 1905 года. Происходившее с ее пространственной композицией было типично для тех лет: разрушение памятника Александру I в 1930 году, снос Кафедрального собора лишили площадь необходимых акцентов.

Время вносило свои коррективы в назначение площади, что отчетливо проявилось в 1928-1930 годы, когда на основе недостроенного гостиного двора был возведен пятиэтажный корпус здания горсовета. С ним площадь обрела «официальные черты».

Первый вариант административного здания – с тяжелым объемом и чрезмерно большими окнами – не избежал влияния конструктивистской стилистики. Авторами здания являются архитекторы Г.А. Голубев и М.В. Рейшер.

Начиная с 1944 года здание горсовета кардинально реконструируется, украшается лепной скульптурой М.Д. Новаковского. Работами руководит Г.А. Голубев.

В 1954 году по проекту М.В. Рейшера возводится башня со шпилем и часами-курантами.

Современный архитектурный образ здания стал выражением особого характера послевоенной советской архитектуры. Торжественные, монументальные композиции с большими колоннами, обилием скульптуры и архитектурного декора на фасадах отличали позднюю советскую «неоклассику». От знаменитых московских «высоток» пошла мода на башни со шпилями. Все это получило свое воплощение в композиции горсовета.

Судьба Екатерининской площади (современной площади Труда) была сходной с переменами на Кафедральной: уничтожение собора, переименование, новая застройка. В 1920-1930-е годы строительством были охвачены близлежащие кварталы проспекта Ленина, Пушкина и южная граница площади.

Главным в композиции площади теперь стало здание облисполкома. К Всесоюзному архитектурному конкурсу на его строительство были привлечены силы столичных зодчих. Проект известных архитекторов-конструктивистов братьев Л. и А. Весниных оказал существенное влияние на окончательный вариант архитектурного решения здания.

В начале 1930-х годов крупномасштабный комплекс облисполкома из административного и жилого корпусов встал на месте старинных каменных усадеб.

В 1925-1928 годы в квартале проспекта Ленина между Пушкина и Толмачева был построен первый дом горсовета с магазинами на первом этаже. На противоположном углу проспекта в 1934 году встал Дом связи.

В советский период формировался совершенно новый архитектурный образ городского центра.

Многоэтажные дома геометрической формы, характерные для стилистики конструктивизма, возвышались над старой застройкой, утверждая как новую идеологию общественного бытия, так и новую архитектурную концепцию «Большого Свердловска».

Архитектура Перми

Так случилось, что у Перми две даты рождения. Первая 4 – мая 1723 года, день начала строительства на речке Егошихе медеплавильного завода. Вторая – 1781-й, год основания, в соответствии с Указом Екатерины II, Пермского наместничества с центром в Перми.

Первогород, помимо завода и плотины, включал такие неизменные атрибуты времени, как собор (Петропавловский), острог (тюремный за-

мок) и кладбище, расположенное в долине речки Егошихи при впадении в нее ручья с символическим названием Стикс.

Собор Петра и Павла и сейчас является одним из символов становления Перми.

Егошихинское кладбище считается вторым по времени местом погребений в юроте. Первым стал погост возле Петропавловской церква, просуществовавший недолго, до середины XVIII века. 10 декабря 1784 года здесь была освящена вторая по счету церковь (деревянная) Во Имя Всех Святых, которая после строительства церкви на новом кладбище была переименована в Успенскую.

В настоящее время на кладбище две православные церкви: Успения Божией Матери (старокладбищенская, архитектор А.И. Ожегов, 1900-1905 гг.) – каменная, с шатровой колокольней, и Всех Святых (новокладбищенская, архитектор И.И. Свиязев, 1832-1837 гг.). Возле старокладбищенской церкви, когда она была деревянной, существовала богадельня, где в настоящее время находится часовня Святого Сергия Радонежского постройки начала XX века.

Интересное решение нашел пермский зодчий И.И. Свиязев при возведении Всехсвятской церкви. Ограниченный небольшой суммой денег он сумел достичь максимальной вместимости храма и в то же время добиться элегантности, легкости, пропорциональности. Здание построено в виде ротонды, что является чрезвычайно редким явлением в культовом строительстве Урала, и выполнено в стиле русского классицизма.

Маршрут вдоль границы города Перми первой половины XIX века, проходившей тогда по Городскому (Загородному) саду, Бульвару и речке Данилихе, краеведы именуют «зеленое кольцо города Перми». Замыкается оно рекой Камой, речкой Егошихой и ручьем Стиксом. В настоящее время ручей начинается от улицы Островского (бывшей Верхотурской), но раньше он протекал вдоль Малой Ямской – единственной улицы города, не менявшей своего названия с конца XIX века (в XVIII веке она называлась Кузнечной). При пересечении ручья с улицей Максима Горького (Соликамской) был образован небольшой пруд. В настоящее время этот участок русла ручья застроен высотными зданиями. Единственный свидетель «времен тех давних» – частный особняк, построенный предположительно по проекту архитектора Р.О. Карвовского в 1871 году и достроенный в 1902 году. В нем проживал действительный статский советник, первый заместитель начальника Пермской железной дороги, главный инженер А.Н. Сериков. В настоя-

щее время в здании располагается Пермский областной детский центр «Восхождение».

Неподалеку от истока Стикса начинался знаменитый Сибирский тракт. Сибирская застава располагалась напротив центральной аллеи Загородного сада (современный Городской детский парк им. А.М. Горького). Именно через нее 30 сентября 1824 года в Пермь въезжал император Александр I. В Загородном саду сохранился «свидетель» приезда императора: ротонда – круглая садовая беседка с двенадцатью колоннами, памятник истории и архитектуры. Вторая ротонда находилась на берегу Камы, в начале улицы Газеты «Звезда» (Оханской), но была снесена из-за ветхости в 1900-х годах.

Центральная аллея Загородного сада, заложенного в 1804 году, пересекая Комсомольский проспект (бывшая улица Кунгурская), переходила в Бульвар, вдоль которого при энергичном губернаторе К.Ф. Модерахе провели вал и канаву для отвода снеговых и дождевых вод от городских кварталов. Бульвар заканчивался у Казанской заставы, располагавшейся на месте современной площади Центрального рынка. Далее на юго-запад, через речку Данилиху и деревню Гарюшки, шел Казанский почтовый тракт. Обелиски: двух заставши ротонды были сооружены по проектам И.И. Свиязева, который внес ключевой вклад в формирование облика старой Перми. Семинария, здание Благородного собрания, особняк подрядчика Крылова – эти и многие его детища украшают в настоящее время исторический центр города, принося в его облик ностальгическое очарование прошлых столетий.

От площади у автовокзала и Центрального рынка вниз к Каме уходит широкая улица Попова (бывшая Далматовская), оканчивающаяся автомобильным мостом. Это – западные «ворота» города.

На пересечении улиц Попова и Коммунистической (бывшая Петропавловская) сравнительно недавно стоял деревянный дом, в котором жил в период обучения в Пермской духовной семинарии с 1873 по 1877 год изобретатель радио А.С. Попов. По недосмотру здание сгорело в 1990 году.

Улица Ленина (бывшая Покровская) – главная улица города, идущая параллельно Каме через весь город, от железнодорожного вокзала Пермь II до Разгуляя.

В районе эспланады, протянувшейся от драматического театра до здания областной администрации, улица находится в своеобразной котловине, отделенной от Камы Слудской горой. Трудно сейчас представить, что на этом месте сто лет назад протекала речка Пермь-Як

– приток Данилихи. В ее истоках находился Хлебный, или Черный рынок, прозванный так за непролазную грязь (в советское время – площадь Обороны, Окулова, в настоящее время – сквер Уральских добровольцев). Вокруг рынка располагались лавки купцов, а в центре его, на улицы Красно-уфимской, стояла Ильинская часовня. На этой же улице проживал купец 2-й гильдии А.Г. Гаврилов, много средств жертвовавший на строительство каменного здания театра, часовни Стефана Великопермского, помогавший детскому приюту, убежищу слепых детей и заведениям, занимавшимся призрением детей-сирот, за что ему было присвоено здание потомственного почетного гражданина города. Его двухэтажный дом с хозяйственными постройками (вторая половина XIX века) – единственная в Перми сохранившаяся в комплексе купеческая усадьба. Кроме нее от ансамбля Черного рынка до настоящего времени сохранились двухэтажные красного кирпича торговые пассажи и пожарная часть с 20-метровой каланчой (архитектор В.В. Попатенко, 1883 г.). Улица Ленина пересекается с Комсомольским проспектом – основной магистралью города.

Комсомольский проспект начинается на высоком камском берегу Кафедральным собором Спасо-Преображенского монастыря с колокольной, увенчанной шпилем. Подсвечиваемая вечером, 67-метровая колокольня является теперь символом города. В настоящее время в здании, построенном в стиле классицизма в 1798-1832 годах, размещается Пермская художественная галерея.

Самая высокая точка приречной горы Слудки – не случайное место для строительства этого монументального сооружения: отсюда открывается прекрасный вид и на центральную часть города, и на закамские дали, а поворот реки Камы позволяет обозревать путь по ней на десятки километров вверх и вниз по течению. Это место было выбрано пермским наместником генерал-поручиком А.А. Волковым.

В 1793 году на очищенном от густого леса месте заложили церковь Во Имя Святого Стефана Великопермского, освященную 24 ноября того же года. Но при строительстве архитекторами была допущена ошибка: в нарушение церковного устава алтарь был выведен на север. Здание пришлось переделывать, на что потребовалось 5 лет. Так возводилось второе (по времени) каменное здание города – архиерейский дом – современный областной краеведческий музей. Дом выстроен в стиле русского классицизма конца XVIII века, она входит в состав ансамбля Спасо-Преображенского монастыря. 2 марта 1798 года состоялось освящение церкви Во Имя Святого Стефана.

Кроме того, в честь Святого Стефана в 1882-1887 годах на улице Кунгурской были построены славянская школа и часовня с шатровым завершением. В советское время здесь размещался детский сад, а в конце 1990-х годов оба здания передали братству Святого Стефана Великопермского.

За историю существования проспект сменил несколько названий: в XVIII-первой половине XIX века он именовался Широкий переулок (ширина его обеспечивала защиту от распространения пожаров), в конце XIX-начале XX века – Кунгурский проспект, после 1917 года – Красный проспект, а с 1928 года – Комсомольский проспект. Всегда он был местом прогулок пермяков, а лет сто назад – и катаний на рысаках, запряженных в сани, особенно на Масленицу. Кататься сюда на тройках приезжали из Мотовилихи и Верхних Муллов. Сегодня аллеи Компроса (как их сокращенно называют) – любимое место для прогулок молодежи.

После Комсомольского проспекта улица Ленина суживается, как бы возвращаясь в XIX век. В учебном корпусе фармацевтической академии струпом, но угадываются очертания культового сооружения: по закругленной апсиде алтарной части. Это каменный храм Владимирской Божией Матери, позже называемый Градо-Пермским Рождество-Богородицким, – третья по счету церковь Перми (освящена 23 декабря 1789 г.) После «реконструкции» храма в 1930-х годах были утрачены колокольня и купол. Значительно меньше пострадало здание бывшего духовного училища (архитектор Р.О. Карвовский, 1885 г.) – на перекрестке, напротив фармакадемии, где разместился другой вуз города – Пермский государственный институт искусства или культуры.

Далее по четной стороне улицы располагаются: особняк Журавлевой – кирпичное здание эклектичной архитектуры с богато декорированным фасадом; жилые дома Боле и Падалка; дом Базанова, надстроенный в 1920 году (на первом этаже расположен магазин «Мелодия»). Своеобразной жемчужиной этого квартала является здание кинотеатра «Триумф» (в советское время – «Художественный»). «Триумф» – самый комфортабельный кинотеатр дореволюционной Перми – был открыт в 1913 году.

Одной из старинных улиц является улица Сибирская – одна из двух улиц города, вернувших себе прежнее, дореволюционное, имя. Сибирская, как и Проспект, была излюбленным местом катаний на тройках. Дома, построенные на этой улице, в настоящее время украшают город: пассаж купчихи Любимовой (ресторан «Кама», в настоящее

время – казино); здание Благородного собрания (клуб УВД); дом Синакевича с женской гимназией Барбатенко; дом губернатора, в котором останавливались в разные годы А.И. Герцен и В.Г. Короленко; дом С.П. Дягилева – театрального деятеля, организатора «Русских сезонов» за рубежом (школа-гимназия № 11); казенная палата, где останавливался император Александр I в 1824 году (городская администрация).

