

Негосударственное образовательное учреждение  
высшего профессионального образования  
«Камский институт гуманитарных и инженерных технологий»



## **ВЕСТНИК КИГИТ**

Серия 9. Дизайн и архитектурно-средовое проектирование

№ 09 (51) • 2014

Ижевск 2014

ББК 60  
УДК 378

**Редакционный совет:** председатель – докт. техн. наук, проф., академик **Никулин В.А.**; зам. председателя – канд. экон. наук, PhD, доцент, канд. экон. наук, академик РИА **Дегтева О.А.**; докт. техн. наук, профессор **Митюков Н.В.**

**Ответственный редактор серии:** профессор, канд. Искусствоведения, Председатель Союза дизайнеров УР **Ермаков А.М.**

**Члены совета:** докт. техн. наук, проф., чл.-корр. РАН **Гусев Б.В.**; канд. техн. наук, академик МИА **Фомин П.М.**; докт. техн. наук, ст.н.с., чл.-корр. РИА **Толстых А.В.**; докт. техн. наук, проф., чл.-корр. РАН, академик РИА **Григорьев Б.А.**; докт. техн. наук, профессор **Касаткин В.В.**; докт. техн. наук, профессор **Сенилов М.А.**; докт. экон. наук, профессор **Павлов К.В.**; докт. техн. наук **Спиридонов С.В.**

**Рецензенты:** Российская инженерная академия (РИА); Удмуртское отделение Российской инженерной академии.

**Вестник КИГИТ:** Серия 9. Дизайн и архитектурно-средовое проектирование. Ижевск: Издательство КИГИТ, 2014. 73 с.

**ISSN 2308-6769**

© НОУ ВПО «Камский институт гуманитарных и инженерных технологий», 2014  
© Авторы, постатейно, 2014

## СОДЕРЖАНИЕ

<i>Стояк Ю.А.</i> Роль спасо-преображенской кладбищенской церкви в композиции архитектурного ансамбля города-завода Воткинска .....	4
<i>Титова Г.В.</i> История строительства Вознесенской церкви в с. Водзимонье .12	
<i>Курочкин М.В., Ахмадишина А.Ш.</i> Верификация архитектуры Вознесенского собора в городе Сарапуле .....	27
<i>Курочкин М.В., Ральников Д.Н.</i> Верификация храмовой архитектуры в творческом наследии Вятского губернского архитектора В.М. Дружинина.....	30
<i>Курочкин М.В.</i> Дворец Труда в городе Ижевске .....	37
<i>Рыжкова Н.В.</i> Историко-архитектурные особенности женской гимназии г. Сарапула (середина XIX- начало XX вв.).....	44
<i>Семёнов Д.Ю.</i> Стрит-Арт в панораме современного искусства .....	51
<i>Скуба Д.В.</i> Функциональное использование декоративных элементов .....	59
<i>Молчанова Л.А.</i> Эстетика постмодерна в дизайне одежды .....	63
<i>Фадеева В.В.</i> Проблемы формообразования в современном костюме .....	68

УДК 728.03 (470.51)

**Ю.А. Стояк**, аспирант

Томский государственный архитектурно-строительный университет

**РОЛЬ СПАСО-ПРЕОБРАЖЕНСКОЙ КЛАДБИЩЕНСКОЙ ЦЕРКВИ  
В КОМПОЗИЦИИ АРХИТЕКТУРНОГО АНСАМБЛЯ  
ГОРОДА-ЗАВОДА ВОТКИНСКА**

*Данная статья является продолжением публикаций автора по теме диссертационного исследования «Историко-культурное наследие города-завода Воткинска конца XVIII – начала XX века». В статье показана градостроительная роль Спасо-Преображенской церкви в формировании объемно-планировочной структуры Воткинска, описаны особенности ее архитектурного решения и расположения в системе рельефа.*

*This article is continuation of publications of the author on a subject of the dissertation research «Historical and cultural Heritage of the city-factory of Votkinsk of the end of XVIII — the Beginning of the XX Century». The town-planning role of Church of the Transfiguration in formation of space-planning structure of Votkinsk is shown in article, features of its architectural concept and an arrangement in system of a relief are described.*

**Ключевые слова:** город-завод, Воткинск, культовая архитектура, градостроительный ансамбль, Спасо-Преображенская церковь, И. А. Чарушин.