Украшением улицы Сибирской являются Театральный сквер и расположенный в нем театр оперы и балета им. П.И. Чайковского. На протяжении двух веков сменилось несколько названий этого места. Сначала – Главная, Центральная, затем – Театральная площадь включала в себя Театральный сад и Гостиный двор (построенный при К.Ф. Модерахе в 1802 г.). В 1820-х годах на Главной площади вдоль улицы Торговой (современной Советской) располагались хлебные ряды и амбары. Каменное здание театра было построено в 1874-1878 годах по проекту архитекторов В.В. Попатенко и Р.О. Карвовского (в 1959 г. подверглось перестройке). Перед театром разбили сад.

Театральный сквер окружают здания с богатой историей. На улице Ленина находится земская аптека, открывшаяся 1 декабря 1812 года и работающая по настоящий день. Рядом — главпочтамт, от которого начинают отсчет все дороги Пермского края. Здесь установлен памятный знак в виде верстового столба: «Нулевой километр. До Москвы 1 300 верст». На этом месте в 1874-1877 годах был сад, который занимал весь квартал по улице Обвинской (25-го Октября). В конце XIX века по проекту архитектора А.Б. Турчевича было возведено одно из красивейших зданий Перми. Владелец – купец М.П. Кузнецов – сдавал его в аренду губернскому статистическому комитету и научно-промышленному музею, а в 1897 году здание приобрело в собственность акцизное управление. В 1931 году она было надстроено еще одним этажом, и сюда переехал главпочтамт. После 1960 года был надстроен четвертый этаж.

Площадь недаром назвалась Центральной – по ее периметру располагалось немало зданий банков: Волжско-Камский коммерческий (1870-е гг.), Государственный (вторая половина XIX в.), Крестьянско-Поземельный (1880-е гг). Первые два и в настоящее время заняты банками, а последнее – управлением ФСБ по Пермскому краю. Бывший дом промышленников Тупицыных (Крестьянско-Поземельный банк) проектировал А.Б. Турчевич. Его почерк чувствуется во всем: углы фасада увенчаны куполообразными башенками со шпильями, вход расположен в курдонере. Интересно здание бывшей Мариинской женской гимназии –

крупнейшего женского учебного заведения в Пермской губернии (в настоящее время – сельхозакадемия), – построенное по проекту архитектора Ю.О. Дютеля (1884–1887 гг.) в стиле модерн, с национальным русским колоритом, из красного кирпича, с домовою церковью. Через 10 лет основное здание было дополнено пристроями и, таким образом, в плане получило форму латинской буквы «Z». Завершают парад здания губернской казенной палаты (архитектор И.И. Свиязев, 1820 г.) – здание городской администрации, мужской гимназии (построено в 1795 г. и восстановлено после пожара 1842 г.) и Городской думы (1799-1842 гг.) – библиотека имени А.С. Пушкина.

На улице Сибирской также расположены «Королёвские номера» – одна из лучших в то время гостиница города, располагавшаяся в собственном доме В.И. Королева. Принадлежала гостиница А.Д. Степанову. Здание построено в 1907 году архитектором Е.И. Артемовым в стиле модерн. Печально знаменито тем, что в 1898 году здесь провел последние дни в ссылке Вёликий~Князь Михаил Романов, младший брат Николая II, в пользу которого тот отрекся от престола.

От Пермского почтамта чувствуется уклон улицы Ленина к речке Егошихе. На следующем перекрестке обращает на себя внимание одноэтажное деревянное здание бывшего Пермского уездного училища на улице Горького, где в 1854-1859 годах учился Ф.М. Решетников, уроженец Урала, автор «Подлиповцев» – повести о тяжелой жизни крестьян коми-пермяков. Но истинное украшение этой части улицы – дом купца Грибушина с интерьером конца XIX-начала XX века (архитектор А.Б. Турчевич). Здание в стиле модерн, фасады и интерьеры его богато декорированы лепными украшениями, в которых использованы растительные мотивы. В комнатах особняка сохранились высокохудожественная лепная отделка потолка и изразцовые каминь. Интересно конструктивное решение здания: оно деревянное (стволы лиственницы), оштукатуренное снаружи, на кирпичном цоколе, с полуподвалом. За домом Грибушина следует комплекс зданий приюта Марии Магдалины (1882-1899 гг.), в котором выделяется трехэтажная кирпичная церковь Святой Марии Магдалены (архитектор А.Б. Турчевич). Главки ее в настоящее время утрачены, но само здание отреставрировано.

Заканчивается (точнее, начинается) улица Покровская зданием бывшего Алексеевского мужского училища (архитектор В.В. Попатенко, 1912 г.), в настоящее время – музыкально-педагогической училище. (Здание имеет несколько братьев-близнецов по всему городу: на улицах

25-го Октября, Сибирской, Плеханова, Луначарского). Улица Ленина продолжается дальше, спускаясь в Егошихинский дол, где стоят потемневшие от времени деревянные дома столетней давности.

С середины XVIII века этот самый восточный угол Перми, ограниченный речкой Егошихой с севера, ручьем Стиксом и Соликамским трактом с востока, городской тюрьмой с юга, Чердынским проулком (улица Клименко) и оврагом с запада, носит собственное название – Разгуляй. Здесь проходила граница Перми конца XIX века, которая с той поры значительно расширила свои границы и к началу XXI века занимает одно из ведущих мест в России по протяженности вдоль реки (72 км) и четвертое – по площади городской территории (799 км²), уступая в последнем Москве, Санкт-Петербургу и Екатеринбург. Но не это является главным в оценке гостями города и самими пермяками значимости Перми для России.

Архитектура Челябинска

Архитектурный облик Челябинска от момента закладки его как одного из «частых острожцев до верху Яика» до настоящего времени изменился неузнаваемо. Крепость размером 60 на 60 саженей, заложенная на правом берегу Миасса, за 270 лет выросла в промышленный центр, занимающий площадь 50 тыс. га, с миллионным населением.

Рядом с рубленой из бревен крепостью стали появляться дома поселенцев, образовав первую улицу старого города – Сибирскую (часть современной ул. Труда – от ул. Кирова до ул. Красноармейской). Вначале все строения были деревянными, включая новый дом воеводы и канцелярии Исетской провинции, правление которой разместилось в Челябинской крепости с весны 1744г. Первой каменной постройкой города считается Христорождественский собор, заложенный 23 марта 1748г. на месте современной площади Ярославского. Вокруг величественного здания собора и начал складываться городской центр.

Упразднение Исетской провинции превратило Челябинск в рядовой уездный городок, развитие которого шло медленно. В начале XIX в. в городе было три церкви, обывательские дома группировались около Христорождественского собора и по прилегающим улицам. Основная территория умещалась на площади, ограниченной современными улицами Свободы, 8-е марта, Васенко, Коммуны. Началась застройка Заречной части, ее центр сформировался около новой каменной Троицкой церкви. Но Челябинск по-прежнему оставался «большой деревней»

с одноэтажной деревянной застройкой, где изредка в центре встречались двухэтажные каменные купеческие дома.

Отправная точка в дальнейшем развитии города – план троицкого землемера Сидорова (1838) – основа будущего генплана города, который подтвердил принцип создания нескольких городских центров.

Облик старого Челябинска, который сохранился до нашего времени в центральной части города, сформировался в конце XIX века и, преимущественно, в начале XX века.

Архитектура этого периода отражает, во-первых, потребности богатейшего купечества; во-вторых, провинциальный уровень культуры; в третьих, некоторые особенности развития архитектуры данного времени.

Застройка города в конце XIX-начале XX вв. велась по плану, составленному в 1838 г. троицким землемером Сидоровым. Этот план упорядочил застройку жилых кварталов и стал основой для дальнейшего развития Челябинска.

На главных улицах появились особняки и магазины, выдержанные в духе провинциального подражания различным архитектурным стилям. Появились объекты индустриальной архитектуры: вокзал, паровозное депо, чаеразвесочная фабрика, в том числе фабрика А.Г. Кузнецова (в настоящее время в здании размещается химико-фармацевтический завод).

В 1910 г. была принята новая схема городской планировки, которая закрепила основные принципы плана Сидорова.

Административный центр с ул. Большой переместился на ул. Сибирскую (Труда), где размещалось здание городской думы и управы.

Соборная площадь, главный городской центр, в то же время была торговой. По периметру площади – наиболее представительные жилые постройки и общественные здания. Здесь построил свои дома известный челябинский хлеботорговец А.П. Холодов. В домах по улице Уфимской первые этажи занимали магазины, а вторые служили жильем гостиничного типа. Сложенные из местного гранита, эти дома вносили своеобразный колорит в архитектурный облик улицы. Высокое качество облицовки показывает мастерство уральских каменотесов. Местом сосредоточения торговых и общественных зданий осталась ул. Уфимская. «Сплошной базар», говорили об этой улице современники. Двухэтажные купеческие дома (их называли «каменными громадами»), расположенные сплошной стеной вдоль улицы, восхищали богатством декора.

Из зданий Челябинска времен «Зауральского Чикаго», сохранившихся на бывшей главной Большой улице (Цвиллинга, 15), самое внушительное построено Аврумом Берковичем Бреслиным. Бреслин являлся представителем биржи в Восточном порайонном комитете, входил в биржевой комитет, был представителем взаимного кредита. Старшиной общественного собрания и председателем правления синагоги.

В особняке сдавались квартиры, размещалась типография и переплетная мастерская, которыми ведала супруга Аврума Берковича. Здесь же печаталась газета «Голос Приуралья», издателем которой был сам Бреслин. Из советских хозяев особняк Бреслина дольше всех занимал театр юного зрителя. В настоящее время в нем располагается камерный театр.

Когда проводили реставрацию особняка, в подвале наткнулись на засыпанный подземный ход, ведущий к Соборной площади.

Каменное двухэтажное здание строгой архитектуры, находящееся по адресу ул. Цвиллинга, 5 построено в XIX в. в стиле русского классицизма. Здание завершается гладким антаблементом и было увенчано до оси главного фасада ступенчатым парапетом, который был утрачен в последние годы.

Дом представляет интерес, как составная часть наиболее старинной застройки города и является памятником архитектуры местного значения.

Дом по ул. Цвиллинга, 7 – здание эклектической архитектуры. Особенно примечательны легкий металлический козырек на ажурной ковanej конструкции. Силуэт здания обыгран живописными кокошниками. Вся пластика исполнена в кирпиче. Здание является памятником архитектуры местного значения – частью архитектурной среды.

Дом Жуковского, революционный Штаб охраны города

На очень приметном месте челябинского изначалья, на перекрестке улиц Сибирской и Большой (Труда и Цвиллинга), до недавнего времени стоял запущенный дом с мезонином. Особняк был сильно запущен и занесен в список ветхоаварийных строений. Его бы давно снесли, если бы не охранный мрамор памятной доски, оповещавшей, что в этом доме в 1918 г. размещался революционный штаб охраны города и горком партии. Здание являлось памятником истории и поэтому подлежало охране.

Десятилетия шла речь о реставрации особняка, и только в 90-е гг. XX века, разобранный почти до основания дом восстал из руин. Конечно, это была копия.

Его называли домом Жуковских. Этот дом в начале XIX в. ^строил Василий Григорьевич Жуковский – штаб-лекарь, который был известен по всей губернии. Ни одно важное событие, доброе дело в Челябинске не проходило без участия В.Г. Жуковского. Своих детей он воспитал подлинными гражданами Отечества. Они занимали заметные посты в Оренбургском крае. Одно время один из сыновей – Иван Васильевич – был челябинским городничим. Его вспоминают как рачительного хозяина.

Дом Жуковских за полтора века ни разу не достраивался и не перестраивался. В нем штаб-лекарь и почил в почете и уважении в 1840 г. В 70-е гг. XIX века особняк купил у наследников также именитый челябинец – В.К. Покровский, который сдавал его под почту.

В 1906 году особняк выкупила под свою челябинскую контору фирма «Миллер и К^о», одна из крупнейших в европейской хлебной торговле. В ноябре-декабре 1917 г. в этом здании располагался городской комитет РСДРП(б), а с переходом власти в руки Советов по его решению здесь был создан и работал революционный штаб охраны города Челябинска, который занимался формированием красногвардейских отрядов.

В советские времена в здании находились различные учреждения. В настоящее время в этом здании размещается одно из учреждений культуры города – филармония.

Магазин купца Стахеева

На углу улиц Уфимской и Ивановской размещался магазин купца И.Д. Стахеева (бывшее здание табачной фабрики), архитектура которого решена в формах классицизма.

Магазин Стахеевых был одним из крупных торговых заведений дореволюционного Челябинска. Его владельцы – представители известной купеческой династии России XIX-начала XX вв., учредившей крупнейший концерн «Товарищество Иван Стахеев и К^о», внесшей большой вклад в развитие отечественной промышленности, торговли, градостроительства. Вели торговлю в 23 городах Российской империи, включая Челябинск. Активной торгово-предпринимательской деятельностью занимались И.К. Стахеев и его сыновья. В 1865 году Г.И. Стахеев основал торговый дом «Григорий Стахеев и сыновья». В Челябинске он построил целый комплекс торговых помещений, которые, согласно оценочной ведомости 1888 года, состояли из двух каменных магазинов по ул. Уфимской (современная Кирова), каменной кладовой по ул. Азиатской (современная Елькина). Внутри двора нахо-

дились деревянный дом, кладовые, баня, амбар, погреб, чайная развеска, конюшня и другие строения. В 1905 году по ул. Уфимской у Стахеевых стояли каменный магазин и полукаменный дом, облицованный кирпичом, имевший по 5 комнат вверху и внизу; на ул. Азиатской — полукаменный дом с мезонином на 14 комнат. Была и своя оранжерея. В 1904 году торговый дом Стахеевых расширился. Сын Г.И. Стахеева образовал торговый дом «И.Г. Стахеев с 12 участниками – членами его семьи», учрежденный 1 января 1905 года, 1 июля 1906 года решением Троицкого окружного суда в его ведение были переданы Челябинские постройки. В 1912 году основной капитал фирмы составлял 4 млн. руб., все собственные средства – 7,8 млн. руб. Накануне первой мировой войны торговый дом И.Г. Стахеева вошел в состав крупнейшего монополистического объединения России (концерна Стахеева–Путилова–Батолина), ведавшего комплексом промышленных, транспортных, сельскохозяйственных, торговых и кредитных предприятий. В 1917 году имущество концерна было национализировано. Постройки Стахеевых в Челябинске перешли в ведение города.

Бурный экономический подъём и развитие промышленности в конце XIX-начале XX веков послужило толчком к открытию в Челябинске крупных коммерческих банков. Русский торгово-промышленный банк осуществлял разные формы кредитования, чем привлекал наиболее состоятельных горожан. На протяжении многих лет в здании располагался магазин «Военная книга», в настоящее время на первом этаже находится книжный магазин, на втором – мини-отель.

Дом купчихи Матрены Шиховой

Здание современного геолого-минералогического музея (ул. Труда, 98) являлось частью богатой усадьбы, принадлежащей во второй половине XIX века купчихе М.М. Шиховой. Наследники владели домом до 1883 года. Затем дом перешел в собственность титульного советника Б.К. Покровского. В начале XX века в доме находился «очаг культуры» – клуб челябинской интеллигенции «Дом общественного собрания» и библиотека. В доме на Ивановской (современная улица Труда) давались обеды, балы. В советский период здесь размещались различные конторы. В 1986 г. к 250-летию Челябинска в этом здании, по инициативе общественности, был открыт геолого-минералогический музей.

Дом купца Башкирова

Здание, находящееся на улице Оренбургской (ул. Васенко, 25), построено в 1908 году на средства троцкого купца Г.А. Башкирова.

Двухэтажное кирпичное неоштукатуренное строение на цоколе из серого гранита представляет собой крупный монументальный объем П-образной формы. Главный фасад имеет симметричную композицию с тремя ризалитами, в центре его устроен сквозной проезд во двор, закрытый глухими воротами. Над проездом – большой балкон с уникальными коваными решеткам изящного рисунка. Стены главного фасада обильно декорированы кирпичной кладкой, расчленены междуэтажным карнизом, пилястры украшены «бриллиантовым» рустом. Ризалиты на втором этаже – полуциркульные с замковым камнем, окна боковых ризалитов – прямоугольные, остальные – лучковые с замковым камнем. Над венчающим карнизом по всей длине фасада – аттик, украшенный фигурными столбиками с вазонами. Пример городского купеческого особняка, построенного в стиле поздней эклектики. Памятник архитектуры местного значения.

Здание современного кинотеатра «Знамя» – кирпичное (южная стена бутовая), двухэтажное, построено в 1910 г. для оптовой торговли и складских помещений на красной линии улицы Кирова. Выстроено «покоем» с 2 вытянутыми в глубь участка крыльями. Выполнено в стиле неоклассицизма с элементами модерна. Уличный (восточный) и дворový фасады опукатурены с рустовкой. Восточный фасад разделен на три части по вертикали, завершен прямым аттиком. Вертикальное деление отмечено венчающим и международным карнизами. По фасаду проходит широкий фриз с филенками. Боковые участки здания, увенчанные башнями, акцентированы по фасаду различными деталями: на первом этаже – арочными проемами с каннелюрованными пилястрами по бокам и профилированными архивольтами (бывшие дверные проемы); на втором этаже – тройными прямоугольными окнами с треугольными фронтонами, декорированными поясами сухариков. Башни над боковыми частями здания с имитацией под черепицу завершены металлическими коваными флюгерами, на которых выбита дата строительства. Карнизы башен с акантами выполнены в технике штамповки. На восточном фасаде – овалы слуховые окна-люкарны в наличниках барочной формы. Боковые фасады первоначально были без проемов. На дворовых фасадах сохранилось несколько дверных проемов с лучковым завершением. С 1977 г. здание поставлено на государственную охрану как памятник архитектуры.

Формированием нового архитектурного облика город обязан творческому потенциалу челябинских архитекторов. Появились отдельные общественные здания, которые можно назвать образцами современной

архитектуры: областной прокуратуры (арх. Н. Майоров, 1996), Инвест-банка на площади Революции (арх. Е. Полуэктов, 1997), банка «Дорожник» (арх. А. Киселев, при участии В. Двойникова и Л. Тимарцевой, 1997), бизнес-центра «Спиридонов» (арх. Я. Рувинов; 1999), Сбербанк – на углу улиц С Кривой-Энтузиастов (арх. А. Ваганов, 2000). Современные технологии существенно расширяют возможности архитектуры фасадов, ее пластики и выразительности. Стиль челябинской архитектуры в настоящее время достаточно эклектичен: можно встретить решения, представляющие все – от модерна до элементов хай-тека.

Литература

1. Мурзина, И.Я. Очерки истории культуры Урала: Монография / Мурзина И.Я., Мурзин А.Э. – Екатеринбург: Форум-книга, 2008. – 412 с. С.222-223
2. Памятники истории и культуры Пермской области /Сост.Л.Шатров. Перм.кн.изд-во, 1976. – 219с.
3. Историко-архитектурное наследие Пермского края.Какталог-справочник. Пермь,2011. – 488с.
4. Челябинская область: энциклопедия в семи томах / гл. ред. К. Н. Бочкарев. – Челябинск: Камен. пояс, 2008.

ГЛАВА 10. УРАЛЬСКАЯ ИКОНОПИСЬ

Уральская иконопись – одно из наименее известных явлений русской художественной культуры XVI-XX веков. Она формировалась на стыке разнообразных стилевых течений и под влиянием культурных традиций, привнесенных на Уральскую землю переселенцами из самых разных регионов России. Иконопись Урала долгое время представляла собой одну из ветвей провинциальной сибирской культуры, постепенно приобретая особые черты, характерные для искусства горнозаводского Урала. Здесь наряду с официальной иконописью, находившейся под большим влиянием светской академической живописи, получила развитие старообрядческая иконопись, стремившаяся сохранить древние традиции, а также существовала фольклорная икона, широко бытовавшая в народе и связанная с архаичными пластами искусства.

Освоение Урала русскими началось в XI-XIV веках с проникновения в Северное Предуралье «вольных людей» из Великого Новгорода. Они строили поселения в верховьях рек Вычегды, Печоры и Камы. Одновременно с освое-

нием новых земель шла христианизация народов, населявших Урал: коми, пермяков, вогулов, башкир, татар. Во второй половине XIV века своей миссионерской деятельностью прославился Стефан Пермский, сам писавший иконы, впоследствии канонизированный церковью. Культ святого Стефана Пермского получил на Урале широкое распространение.

В XV-середине XVI века на Урал проникают «москвитяне». С этого времени история и культура Урала тесно связана с Москвой.

В 1621 году создается архиепископство с центром в Тобольске, что ставит под контроль Московской патриархии всю религиозную жизнь Урала и Сибири.

Говорить о собственно уральской иконописи можно только с середины XVIII века. Касаясь первых десятилетий XVIII века, приходится ограничиваться документальными свидетельствами и преданиями. Уральскую иконопись XVIII века, как и иконопись этого периода России в целом можно условно разделить на три направления: заказы Православной Церкви, поддерживаемые Святейшим Синодом и государством и ориентированные на западно-европейскую культуру того времени; иконы, которые создавались преимущественно для старообрядцев; иконопись фольклорная, бытовавшая среди народа.

Первое направление захватило, в основном, Прикамье и Зауралье. В одном случае это объясняется географической близостью к Москве, в другом – тем, что в Зауралье, с его административным и религиозным центром в г. Тобольске, было также сильно влияние Церкви.

Второе направление характерно, прежде всего, для горнозаводского Урала, ставшего оплотом «древлеблагочестия». Уральская старообрядческая иконопись начинает проявлять черты самобытности, очевидно, с 1720-1730-х годов, когда к раскольникам, ранее переселившимся на Урал из центра России и с Поморья, присоединились после «выгонок» с верхней Волги, Керженца и из районов, пограничных с Польшей новые переселенцы – старообрядцы.

10.1. СТРОГАНОВСКИЕ ИКОНЫ XVI - XVII ВВ.

Строгановы завели иконописную школу, из которой в продолжение одного века вышло огромное количество икон, замечательных по необыкновенной отделке и составляющих в наше время главную ценность в иконном собрании каждого любителя. Наименование этих «замечательных по необыкновенной отделке» икон строгановскими, основывается главным образом на том, что на обратной стороне их, иногда рядом с именем мастера,

встречаются имена заказчиков, принадлежавших исключительно к семье Строгановых.

Строгановы строят многочисленные городки, в 1515 году закладывают Сольвычегодск, в дальнейшем крупный торговый город, соперник Великого Устюга. В 1560-1579 годы на средства Аникея Строганова в Сольвычегодске строится и украшается иконостасом большой Благовещенский собор. В 1600 году собор и один из его приделов были расписаны московскими мастерами Федором Савиным и Стефаном Арефьевым. Главные иконы пишут лучшие мастера царской Оружейной палаты – Прокопий Чирин, Истома Савин, Назар Истомин. Их работа дала начало знаменитым «иконным горницам» Строгановых, открытым Никитой Григорьевичем и Максимом Яковлевичем Строгановыми, заложила основы строгановских писем на Урале. Документальные данные указывают, что Прокопий Чирин умер в 1621 году. Вероятно, деятельность Прокопия занимала как раз тот промежуток времени, 1580-1620 годы, который и следует считать эпохой деятельности строгановской школы. По чувству цвета Прокопий не слишком выгодно отличается от других строгановских мастеров. Несколько глухие краски сближают его с Москвой. В других, по-видимому, еще более поздних иконах Прокопия Чирина все подчинено задачам узора и еще более неживописный металлический оттенок приобретают краски. Такие иконы отмечают момент, когда слияние строгановской и Московской иконописи сделалось уже вполне возможным. 1580 год можно условно считать начальной датой в деятельности строгановских иконописцев. Нет ничего удивительного и невозможного в том, что Максим и Никита Строгановы, люди богатые и любившие всяческое убранство, любившие, наконец, самое искусство иконописи, завели собственную иконописную мастерскую. Истоки Строгановского стиля находятся в традициях иконописных школ Москвы и Новгорода. Наиболее плодотворно мастерские работали в 80-90-е годы XVI века, и в первые два десятилетия XVII века, а к середине XVII века иконное дело во дворах Строгановых прекращается. Тщательность письма вполне естественно сделалась одной из первых задач этой мастерской, работавшей на очень разборчивых заказчиков. Но не одна тщательность исполнения отличала работы строгановских мастеров. Когда говорят о строгановских иконах, то обычно представляют иконы чрезвычайно тонкого миниатюрного письма, обильно украшенные золотом. Но иконописцы и любители знают, насколько неверно такое представление, когда речь идет о «старых», или «первых», строгановских письмах. Иконы старых строгановских писем очень мало отличаются от новгородских писем. От Новгорода строгановские мастера унаследовали удлиненные пропорции фигур, несколько преувеличенную грацию поз и поворотов, главное – любовь к интенсивной

и красивой расцветке. О новгородском происхождении свидетельствует также цветная пробелка одежд, употреблявшаяся ранними строгановскими иконописцами в то время, когда она уже успела исчезнуть в Москве. Что же касается понимания строгановскими иконописцами рисунка только как узора, то эта черта, роднящая их с московскими мастерами, была чертой всей эпохи.

В «иконных горницах» работали иконописцы: Никифор Савин, Семен Хромой, мастер Григорий, Богдан Соболев, Семен Бороздин, Емельян Москвитин. Их работы тяготеют к изысканному мастерству и вкусом к стилизации новгородских писем, некоторой жесткостью письма, сложностью и миниатюрностью композиции. Однофигурные и многофигурные композиции обычно усложнены пейзажем с низким горизонтом, а фон икон – «чудесными явлениями» и причудливыми облаками. Характерной особенностью строгановской иконы является тонкий, изящный рисунок и изысканная «полихромия».