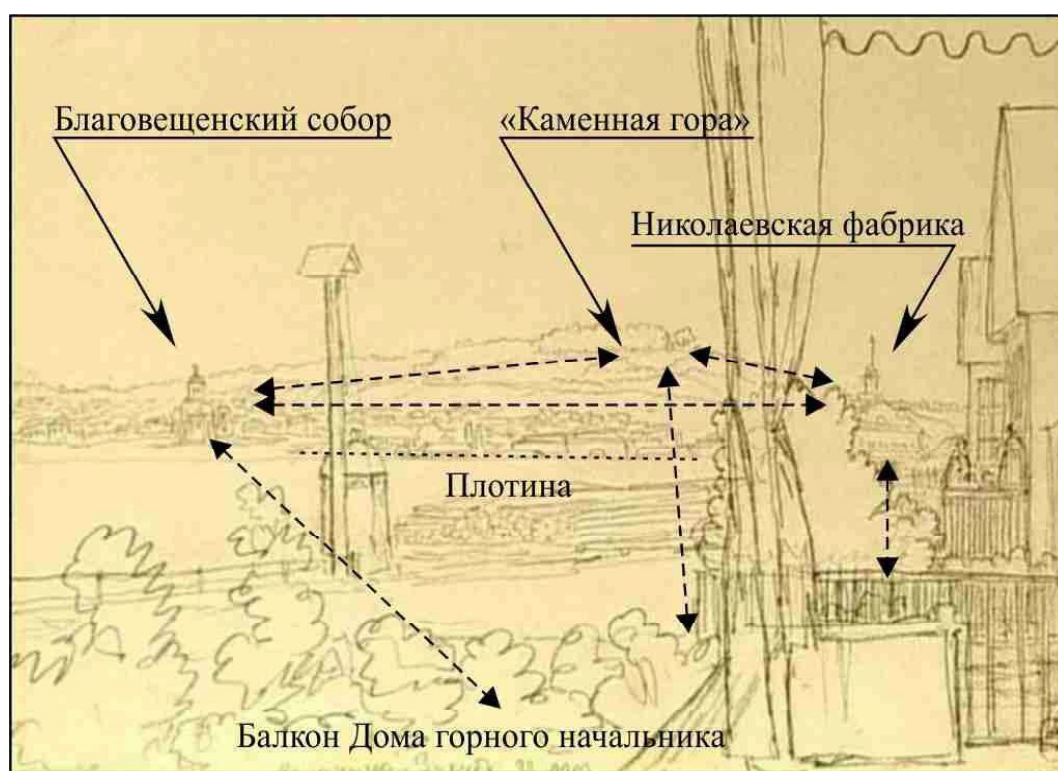
**Keywords:** city-factory, Votkinsk, church architecture, town-planning assembly, Church of the Transfiguration, I. A. Charushin.

Формирование объемно-планировочной структуры Воткинска происходило под влиянием ряда факторов. К ним относятся социальные, экономические, политические, климатические факторы и т. д. Но наибольшее значение в этом ряду имеют типологические особенности Воткинска, основанного как поселение при железодельном заводе. «Построение архитектурно-планировочных структур и облик городов-заводов во многом определялись особенностями их размещения в природном ландшафте ... и главным образом приемами организации металлургического производства» [1, С. 23]. Исторически, объемно-пространственная и архитектурно-планировочная структура Воткинска характеризовались органичной включенностью в существующий ландшафт. Гармоническая связь с природой усиливалась благодаря наличию в самом центре города огромного водохранилища. Это предопределило формирование систем городских ансамблей вдоль набережной. В течение всего рас-

смаатриваемого периода (конец XVIII – начало XX вв.) архитектурно-художественный облик Воткинска воспринимался современниками в неразрывной связи с окружающей природой. В процессе развития города планировщиками и проектировщиками умело использовались особенности рельефа, а включение новых зданий в сложившуюся структуру городской ткани способствовало формированию новых композиционных узлов и связей, не нарушая существующий порядок. Историческим городам, таким как Воткинск, издавна было присуще высокое качество градостроительной композиции. Все главные сооружения города свободно располагались в структуре поселения, но с определенным расчётом. Организовывая пространственный каркас города и его силуэт, они, в тоже время, служили своеобразными ориентирами на местности. Продуманная планировочная структура объединяла основные функциональные части города. В свою очередь, структурное построение города объединялось с его архитектурно-пространственной композицией на основе раскрытия и использования природных особенностей ландшафта [2].