Возможно, что Строгановы были не только покровителями иконописцев, но и собирателями иконописи, и на сохранных ими образцах новгородского «мелкого письма» могли учиться строгановские иконописцы. Строгановские иконы говорят о каком-то более настойчивом, хотя и менее вдохновенном молитвенном сознании. Это сознание выражается в особенной «драгоценности» их исполнения. Это не столько изображения, сколько драгоценнейшие предметы религиозного обихода. Лики строгановских икон не отличаются одухотворенностью, и этим иконам редко присущ тот исторический, бытовой интерес, который привлекает нас к некоторым московским иконам. Все усилия строгановских мастеров были направлены на украшение, на создание драгоценно выведенного и расцветченного узора форм, имеющих значение только как часть узора. Стиль этого узора, стиль своей школы был главной их задачей. Превращение иконы в драгоценность, равную византийской эмали по какой-то насыщенности красотой, достигнуто в полной мере. Такие произведения строгановской иконописи отходят от понятия живописи. Они не нарисованы и не написаны, а сделаны еще как-то иначе. Место их не в живописном убранстве храма или жилища, а в тесных приделах сокровищницы.

Размах иконописания в Строгановских мастерских позволял работать и для храмов, и для частных потребностей сибиряков. Именно в «иконных горницах» Строгановых было положено начало провинциальному иконописанию в Сибири.

Дальнейшее его развитие происходило в уральских монастырях. Так, в Пыскорском монастыре была создана иконописная мастерская. В XVII веке

Строгановское письмо развивалось не только на севере России и в Москве, но и в городах верхней Волги и на Урале.

Строгановская школа была явлением экзотическим по одной уже напряженности мастерства, которое она считала своей главной заслугой. Она, как всякое экзотическое искусство, работала прямо на любителя, чуть ли даже не на собирателя. И оттого ее до сих пор сопровождает традиционная слава среди любителей и собирателей. В то же время она не осталась без влияния на судьбу всей русской иконописи. Слава строгановских икон пленила и иконников. На протяжении XVII и XVIII веков проходят подражания строгановским письмам. Строгановская икона преувеличила сложность композиции, узорность горок и «трав», заменила рисунок в архитектуре чертежом, умножила золото, усилила металлический цвет. Понятие о строгановских письмах, выводимых из новгородского искусства, необходимо ограничить во времени. Естественным пределом строгановской школы является эпоха Михаила Федоровича, растворившая последние новгородские традиции в московской живописи и превратившая мастеров строгановских в мастеров царя Михаила и патриарха Филарета.

10.2. ИКОНОПИСНЫЕ ТРАДИЦИИ ТОБОЛЬСКА И ТЮМЕНИ

Иконописные традиции Тобольска XVII - XVIII вв.

Начало собственно сибирского систематического иконописания связано с организацией Сибирской епархии с центром в г. Тобольске в 1620 году. Первый Тобольский и Сибирский архиепископ Киприан, бывший архимандрит Новгородского Спасо-Хутынского монастыря, в числе 59 человек, привезенных им в молодую столицу Сибири, вместе с плотниками и резчиками привез и двух иконописцев.

Под его руководством началось активное строительство храмов, в том числе кафедрального собора во имя святой Софии, Премудрости Божией. Часть икон для него привезена была из России, часть перенесена из действующих церквей. Необходимые для иконописания материалы везли из Москвы. Предполагаемым руководителем работ был Иван Степанович Иконников, присланный из Москвы на время «для иконного дела», но оставшийся в Тобольске и вырастивший двух сыновей-иконописцев. Дозорная книга 1624 года и перепись 1624-1625 года зарегистрировали среди посадских и служилых людей Тобольска четырех иконописцев.

Ко времени отъезда архиепископа Киприана из Тобольска в 1624 году в Сибири было 30 храмов и 12 монастырей. Только в одном Тобольске 14 храмов.

Назначенный в Тобольск архиепископ Нектарий в 1636 году привез из Нило-вой пустыни иконописца монаха Антония. В 1640 году архиепископ Нектарий вернулся в Москву, затем в Нилову пустынь. Антоний остался «в Софийском доме за иконным писанием». Здесь он занимал штатную должность иконописца Тобольского архиерейского дома до 1645 года, когда по болезни был отпущен в Нилову пустынь. После его отъезда должность иконописца Софийского дома занимал Ф. Иванов.

В это время в Тобольске работали и другие иконописцы. В дозорной книге 1624 года и переписных книгах 1625-1626 года перечислены 368 икон, находящихся в Соборе и церквах г. Тобольска.

Большую роль в становлении сибирского иконописания сыграло включение края в православную традицию посредством утверждения местночтимых святых и создания посвященных им икон. Так появляются иконописные изображения Василия Мангазейского, Богоматери Абалакской, Симеона Верхотурского, Иоанна Тобольского и др.

К 1624 году относится первая достоверно датированная сибирская икона Знамения Божией Матери. Она была написана переселившимся из Устюга Великого «иконником» Спиридоном – родоначальником известного в XVII-XVIII веках в Тюмени купеческого дома Иконниковых. Примерно в это время в Тобольск приехал искуснейший живописец протодиакон Матфей Мартынов, написавший в 1637 году икону Божией Матери Абалакской с предстоящими святителем Николаем и преподобной Марией Египетской. Название свое икона получила от села Абалак. Праобразом ее послужила икона Богоматери Знамения Новгородской, которая, по преданию, спасла в 1169 году Новгород от нашествия суздальцев. Первые русские переселенцы в Сибири также нуждались в защите от враждебно настроенных инородцев и кочевников. Икона Божией Матери Абалакской имела большое количество копий – печатных и рукописных. Самая известная из них была «Наместница», выполненная отцом Матфеем. Название свое она получила от того, что ставилась на место святыни во время молебнов и крестных ходов. Икона поражала верующих своим дорогим убранством. Риза ее была составлена из резного золота, украшавшего до 1856 года подлинный чудотворный образ, который был униан жемчугом, средними и мелкими драгоценными камнями.

В 1638 году по просьбе архиепископа Нектария в Тобольск были присланы Дмитрий Бутусин из Сольвычегодска и Первый Цырков из Устюга Великого. Впрочем, тобольские преосвященные прежних времен сами хоро-

шо разбирались в иконописи. Некоторые из них, в частности, архиепископ Герасим (Кремнев), управлявший епархией с 1640 по 1650 год сам в минуты, свободные от дел по управлению епархией с усердием занимался иконописанием.

В 40-е годы XVII века потребности сибирских церквей в иконах в основном удовлетворялись силами местных иконописцев. Об этом свидетельствует отписка сибирского воеводы Прокопия Пронского в сибирский приказ о пожаре в городской Вознесенской церкви 22 января 1642 года. К отписке была приложена опись погибшего имущества, где среди прочего перечисляются 37 икон крупного формата, не считая «писанных праздников».

В правление царя Михаила Федоровича Романова якутским воеводам Пушкину и Супоневу посылается указ, чтобы они написали в Сибирь, в Тобольск икон-никан, которые посланы в Тобольск к архиепископу с Устюга Великого от Соли Вычегодской. Очевидно, что тобольские иконописцы писали иконы не только с остроги около Тобольска, но и посылали их в Восточную Сибирь. Однако мастеров было мало. Но даже учитывая это обстоятельство, царь Федор Алексеевич, посылая в 1680 году в строящийся каменный Тобольский собор два колокола (103 и 40 пудов), серебряный крест, Евангелие, евхаристические сосуды, икон не прислал. Из Москвы везут в Сибирь краски, золото, олифу. Например, стряпчий Григорий Яковлев привез в 1685 году для Софийского собора пуд олифы, а также две тысячи золота листового. Февралем 1688 года помечена «память» (наказ) в ямской приказ о пропуске софийского священника Михаила Витязева с купленными в Москве для Тобольской Софийской церкви предметами, включающими краски на письмо святых образов.

В это время перед правящими архиереями встала задача обучения иконописанию местных жителей. При архиерейском доме всегда было много ставленников для посвящения в священные степени и других, преимущественно молодых людей духовного звания для обучения чтению и вообще отправлению богослужения; при нем со времени митрополита Филофея (Лещинского) находилась школа для детей священно и церковнослужителей. Открыта она была в 1703 году, а впоследствии, в 1743 году преобразована в семинарию. Те из учеников, кто чувствовал в себе склонность к иконописанию, а также ставленники, заходя в мастерские, присматривались к искусству мастеров, сами в свободное время принимались за краски и кисти и при собственном усердии, под руководством учителей выучивались мастерству. Они продолжали заниматься им и тогда, когда находились уже на местах в городах и селах.

На протяжении XVII столетия появляется множество сибирских святых. Местные святые имели особое значение для каждого человека, так как канонизированный праведник ранее был его земляком, что создавало кровную близость. Появление местных святых в новых землях становилось для переселенцев обретением духовной родины.

По данным Сулоцкого, автором первой иконы Василия Мангазейского был Лукьян Филиппов, иконописец Тобольского архиерейского дома, написавший ее в 1687 году по обету, в благодарность за спасение во время метели. Этнографы В. Андриевич и Н. Костров отмечали особое почитание этого святого и наличие икон с его изображениями в Енисейске, Туруханске и Красноярске. Писали его юношей в белой рубашке, на фоне пейзажа с горкой. На одной из икон представлено истязание его при купце и воеводе. На другой – изображение Туруханского монастыря, а над ним, на горе, молящийся Василий в одной рубашке и без обуви.

В Мангазее – первом крупном торговом центре Сибири, в 1642 году после сильного пожара «вышел гроб из земли», около него начались разные чудеса. Постепенно сложилось житие Василия Мангазейского – девятнадцатилетнего юноши Василия Федорова, набожного и строгого в поведении, служившего у мангазейского купца. В день пасхи он был ложно обвинен в воровстве, избит хозяином и воеводой, от побоев умер. Гроб его, для сокрытия преступления, был брошен в тину и грязь. Оттуда он и поднялся через четыре десятилетия. Память праведного Василия чествовали как русские, так и иностранцы.

Забота Тобольского архиерейского дома об авторитете новой епархии проявилась в создании иконы «насаждение древа Сибирского», написанной около 1673 года. В центре расположено древо, у корней которого изображены князь Иван Калита и митрополит Петр, перенесший кафедру из Владимира в Москву, а в ветвях помещены медальоны с портретами всех видных политических деятелей Древней Руси. В сибирской иконе у корней дерева изображены царь Иван Грозный и Московский митрополит Дионисий, при которых свершился поход Ермака, на ветвях чаши с фигурами первых шести сибирских архиереев. Очевидно, что икона была написана в Тобольске по поручению Тобольского архиерейского дома, так как в ней заключено высокое сравнение создания Тобольской епархии с основанием московской Руси, обозначающее ее преемственность.

Своеобразной чертой некоторых сибирских икон является отражение местного этнического типа, явно складывающегося в результате межнациональных браков. Так у святителя Николая – в народной иконе XVII века – и у избранных святых – Антипы, Григория, Екатерины – в Тобольской иконе

конца XVII начала XVIII века – миндалевидный восточный разрез глаз, у мужчин – вислые татарские усы.

Сибирская иконопись в XVII веке наряду с иконографическими обрела и стилистические особенности. Исследователь русской иконописи Равинский считал наиболее характерными для Сибири иконы с лицами и целыми фигурами как бы выступающими вперед в виде рельефов. А.И. Сулоцкий объяснял это явление заботой о людях с простыми вкусами. Однако есть основания полагать, что здесь сказались внимание к представителям коренных народов, изображения богов которых были объемными, и потому полуобъемные иконы воспринимались ими легче, что очень важно для миссионерской деятельности.

Эта тенденция повлияла и на живописную иконопись. Во многих произведениях сибирских мастеров переходы от светлых выпуклых частей фигур или предметов к затененным выражены резче, нежели то полагалось по русскому иконописному канону с плавным многослойным охрением. В Сибири даже существовал термин «костоватость», обозначающий это явление.

Однако в начале XVIII века произошло значительное переориентирование иконописных вкусов высшего сибирского духовенства. В 1702 году на сибирскую кафедру был назначен архиепископ Филофей (Лещинский). С этого времени сибирскими архипастырями становятся выпускники Киевской Духовной Академии и в иконописи сразу же начинает сказываться белорусское и украинское влияние. Об этом, в частности, говорит замена в 1710 году по инициативе митрополита Филофея иконостаса Тобольского Софийского собора, возведенного в 1686 году. Причины этого, возможно, заключаются в том, что митрополит Филофей – украинец по происхождению, недавний эконо Киево-Печерской Лавры, прибыл в Сибирь, когда на его родине происходил расцвет «украинского барокко», далекого от строгих, в основном северных вкусов сибирских владык XVII века. Митрополит Филофей некоторых из художников и местных выписал из Киева. Они работали в Тобольске и других сибирских городах, например, в Тюмени. С этого времени начинается активное утверждение барочных форм. Становятся ощутимы элементы барокко в тобольских и томских иконах XVIII века. На примере иконы «Свв. Флор, Лавр, Модест и Власий», созданной украинским мастером в Тобольске в 1853 году, можно проследить основные черты этого стиля. Используется весь арсенал приемов светской живописи: светотеневая лепка форм с применением приемов правильной перспективы, пейзажный фон, подробная детализация, наконец, жизнелюбивое полнокровие персонажей, исполненное внутренней динамикой, в отличие от отрешенного спокойствия и тихой сосредоточенности канонического письма.

На протяжении XVII и XVIII веков Тобольский архиерейский дом являлся руководящим и контролирующим центром иконописания в Сибири. Однако иконопись развивалась не только в стенах церковных. В первой четверти XVII века иконописцы известны среди посадских ремесленников Тобольска и некоторых других городов, а во второй половине XVII века в связи с торгово-ремесленным развитием сибирских городов иконопись, как гражданская ремесленная специальность получила распространение во всех крупных экономических центрах края.

Однако в результате секуляризации церковных земель Тобольский архиерейский дом в 1764 году лишился части своих мастеров иконописи и резьбы по дереву, но это не изменило существа дела, так как иконописное искусство и резьба иконостасов к этому времени широко распространились по Сибири.

Архивные документы сохранили немалое число имен «иконников», работавших в западносибирских городах. Среди них были хорошо известные в Сибири мастера. Переписными книгами Тюмени как «мастеровые люди иконописцы» отмечены в 1711 году Стрекаловский и конный казак Котельников. В 1712 году в Тобольске работает С. Ремезов «с товарищами». Из них четверо живописцев, пять подмастерьев и резчик.

В 30-е годы XVIII века в Тобольске жили на поселении первоклассные живописцы братья Роман и Иван Никитины, также в середине XVIII века иконописными подрядами на изготовление икон занимались жители Тобольского посада Черепановы, И. Отласов, А. Менщиков, И.В. Бушков, сержант геодезии В. Шестаков.

Описи 1788 года выявляют наличие художников-иконописцев в городах Западной Сибири. В Тобольске иконописцев из мещан было четыре человека, цеховых пять: Петр Бушков, Петр Мисюрев, Василий Щукин, Дмитрий Росляков, Алексей Будрин, Александр Непочинов, его сын Василий, Иван Новгородцев, Савва Докучаев. В Тюмени два иконописных мастера из цеховых: Григорий Колокольцев, Евдоким Саломатов; один мастер из мещан Петр Вельский, два подмастерья – Иаков Колокольцев, Василий Кузнецов, и один ученик Илья Саломатов.

Несмотря на наличие цеховых иконописных мастерских Тобольский архиерейский дом старался вести и распространять искусство иконописи в сибирском духовенстве и среди лиц духовного звания. Поэтому по распоряжению преосвященнейшего Варлаама, который сам являлся искусным иконописцем, в 1800 году был открыт в Тобольской семинарии класс рисования с назначением учителем этого класса Мисюрева. Он впоследствии сменил всеми уважаемый в свое время за характер и строгую жизнь ключарь Тоболь-

ского собора священник, а впоследствии протоиерей Петр Михайлович Карпинский. Но с преобразованием Тобольской семинарии в 1818 году класс рисования в ней как и во всех семинариях был закрыт. И только через 36 лет в мае 1854 года возобновлен по ходатайству покойного архиепископа Георгия (Ящуржинского) в семинарии класс живописи и иконописания, а в высшем отделении Тобольского духовного училища под названием рисования и черчения и начал иконописания. Учителями в этих классах были назначены специально посланные для обучения рисованию и иконному письму на два года в Санкт-Петербургскую Духовную Семинарию двое воспитанников Тобольской Семинарии. Разрешение на их обучение было получено 29 марта 1881 года от Священного Синода. Этими двумя студентами явились Михаил Знаменский и Иаков Бисеров. Живописи и иконописному искусству они обучались под руководством академика Солнцева. После окончания курса возвратились обратно в Тобольск. Первому из них предоставили место в Тобольском училище, а последний был рукоположен в священника Тобольского собора с назначением его ревизором всех вновь устраиваемых по Тобольской епархии иконостасов.

По мнению А. Сулоцкого в XVIII веке иконописанию обучали при уездных церковных правлениях и монастырских духовных школах.

Известно, что в Иоанно-Введенском междугорном женском монастыре с июля 1865 года игуменья Доротея установила резные занятия для сестер обители. Была, открыта иконописно-живописная мастерская, золотошвейная мастерская. Сестры делали копии с почитаемой чудотворной монастырской иконы «Богоматерь целительница», которые посылались в храмы и монастыри Сибири и Урала. Была иконописная мастерская и в Свято-Знаменском Абалакском монастыре.

В последнее десятилетие XX века в России повсеместно стали открываться духовные учебные заведения, в том числе и иконописные школы, что является свидетельством возрождения иконописной традиции, передающейся от мастера к ученику. С 1990 года работает иконописная школа при Московской Духовной Академии и Семинарии.

При Тобольской Духовной Семинарии с 1996 года открыто иконописное отделение, в которой преподают в нем выпускники Московской иконописной школы и Тобольской Духовной Семинарии. Большое значение в обучении! придается изучению древних икон, их реставрации, что воспитывает любовь и вкус к подлинно церковному творчеству. Обучение иконописи происходит через выполнение списков с древних икон. Копируя икону человек всесторонне познает ее и невольно приходит в соприкосновение с тем миром, который в ней заключен. Постепенно он начинает ощущать реаль-

ность того мира, узнавать истинность древнего образа, потому постигает глубину его содержания, поражается четкостью форм, внутренней обоснованностью его деталей и поистине святой простотой художественного выражения.

Учащимися школы помимо отдельных икон был написан местный ряд икон в иконостас г. Улан-Удэ. Ведутся работы по написанию иконостасов для Тобольско-Тюменской епархии в города: Мегион, Сургут, Ноябрьск, Муравленко, в поселок Пойково. Идет работа над росписью ризницы Софийско-Успенского собора, а также ведутся подготовительные работы по росписи придела Софийско-Успенского собора г. Тобольска.

Иконописное отделение придерживается традиций Московской иконописной школы XIV-XV веков, но при этом учитываются и особенности сибирского иконописания.

Идет возрождение традиций сибирского иконного письма, заложенного нашими предками, проживавшими на обширных просторах Сибирской земли. Разрабатывается иконография новопрославленных святых.

Тюменская икона XVIII - XIX вв.

Наряду с Тобольском иконопись развивалась и в других городах Сибири. В 1711 году переписными книгами Тюмени как мастеровые люди-иконописцы отмечены М.Ф. Стрекаловский, и конный казак Кательников. Кроме того, в Тюмени в конце XVII-начале XVIII веков иконописью занимались конный казак Н. Мурзин и бобыль В.Н. Богдановых.

В Тюмени по ведомости городского магистрата в 1764 году значились по «малярному» мастерству Я.И. Иконников, его сын Спиридон и внуки Василий, Иван, Яков. О первых двух сказано, что они «иконописное и малярное художество достаточно исправлять знают и в том всегда обращаются», а последние «малолетству», обучаются при них. Кроме того, ведомость отмечает «по малярному холсту» Л.Я. и Д.Я. Тверитиновых, которые «набивают по узорам красками холстину». В 1792 году в Тюмени числились иконописные мастера Г. Колокольцев, Е.К. Соломатов (из цеховых), мещанин П. Вельский, «иконные подмастерья» цеховые Я. Колокольцев, В. Кузнецов, учитель И. Соломатов. В ведомости о ремесленниках Тюмени в 1800 году значатся четыре иконописца.

Известными мастерами в Тюмени значились Иконниковы (от Спиридона, 1624 г. до Федота, 1873 г.). Их мастерская просуществовала почти до конца XIX века, а также иконописная мастерская М.С. Караваева, которая работала еще в начале XX века. Иконы, написанные в этой мастерской очень разнообразны по степени профессионализма. От мастерски тщательного, до наивно

примитивного. Больше всего сохранилось икон полупрофессионального провинциального письма. Датируются они второй половиной XIX-началом XX веков. Заказчиками были небогатые горожане и окрестные жители, о чем говорят надписи на оборотах икон («вдове», «солдату»). Их отличает рельефное наложение красок локальными пятнами, что придает им ковровую узорность. Легкие тени в скользящем свете от выпуклого изображения дают дополнительный эффект светотени. Лаконичные композиции, отсутствие дробной детализации, четкий замкнутый контур делают монументальными изображения даже в мелких клеймах. Технология изготовления этих икон упрощенная: паволока бумажная, часто газета, грунт хрупкий, вместо позолоты ее имитация: серебристая фольга на фоне под покровным составом, наложенная неравномерно.

В купеческих домах устраивались молельные комнаты с дорогими рафаиловскими, невянскими иконами под Строгановское письмо.

Рафаиловский монастырь являлся одним из центров юга Тюменской области. Необычная горизонтальная форма большинства рафаиловских икон продиктована тем, что они выполнялись в качестве оправы для любых складней с двенадцатыми праздниками и другого литья. Их называли «киотцами» и «кивотками». Это были самостоятельные произведения, дополненные металлопластикой. На ярко-золотые фоны наносились изображения тщательного профессионального письма, с более прозрачным, чем у невянских «белоликих» икон в охрении личного письма. Несколько отличен и колорит: яркие открытые цвета, богатые золотые высветления.

В тюменском регионе работала иконописная мастерская СП. Багишева в г. Ишиме до 40-х годов XIX века. Среди мастеров около двадцати человек были монахи, послушники, художники-самоучки, профессионалы. Словом, заказы выполнялись на разные вкусы. СП. Багишев был единственным подрядчиком во всей округе на исполнение икон и резного позолоченного декора для иконостасов. Объемное светотеневое письмо на манер светской живописи, особенно модное у провинциальной аристократии, на храмовых иконах выполнено уверенной рукой опытного художника. Золотые фоны, густо чеканные растительным орнаментом, имитируют драгоценные оклады работы тобольских мастеров.

Однако в условиях слабого надзора за иконописцами со стороны церкви в огромных сибирских просторах появились самые причудливые по сюжетам, манере и технологии произведения, так называемые «краснушки», «чернушки», полосатые, щепные иконы. Они берут свое начало от нижегородских, костромских, ярославских, вятских иконописцев.

Удивительно характерные, человечные по настроению и великолепные по легкости кисти мастера, они воплощали простодушно сердечную веру, наивную доброту и трепетность переживаний их создателей. В таких иконах не встречается сложных многофигурных композиций, заказчику вполне достаточно «узнать святого». Возможно, поэтому иконография упрощена. Помимо упрощения иконографии, упрощается и прорисовка фигур. Но при этом каноническая схема, принятая за основу, сохраняется, что позволяет узнать святого.

Нередко в одной иконе дается целый домашний иконостас, в котором соединены все наиболее чтимые святые. При всей свободе соединения в одной иконе, схема соединения просматривается по «практическому значению» святых. Иногда изображение напоминает раскрашенный контурный рисунок. Художник по графике темной краской, черной или коричневой, обводит рисунок, затем покрывал нужными красками, после чего рельефным контуром еще раз обводит изображения. Незначительные санкирные тени, наложенные на открытых частях тела, придают им некоторую объемность. Описи складок одежд выполняются более светлой краской. Детальной проработки одежд нет. Фоны часто двуцветные, полосатые, например, поземь оливковая, над ней широкая полоса светлой охры, выше серебряная или золоченая (по фольге) олифа.

Иконопись на протяжении веков развивающаяся в пределах канона выработала определенный набор схем, приемов, форм, то есть определенный изобразительный язык. И мастер, даже не очень искусный, имея в распоряжении нужное количество таких форм, мог свободно распоряжаться ими, рисовать любую фигуру.

Обычно крестьянская икона плоскостна, обратной перспективой мастер не владеет. Как мастер росписи бытовых предметов по дереву, иконник пользуется ритмичным чередованием красочных пятен, выразительностью линий, контура, создавая на плоскости своеобразную узорчатость, декоративность. В результате – стремление к обогащению.

Одним из интересных явлений для исследователей сибирской иконописи являются щепные иконы. На них изображались Богоматерь, Христос, но чаще всего – Николай Чудотворец. Этот «мужицкий Бог» был первым, к кому обращался сибирский крестьянин в трудную минуту. Технология изготовления таких икон проста и оригинальна. Они представляют собой дощечки, обработанные только с лицевой стороны. На тонком грунте выполнено только личное письмо, либо с соблюдением полной технологии (санкирь, вохрение, подрумянка, высветление, оживки), либо сплошным вохрением по санкирю.