Формирование градостроительного ансамбля Воткинска происходило в течение всего исследуемого периода с разной степенью интенсивности. В течение первого полувека существования города были заложены его основные градостроительные элементы: планировочная структура с сетью улиц и переулков, определено расположение основных композиционных узлов (площадей и доминант). Этот период развития города характеризовался плановостью и подчиненностью господствовавшей на территории России идее регулярного градостроительства, предполагавшей жесткую регламентацию строительных процессов. Во второй половине XIX в. нарастающие темпы строительства, связанные с произошедшей промышленной революцией, обусловили расширение существующей типологии зданий, и привели, в свою очередь, к изменениям в планировочной структуре Воткинска, придав ей полицентричность. Новые площади и подцентры образовывались, как правило, вокруг крупных общественных зданий и, в том числе, объектов культовой архитектуры. Объемно-пространственная структура Воткинска сложилась следующим образом: пруд и территория Воткинского завода разделяли город на два основных района: левобережную Нагорную (восточную) и правобережную Заречную (западную) части. Плотина служила основной городской магистралью, объединяющей обе части города. Общегородской центр сложился с восточной стороны от плотины, где расположена Соборная площадь и главная архитектурная доминанта – Благовещенский собор. С другой стороны плотины была устроена вторая предзаводская площадь, где ведущую роль играла Николаевская фабрика – главный корпус железнодорожного завода. Линия плотины плавно переходила в линию ул. Господской (совр. ул. Чайковского), где был построен комплекс жилых домов для служителей завода и горного начальника. Напротив дома горного начальника, по другую сто-

рону пруда, был построен госпиталь, обязательный элемент любого заводского поселения. Основной ансамбль, включавший также комплекс заводских фабрик, торцом обращенных к плотине, таким образом, раскрывался вокруг заводского пруда. Между всеми этими объектами изначально существовали четкие визуальные связи, как видно из рисунка, выполненного Жуковским в 1837 г. (рис.1). Слева на этом рисунке изображен еще не достроенный Благовещенский собор. Разобранная деревянная Димитровская церковь, на месте которой шло строительство собора, была перенесена на Нагорное кладбище (на «каменной горе») и впоследствии переосвящена в честь Преображения Господня.

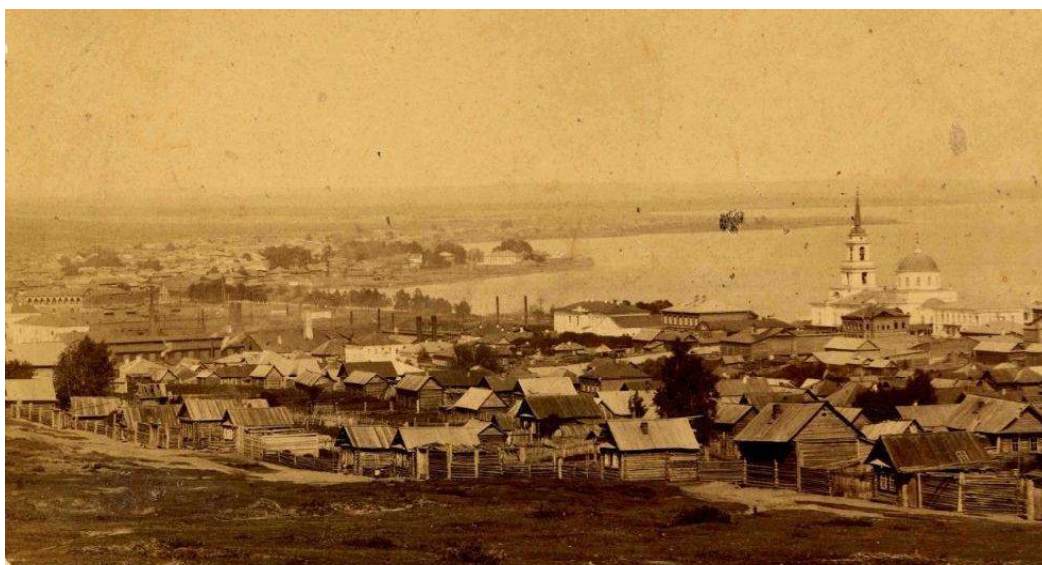


*Рисунок 1 – Схема визуальных связей между основными элементами градостроительного ансамбля Воткинска в первой половине XIX в. (по рис., выполненному В.А. Жуковским в 1837 г., схема выполнена Стояк Ю.А.)*

Место, выбранное для Нагорного кладбища, основанного в 1812 г. было наиболее благоприятным для размещения новой архитектурной доминанты. Как наиболее высокая платформа «Каменной горы», оно изначально обладало качествами зоны панорамного восприятия заводского поселения. Именно отсюда в начале XX

в. были сделаны фотографии, дающие наиболее полный обзор Воткинска (рис.2,3). В 1839 г. деревянная церковь на Нагорном кладбище была заменена новой, выполненной в камне по проекту архитектора В. Н. Петенкина. Архитектурное решение храма было выдержано в традициях стиля классицизм. И деревянный и каменный вариант храма располагался в западной части кладбища, но на расстоянии от линии перепада рельефа и, вероятно, по этой причине плохо различим на рисунке Жуковского. Однако, через несколько лет появилась необходимость в расширении церкви, и летом 1897 г. она была разобрана до основания. Новый каменный храм был построен к 1900 г. по проекту губернского архитектора И. А. Чарушина [3,4].