Эти «иконки» одевались в нарядные оклады из фольги, тисненой узорами и расписанной красками, украшались цветами и убирались в киоты под стекло.

Другую стилистическую группу народных икон представляют те, что «малевались» художниками бродячих артелей, приходивших с Урала, а также местными «богомазами» Тобольска, Тюмени и окрестных деревень.

В XVIII-XIX веках все чаще появляются образы «неподобного письма», отступающие от церковных канонов. Это явление было вызвано тем, что иконы писали мастера неискусные. Другая причина в том, что иконопись при массовом производстве иконы на рынок все более и более упрощалась, лишаясь при этом высокой символики. Упрощался сам процесс изготовления иконы, ее технология. «Чернушки» и «краснушки» часто не имеют резного ковчега и паволоки, а если она и есть, то бумажная и только на полях.

Однако даже в монастырскую иконопись, где традиционно регламентация была строже, проникают крестьянские традиции. В этом смысле сибирская иконопись родственна белорусской и болгарской, где также велико было значение народных традиций.

Источником новых влияний в Сибири в начале XIX века стала и школа Демидовых при Нижнетагильском заводе, ориентировавшаяся на западно-европейские принципы искусства.

Результатом украинского и демидовского влияний стало распространение «фряжской живописи», в частности с середины XVII века получили широкое признание работы для иконостасов маслом на холсте.

Барочная стилистика повлияла на формирование и «моленной домовой иконописи». В екатеринбургском государственном историческом музее хранится небольшой складень. На нем указано, что образ в 1710 году был написан в Тобольске. В нем отчетливо видны признаки прямой перспективы в трактовке колоннады, лица писаны по законам «живства», то есть активно выявлены объемы с помощью светотеневой моделировки, включены элементы типичной пышной барочной орнаментики в картушах и разделке престола. С годами оба направления – сольвычегодское, строгановское и барочное - в сибирской иконописи существуют параллельно.

Датировка и определение места создания поздних икон очень сложны. Однако, сравнивая иконы, имеющие какие-то обозначения времени и места создания, и относящиеся к разным регионам, можно увидеть различия в колорите, например, иконы средней полосы России праздничнее, ярче, нежели северные.

В каждом регионе были свои особо почитаемые святые, свои чудотворные иконы и связанные с ними сказания. Особенности пейзажа в каждом случае также – своего рода ориентир.

Архивные документы, письменные источники, памятники крестьянского ико-нотворчества свидетельствуют о наличии в далекой российской провинции мощного пласта народного искусства, отличного от официального иконописания того времени, отражающего нравы, обычаи, представления, надежды и веру сибирского крестьянства.

10.3. НЕВЬЯНСКАЯ ИКОНА XVIII – XIX ВВ.

Наряду с официальным ортодоксальным иконописанием, постепенно развивалось и неофициальное, старообрядческое, вызванное к жизни реформами Никона и церковным расколом. Черты самобытности в уральской старообрядческой иконе наметились уже в петровское время, но свой расцвет, стимулированный подъемом промышленности и экономики края, она пережила позже – во второй половине XVIII-первой половине XIX века.

Невьянская иконопись – оригинальное явление русской церковной живописи. Художественная значимость творчества известных и неизвестных талантливых мастеров-иконописцев в работах удивительной силой и искренностью выражают всю сложность и противоречивость жизненного уклада Урала XVIII-XIX веков. Какие бы традиции ни просвечивали в невьянской иконе, она, прежде всего, опирается на XVII век, искусство которого стало протографом для всего позднего иконописания. Постепенно невьянская икона стала эволюционировать в сторону декоративного искусства, становясь роскошной вещью, олицетворяющей баснословные капиталы уральских промышленников. Невьянская иконопись уходила в прошлое, но уходила не бесследно. Она оказала заметное влияние на фольклорную икону, дольше не растратившую творческий потенциал, на местную книжную миниатюру, на роспись по дереву и металлу, на всю художественную культуру Урала.

Понятие «невьянская школа», употребляемое по отношению к уральской старообрядческой иконе, в достаточной мере условно, но не произвольно. Город Невьянск, выросший из поселка при металлургическом заводе, основанном в верховьях реки Нейвы, стал старообрядческим центром Урала, который собрал лучших иконописцев. К невьянской школе следует отнести не только иконы, рожденные в самом Невьянске. Местные иконографы, выполняя различные заказы – от небольших домашних икон до монументальных многоярусных иконостасов, заводили мастерские и в других уральских городах, распространяя свое влияние вплоть до Южного Урала.

В 1701 году по инициативе правительства строится металлургический завод в Невьянске и Каменске, в 1703-1704 годы в Алапаевске и Уктусске.

Управление этими заводами Петр I поручает Никите и Акинфию Демидовым. Они развернули на Урале строительство самых современных по тому времени металлургических предприятий. Их родовым гнездом был первоначально Невьянск, а с 1725 года стал Нижний Тагил. Правительство приписало к заводам целые деревни из центральной России. Демидовы охотно давали приют старообрядцам, которые в силу своего нелегального положения были практически бесправны.

При каждом заводе строилась церковь, а при крупных заводах и не одна. Потребность в иконах резко возросла. Старообрядцы, составившие значительную часть населения заводских поселков, икон, написанных после реформы патриарха Никона, не признавали, вследствие чего возникновение старообрядческого иконописания стало неизбежным.

Прежде всего ценились Строгановские иконы. Старообрядцы их признавали и скупали в большом количестве. Так возникло целое иконописное направление, ориентированное на Строгановское, которое получило название «невьянское».

Покрытые потемневшей олифой, невянские иконы нередко принимали за Строгановские. Их действительно сближают удлинённые пропорции фигур, изысканность поз, тонкость письма, обилие золотых пробелов. Строгановские иконы писались на оливково-зелёных или охристых фонах, в них более умеренно применялось золото.

Невянцы прибегали к сплошному золочению. Листовое золото наносилось на полимент красно-коричневого цвета, которым предварительно покрывался левкас. Полимент придавал золоту насыщенный тёплый тон. Оно заполняло средник и поля, разграниченные тонкой цветной или белильной отводкой, изображение оконных переплетов, куполов и шпилей архитектурных построек сияло в нимбах. Блеск его перекликался со светом твореного золота, моделирующего объёмную пластику полихромных драпировок, а в особой группе икон, с врезанными в средник литыми медными складнями и крестами. Благородный металл обогащался увеличением, гравировкой, узорами. Колорит невянских икон примечателен декоративностью. •

В Невьянске работали известные династии иконописцев – Богатыревых, Чернобровиных, Заверткиных, Романовых, Филатовых, сыгравших большую роль в создании Невьянской школы иконописи, а также мастера Григорий Коскин, Иван и Федор Анисимовы, Федот и Гавриил Ермаковы, Платон Силгин и другие. Сюда приезжали учиться иконописи из Екатеринбургa, Нижнего Тагила, Староуткинска, Черноисточинска и других мест горнозаводского Урала.

Наиболее плодотворное и продолжительное влияние на невяйжую икону оказала династия иконописцев Богатыревых. Деятельность которой пришлась на период с 1770 по 1860 год.

Иван Васильевич, Михаил Иванович, Афанасий Иванович, Артемий Михайлович, Иакинф Афанасьевич и Герасим Афанасьевич Богатыревы представляли собой ведущую мастерскую невянского иконописного промысла, ориентированную на торгово-промышленную часть старообрядческого купечества, старост старообрядческих общин, заводовладельцев, золотопромышленников, державших в своих руках всю экономику Урала.

Иконы Богатыревых периода расцвета их мастерской по колориту, рисунку, композиции наиболее близки к ярославской иконописи последней трети XVIII века, ориентированной, в свою очередь, на поздний период творчества одного из видных мастеров Московской Оружейной палаты Федора Зубова. И, хотя в начале XIX века в Невьянске насчитывалось до десятка иконописных мастерских, почти все они копировали Богатыревых. Их работа считалась очень ценной.

Предки Богатыревых появились в Невьянске в начале 1740-х годов, приехав с торговым караваном из Ярославля. Согласно ревизской сказке 1816 года на Невьянском заводе проживало три семьи Богатыревых. Иконописцы сами обучали детей иконописному ремеслу, по возможности полному, то есть личному или до-личному письму.

В январе 1845 года был принят закон, запрещающий раскольникам заниматься иконописанием, но несмотря на это, Богатыревы, как и другие иконописцы, продолжали им заниматься. Главной причиной постоянных притеснений со стороны властей была активная раскольническая деятельность Богатыревых, а не иконописный промысел. В 1850 году Богатыревы-иконаписцы были сосланы на Богословские заводы Урала за уклонение от присоединения к единоверию. Позднее, с переходом в единоверие, им разрешили вернуться в Невьянск.

В середине XVIII века в архивных документах рядом с фамилией Богатыревых часто встречается фамилия Чернобровиных. В Невьянске они жили с конца XVII века. Согласно документам, в 1746 году в Невьянске жили семьи: Федора Андреевича Чернобровина с женой и тремя сыновьями Дмитрием, Афанасием, Ильей, и Матфея Афанасьевича с женой сыном и двумя дочерьми.

В начале XIX века они стали родоначальниками шести родов, приписанных к Невьянскому заводу крестьян Чернобровиных. Все они были старообрядцами, но в 1830 году перешли в единоверие.

Иконописцы Чернобровины не имели единой семейной мастерской, как Богатыревы, жили отдельными домами и работали порознь. Объединялись лишь для выполнения крупных заказов.

Для творчества Чернобровиных периода его расцвета (1835-1863 гг.) характерно прекрасное владение искусством композиции и умение объединять сюжеты, сочетание традиционных старообрядческих приемов иконописи с элементами светской живописи. Применение приемов цвечения и черчения золотом, а также цирковки и чеканки при декорировании доличного фона. Использование трав и цветов при декорировании тагильского живописного промысла при изображении тканей в одежде и драпировках. В колористическом решении икон определяющими были красный и зеленый цвета, тяготеющие к холодному тону в сочетании с темной изумрудной зеленью и средним по плотности сине-зеленым цветом. Чернобровины получали подряды от управляющих невянскими заводами на написание икон для вновь строящихся единоверческих храмов.

В 1887 году они участвовали в открытии Сибирско-Уральской научно-промышленной выставки в Екатеринбурге. За представленные иконы они были удостоены почетного отзыва Уральского общества любителей естествознания. В середине XIX века Чернобровины сумели утвердиться как одна из ведущих династий уральских иконописцев.

Но все же именно в фонах, пейзажных и интерьерных, острее сказывалось влияние нового времени: типичный для иконописи переходного периода компромисс между объемным ликом и плоскостным доличным, в сочетании с глубиной пространства.

Главными для невянской иконы оказались не Строгановские традиции, а те, которые были заложены Московской Оружейной палатой в середине XVII века и развиты в конце XVII-первой половине XVIII века в Ярославле, Ростове Великом, Костроме.

Невянская икона несет приметы стиля барокко, как в допетровское, так и в послепетровское время. Стиль барокко, выражающий свойственное народному сознанию экспрессивное восприятие мира нарастает в невянской иконе вплоть до конца XVIII века и во многом сохраняется в середине XIX века. Будучи типологически связанной с барокко, хронологически она свидетельствует о развитии в русском искусстве классицизма, который внес в ее стилистику свои особенности. На рубеже XVIII-XIX веков невянские мастера пишут двухчастные горизонтальные иконы. Со временем архитектурные фоны в иконах классицируются, приобретают сходства с интерьерами ротондальных храмов, закрепляются четкими контурами.

Захватили невянскую икону и влияния романтизма. Они нашли почву в драматическом мировосприятии «религиозного пессимизма» старообрядчества. Яркое свидетельство тому икона Богатыревых «Рождество Христово», в которой главное событие сопровождается сценами, акцентирующими чувство тревоги, страха на грани жизни и смерти, ожидание погони, жестокой расправы. Она была выполнена на Черноисточинском заводе в первой половине XIX века.

Хотя четких формальных признаков романтизм в иконе не имел и терялся в стилистике барокко, он способствовал начавшемуся в XVII веке переосмыслению иконного пространства, разделенного на средник и клейма в увиденную с разных точек зрения развернутую на плоскости грандиозную панораму. О романтическом мироощущении невянских иконописцев говорят и золотые небеса, и сцены поклонения волхвов, искушение Иосифа, и совершающееся в уютной пещерке, похожей на грот в горной породе, омовение младенца. Романтичны виды естественной природы - долины с пасущимися у рек стадами, обрывы с свисающими корнями и травами, рукотворные парки, огражденные стройными решетками и вазами на столбах.

Однако это не делает икону картиной, она подчинена догматическому смыслу. Многие мотивы, пришедшие в русскую иконографию из западных лицевых Библий и эстампов, в XVII веке оказались созвучны местным уральским реалиям.

Иконы, написанные невянскими мастерами, можно встретить в церквях, маленьких домах, музеях и частных собраниях многих уральских городов. Есть они даже в фондах Казанского собора в Петербурге.

Невянские иконы отличаются живописью хорошего мастерства. Для них характерна добротность материалов, из которых они изготовлены: прямо-волокнистая древесина, выдержанная после распиловки, доски хорошо просушенные. Все сделано на совесть: положена паволока, на ее крепкий многослойный левкас. Невянские мастера-живописцы охотно употребляли краски, растертые из местных минералов, например, из малахита, что придавало иконам особый колорит. Некоторые из икон конца XVIII века закрашены с тыльной стороны, что предохраняло их от насекомых и коробления.

С первых десятилетий XIX века в других недалеких населенных пунктах изготавливается множество долевых икон попроще. Но даже в столь непритязательных поделках сохраняются детали невянского стиля и, в первую очередь – разноцветные покатые горки, которые за их оригинальность можно назвать «невянскими». Введены они местными живописцами во второй половине XVIII века.

Одним из талантливых самобытных художников из тех, кто работал в то время в Невьянске, является И. Анисимов, который внес большую лепту в формирование оригинального стиля уральской иконописи. Анисимов обогатил местную иконопись набором образно-художественных композиционных приемов, которые стали применяться другими художниками в дальнейшем. Это уже упомянутые горки, трава – тоже разноцветная, синеватые и зеленые сосенки на склонах горок, лиственные деревья, нередко сучковатые, обрывистые берега реки со свисающими корнями растений. Иконы Анисимова нарисованы будто акварелью – легко и мягко, ярко и живо. В колорите чувствуется приглушенная благородная серебристость. Работы Анисимова отличаются виртуозным владением кисти, общим лиризмом, удивительной гармоничностью. Явно тяготение художника к реализму в изображении природных и архитектурных пейзажей. В зданиях угадываются постройки заводских комплексов XVIII века, купола и силуэты уральских храмов. Природные пейзажи очень напоминают уральские ландшафты.

Следует остановиться на анисимовском личном письме. На иконе «Богоявление» лики персонажей как бы находятся между древним схематизмом и жизнеподобием новой жизни. Они выписаны очень тщательно, но не сухо. Ангелы круглолики, а у остальных персонажей лики продолговатые. Но все они похожи на некие образы, типичны. На некоторых ликах отражены оттенки чувств. В ликах ангелов есть детская невинность и трогательная частота помыслов. Столь же сложны выражения лиц Христа Иоанна Крестителя. В позах фигур персонажей отсутствует нарочитость и скованность. Позы фигур пластичны и музыкальны будто они двигаются под мелодию.

Икона «Богоматерь Знамени» написана профессионально, в невянских традициях. По всем признакам ее можно отнести к последним десятилетиям XVIII века или самому началу XIX века. История иконы любопытна. Происходила она из Къштымского храма, построенного согласно легенде, заводчиками Демидовыми в конце XVIII века и расписанного невянскими мастерами на лицевой стороне доски среднего формата до сих пор видны следы обуха Ашора, которым ее выбили из иконостаса. В начале 1930-х годов храм был осквернен и ограблен, иконы уничтожены, а эта – чудом уцелела. Храм превратился в городскую конюшню.

Опирающаяся на общие древнерусские основы иконопись различных районов под воздействием местного уклада приобретала свои самобытные черты. В результате сложных миграционных процессов уральские иконописцы впитывали и перерабатывали старообрядческую иконопись России. В свою очередь Невьянск оказывал воздействие на центральные районы России и одновременно распространял свое влияние на восток – на Сибирь.

Начиная с 1830-х годов невянская икона стала эволюционировать в сторону декоративного искусства, роскошной вещи. Золото применяется столь обильно, что начинает затруднять восприятие живописи, которая делается со временем сухой и дробной, тогда как на рубеже XVIII-XIX веков золотой фон играл роль оправы для драгоценной, переливающейся оттенками живописи, гармонично дополняя ее.

На невянскую иконопись оказывали влияние и отдельные иконописцы. Так, иконы перешедшего в единоверие Филатова выполнены не в византийской традиции, которую органично развивало искусство Древней Руси, и с которой никогда не расставалась старообрядческая иконопись, а в поздневизантийской, итало-греческой. Некоторые признаки под воздействием этого увлечения исчезли. С другой стороны, новое обращение к византийским заветам соответствовало стремлениям старообрядчества сбросить строгость иконографии и стиля, воспрепятствовать проникновению в церковную живопись натурализма.

Так, невянская школа, впитав и переплавив в себе лучшие традиции разных школ, сама стала обогащать живопись соседних регионов. Невьянское иконописание преобразилось на всех уровнях художественной интерпретации: от изысканнейшего миниатюрного письма, не уступающего виртуозностью и сложностью исполнения лучшим образцам иконографов царских мастерских – до уродливых народных примитивов в три краски, цена которым в базарный день была три копейки.

Итак, в XVIII веке Невьянский завод был одним из центров старообрядчества, центром уральского иконописания. К началу XIX века в нем насчитывалось более десятка иконописных мастерских. Именно в этом «новом» демидовском Невьянске и возникла в начале XVIII века и в первой половине его окончательно сформировалась профессиональная иконописная школа. Изучение невянской школы убеждает в том, что это крупное явление в истории отечественного искусства, расширяющее представление об иконописи нового времени. В период своего расцвета она достигла подлинных художественных высот.

10.4. ИКОНОПИСЬ ЗАУРАЛЬЯ XVII - XX ВВ.

В XVII-XVIII веках одними из крупных центров иконописания Зауралья были монастыри. Основанный в 1604 году Верхотурский Николаевский монастырь не являлся исключением. Главный иконостас этого монастыря выполнен в 1671-1672 годах в Верхотурье иконописцем Иваном Максимовым. В 1697-1698 годах над росписью храмов Верхотурья трудился иконописец Максим Аврамов. На рубеже XVII-XVIII веков по заказам монастыря работал Иван Корот.

Поворотным событием в жизни монастыря и всего Верхотурья стало обретение в конце XVII века мощей святого Симеона Верхотурского. Наиболее ранним изображением святого Симеона считается икона, датированная 1754 годом. Этот образ представляет собой редкий иконографический извод: святой Симеон изображен в красной рубашке босым (как принято изображать Христа ради юродивых). Примером другого иконографического варианта, сформировавшегося в XVIII веке служит образ святого Симеона, написанный на древней хоругви. Особенностью этого извода является изображение святого Симеона пустынножителем на фоне пустынного пейзажа. Именно этот вариант был более известен до начала XX века, развиваясь и насыщаясь житийными подробностями. После канонизации в 1825 году в руках у святого появляется свиток с текстом, более узнаваемым становится пейзаж. В последней трети XIX века святого Симеона начинают изображать на фоне каменной часовни в с. Меркушино, все чаще начинают изображать святого на фоне монастыря, стоящим вместе со св. Николаем Чудотворцем. Пользовались большим спросом иконы святого с житием. Над созданием иконографии таких икон трудились иконописцы Екатеринбург, Невьянска, Перми, Вятки, Палеха, Суздаля, Ростова.

Значительное место в формировании зауральской иконописной традиции принадлежит мастерам Далматовского Успенского монастыря. Известно около двух десятков имен иконописцев, работавших в Далматове в XVIII-XIX веках.

В 1702-1705 годы по подрядам в Далматовом монастыре трудился иконописец Иван Никитин. Именно он в 1703 году обновлял первоначальную икону Успения Пресвятой Богородицы, ту самую, с которой старец Далмат пришел на берега Исети. В 1720-х годах в обители трудились монахи-иконописцы Сильвестр и Григорий. Священник Андрей Михайлов в 1725 году написал в стенах монастыря образ Успения Богоматери, а в 1734 году обновил здесь 30 икон. В 1764 году распоряжением Тобольской Духовной консистории священнику Андрею Михайлову было поручено присматривать за иконописцами. В 1740-1750 годы в монастыре писал иконы на холсте и дереве иконописец Максим Изуграфов.

С 1751 года иконописной мастерской Далматовской обители руководил крестьянин села Николаевского Никифор Ершов. Он состоял на монастырском жаловании до 1763 года, после чего продолжил работать, но уже как «вольный» художник. Мастерскую возглавил иеромонах Василий, к которому перешли все ученики Ершова. Под его руководством были выполнены основные работы по украшению храмов Далматова монастыря.

Наряду с монастырями в XVIII-XIX веках иконописанием занимались мастера практически во всех уездных городах Зауралья. Наиболее показательным примером взлета и последовавшего за ним быстрого упадка местной традиции может служить Туринск. В связи с устройством во второй половине XVIII века Сибирского тракта через Екатеринбург и Тюмень, значение Туринска, переставшего быть важным узлом транзитных перевозок, резко снизилось. В это время город являлся центром декоративно-прикладного искусства и живописи. Однако в первой четверти XIX века иконописание туринцев чаще всего остался невостребованным. В настоящее время известна единственная подписная и датированная икона, принадлежавшая кисти туринского иконописца – Перенесение мощей праведного Симеона Верхотурского. Образ написан Туринским мещанином Николаем Сухановым в 1866 году.

По сравнению с маленьким Туринском Ирбит мог показаться огромным. Однако больших иконописных цехов и мастерских здесь не было. Главной для жителей города была ежегодная, начиная с середины XVIII века, зимняя ярмарка. На нее съезжалось большое количество торговцев, в том числе и продавцы икон как из близлежащих районов, так и из центральной России. Так, екатеринбургский купец И.Я. Панфилов в 1870-1880 годы торговал иконами и церковной утварью в шести лавках. Известны имена целого ряда торговцев-оптовиков: московский купец СИ. Корнилов, екатеринбуржец В.И. Иовлев и другие. В конце XIX начале XX века получает известность мастерская Куклина. Однако она занималась почти исключительно изготовлением иконостасов, иконы для которых либо писали приезжие мастера, либо они заказывались в иконописных мастерских других городов.

Иная ситуация сложилась в Шадринске. Укрепленная слобода была основана в 1662 году, но только в 1737 году за ней закрепился статус города. Шадринск стал крупным торговым и культурным центром Зауралья. В истории города большую роль сыграло соседство с Далматовым монастырем. Особенно сильно это сказалось на развитии и распространении местной иконописной традиции. По сравнению с северными районами Зауралья население Шадринского уезда было более зажиточным. Следствием этого было актив-

ное церковное строительство, не прекращавшееся на протяжении XIX – начала XX века.

С 1895 года в Шадринске проживал екатеринбургский иконописец, владелец мастерской В.В. Лазарев. Действительный член Парижской национальной академии художеств, участник российских и международных выставок, признанный мастер. Он работал в «византийском», «древнерусском», «готическом» стилях и техниках исполнения.

По заказам шадринцев работали и другие мастера. Например, московский иконописец В.И. Звездин в 1887 году проживал в Екатеринбурге. В 1899 году с Украины в Шадринск был выслан И.Ф. Лукашевич. Он выполнял разнообразную работу: витражи, роспись храмов, иконы стильной живописи, по рисункам лучших художников, а также и по новой композиции на желаемую тему. Среди местных иконописцев особо следует выделить шадринского мещанина П.А. Павлова. Он устроил в Шадринске иконописную мастерскую, которая к 1901 году считалась крупнейшей в городе. В.М. Ощепков также был в 1910-1915 годы владельцем живописно-иконописной мастерской. Для работы он нанимал людей, имеющих художественное образование. В мастерской выполняли заказы на сюжетную и орнаментальную живопись в храмах, иконостасные и малярные работы, чеканные изделия с эмалями. В конце XIX века по всему Зауралью распространилась мода на иконы, написанные в академическом стиле.

Развитие иконописной традиции в Кургане и Курганском уезде имеет много общих черт с Шадринском. В первой половине XIX века Курган был маломодным уездным городком с одной только церковью. Оживление началось только во второй половине XIX века. Богатые приходы привлекали иконописцев не только из других уездов, но даже и из других губерний. Известно, что в это время иконописью занимался курганский мещанин Левандовский. В начале XX века в Кургане было три живописно-иконописных мастерских.

Характерным показателем изменений иконописной традиции может служить то, что теперь имеются домовые иконостасы, киоты с разделкой золотом, серебром и алюминием. Иконы, стенная живопись, копии с картин на полотне и дереве, на золото-чеканных и живописных фонах, золочение глав и крестов по системе на мардан и гульфарбу. Перезолочение, реставрирование старых иконостасов и киотов. Золочение и серебрение гальваническим способом риз для икон, также багетные и резные из дерева рамы. Все это говорит о том, что зауральское иконописание, как и во многих других городах России было поставлено «на поток».

10.5. ИКОНОПИСНЫЕ МАСТЕРСКИЕ ЕКАТЕРИНБУРГА XIX – XX ВВ.

На Среднем Урале наиболее значительные монастырские мастерские были в Екатеринбургском Новотихвинском женском монастыре. Здесь иконописью и золотым шитьем занимались Нелиодора Новоселова, Поглаида Никулина, Евдокия Новокрещенова, а руководила иконописными мастерскими настоятельница Магдалина, в миру Мария Анатольевна Неустроева.

Наиболее подробные сведения о мастерских светских дают рекламные объявления, помещенные в периодических изданиях. Благодаря им пользовались известностью на Урале пермская мастерская Г.К. Харитонова и томская А.И. Панкрышева.

Самыми крупными в Екатеринбурге были мастерские П.О. Кожевникова и Н.Г. Старикова. В них писались на заказ не только отдельные иконы, но и целые иконостасы. Мастерская Кожевникова имела монополию на крупные работы в Екатеринбурге и других городах Урала. Более скромные мастерские содержали Лазарев, Корасов, Евдокимов, Зубицкий, Павлов.

Екатеринбург на рубеже XIX-начала XX века становится крупнейшим на Урале иконописным центром, на который сильное воздействие оказало академическое письмо. Технология производства икон несколько изменилась. Иконные доски, разнообразные по форме, традиционно изготовлялись из липы, но без ковчега и покрывались очень тонким меловым левкасом или грунтовкой. Писали иконы жидкими красками: лессировками и плавями, смешивая темперу и масло, или полностью маслом, что было обусловлено тяготением иконописцев к объемности изображения. В иконах появляется объемная светотеневая моделировка ликов, правда применяемая мастерами очень сдержанно. Иконописцы, как правило, не переходят грань между традиционно плоскостным письмом и академической живописностью, объемом, хотя встречаются иконы, где светотеневая моделировка уничтожает традиции плоскостного письма. Колорит икон остается традиционным. В основном используются киноварный, синий, голубой, зеленый, белый, коричневый цвета, охра, нередко в сочетании с золотым асисом. Локальность цвета исчезает: применяется тоновая проработка ликов и одежд святых, появляются цветовые рефлексы. Вводится также многоплановость, в некоторых случаях можно видеть попытку использовать законы воздушной перспективы.

Поля икон, как правило, орнаментированы, нередко используются вставки живописью, имитирующей эмаль. Заметим, что перегородчатые эмали с XVI века встречаются на драгоценных окладах русских икон. В XIX-начале XX века эмаль стали часто заменять живописью, ее имитирующей.

Цвета «эмалевых» вставок гармонируют с колоритом одежд святых. Это яркие красный, розовый, зеленый, синий, голубой цвета. Такими же вставками под эмаль декорированы нимбы и, особенно обильно, углы икон, что придавало всему произведению нарядный и торжественный вид.

Для большинства поздних уральских икон характерен золотой фон с прочеканенным по левкасу растительным или геометрическим орнаментом. Гладкий золотой фон используется редко, чаще пишется голубой. Иконы с рельефным левкасом, характерным для украинских и белорусских художников, появляются на Урале только в XIX веке и не получают широкого распространения. Есть также немало икон, где святые изображены на фоне пейзажа с низкой линией горизонта. Традиционно использовались иконописцами и разнообразные архитектурные мотивы. Пол (позем) часто пишется плиточный. По композиции выделяются одно-, двух- и трехфигурные иконы чтимых святых и Богоматери и многофигурные сюжетные. Последние встречаются редко. Это в основном «праздники». Под сильным влиянием академической живописи композиция иконы упрощаются, она становится похожей на картину, в ней важную роль играет линейная перспектива.

Наиболее распространенными как в православной, так и в старообрядческой среде остаются иконы, посвященные Богородице и Николаю Чудотворцу – главным заступникам и просителям за простого человека перед Богом. Домовые моленные образа оформлялись в чеканные серебряные, а нередко и в золотые оклады или в шитые серебром, жемчугом и бисером ризы.

В 1930-е годы иконописание на Урале прекращается. В период антирелигиозной борьбы икона воспринималась исключительно как предмет культа. При закрытии церквей и часовен только немногие иконы передавались в музеи, большинство их было уничтожено, выброшено. В лучшем случае их прятали по домам верующие.

Только в 1980-е годы уральские иконы стали предметом пристального научного изучения. Исследования последних лет, в том числе экспедиционные, выявили, что единой иконописной школы на Урале не сложилось. Здесь на огромной территории работали тысячи мастеров различной социальной и творческой ориентации.

Профессиональные живописцы, светские мастера-самоучки, монастырские иконописцы писали иконы для официальной православной церкви и государства, опираясь на традиции западноевропейской культуры. Иконописцы-старообрядцы писали иконы для старообрядцев и единоверцев, приемлющих в иконописи лишь византийские и древнерусские, дониконовские, традиции. Наряду с местными ремесленниками, работали и приезжие мастера, в основном писавшие «расхожие» иконы для рынка. Однако в целом

облик уральского иконописания во многом определяли невяньские мастера, создавшие в XVIII-XIX веках наиболее значительные произведения.

Таким образом, первые иконы уральского происхождения относятся к последней четверти XVI-начала XVII века, к так называемой Строгановской школе, сформировавшейся в Москве и имевшей провинциальное ответвление. Уральскую икону XVIII-XIX веков, как и икону этого периода России в целом, можно условно разделить на три направления. Первое составляют работы, заказывавшиеся ортодоксальной православной церковью и ориентированные на искусство Нового времени. Второе – иконопись, создававшаяся преимущественно для старообрядцев, хотя и не только для них, и основана на византийской и древнеуральской традициях. Третье – иконопись фольклорная, широко бытовавшая в народе. Последняя, связанная с архаичными пластами искусства, мало изменявшаяся во времени, не имела определенных территориальных границ. Иконы первого направления более характерны для Зауралья с его административным и религиозным центром – Тобольском, определявшим сильные позиции официальной церкви, способствовавшим проникновению украинских вкусов. Иконопись второго направления, получившая название Невьянской школы, распространилась прежде всего по горнозаводскому Уралу, ставшему оплотом русского старообрядчества. Она пережила расцвет во второй половине XVIII-первой половине XIX века и сохранила некоторые стилистические признаки до начала нынешнего столетия. На слиянии трех названных направлений возникали промежуточные явления. Так, соединение фольклорной иконы с Невьянской школой образовывало низовой уровень последней, а воздействие той же фольклорной иконы на икону первого направления приводило к созданию примитивов, среди которых массовые монастырские иконы, запечатлевшие образы сравнительно недавно канонизированных святых от Симеона Верхотурского до Серафима Саровского.

Уральская иконопись во многом стала основой изобразительного искусства края. Несомненно взаимовлияние иконы и старообрядческой книжной миниатюры, воздействие иконописной манеры на роспись по дереву и металлу, роль иконы в судьбе будущих мастеров станковой живописи, нередко получавших первые уроки художественной грамоты у иконописцев. Специфическая особенность уральской культуры, начавшей складываться в эпоху петровских преобразований, определялась тем, что в ее создании велика заслуга старообрядцев, сочетавших приверженность к патриархальным идеалам с деловитостью, дерзкими порывами мысли, склонностью к изобретательству и техническим усовершенствованиям.

Подводя итог, можно говорить если не о возрождении иконописи, то о ее возвращении. Задача иконописцев нового поколения состоит в том, чтобы каждый из них нашел гармонию художественного творчества и строгого канона, человеческой свободы и божественного откровения, искусства и богословия, стремясь взойти на ту высоту, которой достигали в прошлом мастера великой традиции иконы.

Литература

1. Байдин, В.И. К вопросу о старообрядческом иконописании на горнозаводском Урале в XVIII-XIX вв./В.И. Байдин.// Древнерусская традиция в культуре Урала: Материалы научно-практической конференции (28-30 апреля 1992г.). – Челябинск: Челябинская областная картинная галерея, 1992. – С. 18-37.
2. Велижанина, Н.Г. О своеобразии икон Западной Сибири./ Н.Г. Велижанина.// Сибирская икона. – Омск: Проспект, 1999.
3. Велижанина, Н.Г. У истоков сибирской иконописи./ Н.Г. Велижанина.// Культурно-бытовые процессы у русских Сибири XVIII-начала XX в. – Новосибирск: Западно-Сибирское кн. изд-во, 1985.
4. Гончарова, Н.А. Иконописное наследие Урала: истоки и пути развития./ Н.А. Гончарова и др.// Уральская икона. – Екатеринбург: Изд. УрГУ, 1998 – 351 с.
5. Губкин, О.П. Богатыревы – династия невянских художников-иконописцев./ О.П. Губкин.// Из истории художественной культуры Урала. Сборник научных трудов. Министерство высшего и среднего специального образования РСФСР. Уральский Орден Трудового Знамени Государственный Университет им. А.М. Горького. – Свердловск: Изд. УрГУД988. – С.128-136.
6. Губкин, О.П. Династии невянских иконописцев Богатыревых и Чернобровиных./ О.П. Губкин.// Невьянская икона. Свердловский областной краеведческий музей. Екатеринбургский музей изобразительных искусств. Челябинская областная картинная галерея. Уральский Государственный Университет. – Екатеринбург: Изд. УрГУ, 1997. – С. 227-231.
7. Дунаев, М.М. Своеобразие русской иконописи. Очерки русской культуры XII-XVII вв./ М.М. Дунаев. – М.: Школа-пресс, 1995.
8. Зуева, М.И. Шадринские иконописцы./ М.И. Зуева.// Шадринская старина: краеведческий альманах. – Шадринск: Известия, 1993.

9. Копылов, А.Н. Культура русского населения Сибири в XVII-XVIII вв./ А.Н. Копылов. – Новосибирск: Западно-Сибирское кн. изд-во, 1965.
10. Мануйлова, И.А. Истоки формирования и основные особенности сибирской иконы./ И.А. Мануйлова.// Традиции и современность. Сборник статей Тюменского музея изобразительных искусств. – Тюмень: Кайрос, 1998.
11. Мануйлова, И.А. К вопросу о сложении иконописных традиций Урало-Сибирского региона./ И.А. Мануйлова.// Сборник научных трудов Тюменского музея изобразительных искусств. – Тюмень: Кайрос, 2002.
12. Миненко, Н.А. Город на Исети: страницы шадринской летописи./ Н.А. Миненко, СВ. Федоров. – Шадринск: Исеть, 1997.
13. Очерки истории старообрядчества Урала и сопредельных территорий. – Екатеринбург: Изд.-во Урал. гос. ун-та, 2000. – 182с.
14. Рязанов, Ю. Встреча с «Белоликим»./ Ю.Рязанов.// Уральский следопыт. – 1991. – №10, – С. 2-3.
15. Рязанова, Л. Невьянская икона: от истоков к закату./ Л. Рязанова.// Уральский следопыт. – 1999. – №2. – С. 62-68.
16. Рязанова, Л. Писань бысть... в невянском заводе./ Л. Рязанова.// Урал. – 1986. – №12. – С.146-148.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Урал — многонациональный край. В результате длительного мирного совместного проживания сложилась уникальная культура. Историко-культурное наследие прошедших веков Урала вызывает восхищение не только у уральцев.

Огромную архитектурную, историко-художественную ценность представляют собой исторические города Урала — Чердынь, Соликамск, Усолье, Кунгур, Троицк, Верхотурье и др.

Для Урала характерно появление уникальной, «уральской», ветви национальной культуры. Культурное пространство Урала имело одну отличительную особенность: оно было пространством «машинной рациональности», для которого характерна наукообразная картина мира и акцент на ценностях Просвещения. Важно отметить, что «уральская» культура имела ярко выраженную доминанту, ее «визитной карточкой» становится горнозаводская (индустриально-техническая) культура, которая определит легко узнаваемые, специфические, «единичные» черты региона.

По мнению ряда исследователей, не каждый регион может создать свою, особую культуру. Так, например, области Центральной России не могут быть рассмотрены как феномены региональной культуры, так как они находятся в рамках «материнской» русской культуры. Региональная культура создает свой, особый тип личности, собственную систему социальных и хозяйственно-экономических связей, влияет на развитие национальной культуры в целом. Жители-переселенцы стали ощущать себя «единством», характеризующимся не только общностью территории, но и судьбы. Сформировался самобытный региональный тип — «уралец». Особые его черты запечатлены в сказах П. Бажова. Уральские мастеровые — Данила-мастер («Каменный цветок»), Степан («Хозяйка Медной горы»), Иванко-Крылатко (из одноименного сказа), Митя («Хрупкая веточка») — это люди определенного склада. Это творцы-художники, их работа — это и служба, и служение на благо России.

Современное поколение уральцев является наследником славных дел искусных мастеров — умельцев, талантливых ученых, инженеров, изобретателей, самобытных зодчих, живописцев, писателей.