Новая церковь Преображения Господня была выполнена уже в русском стиле, распространенном в XIX в. направлении эклектики. Согласно исследованию Скопина Е. Л. [5], храм являлся одним из типовых проектов Чарушина. Скопиным было выявлено четыре осуществлённых проекта подобных церквей. Архитектурное решение фасадов предполагало использование большого количества декоративных элементов без оштукатуривания, что было характерно для другого, нашедшего широкое применение в провинциях, кирпичного стиля. Таким образом, Чарушин сочетал в своих проектах эффектность архитектурных приемов русского стиля и функциональность и практичность кирпичного стиля. Общая композиция храма традиционна. Он представляет собой вытянутый с запада на восток крестообразный в плане объем с трехчастным делением – притвор, трапезная, храм. Над притвором возвышается восьмигранная в плане двухъярусная колокольня. Завершения стен второго яруса колокольни имеют килевидные очертания, над невысоким шатром возвышается небольшая луковичная главка с крестом. Храмовая часть завершается полуциркульным куполом на цилиндрическом барабане, прорезанном рядом арочных окон. Над куполом также установлена луковичная главка. Форма главок, килевидные завершения стен и остроконечных щипцов притвора вместе создают живописный силуэт храма, как бы «парящий» над каменной горой. Постановка здания на рельефе продиктовала образование подклета в западной части храма, сделав его главный фасад визуально более вытянутым по высоте. Очевидно, проект Чарушина обладал рядом преимуществ перед выполненными ранее. Во-первых, храм был установлен в другом месте, на самой высокой площадке «Каменной горы», обеспечивающей наиболее удачное восприятие церкви из любой точки поселения. Во-вторых, изящный силуэт храма с высокой колокольней, имеющей шатровое завершение идеально вписывался в ландшафт, обогащая панораму города. Как видно из схемы на рис. 4 церковь Преображения являлась в начале XX в. одним из наиболее значимых композиционных узлов, обладая развитой системой визуальных связей, своеобразным центром притяжения.

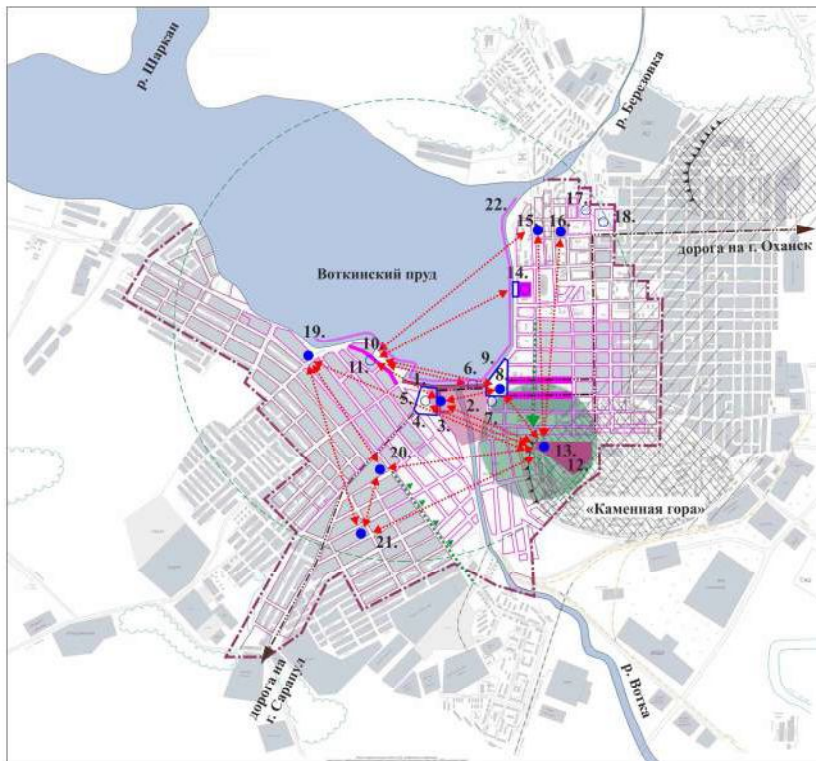


*Рисунок 2 – Вид на поселение Воткинского завода от Спасо-Преображенской церкви  
(фото начала XX в.)*



*Рисунок 3 – Спасо-Преображенская церковь (справа) в ансамбле  
с Благовещенским собором (слева) (фото начала XX в.)*





**Условные обозначения**

- границы поселения при Воткинском заводе на период начала XX в.

Элементы ландшафта, обладающие градостроительными качествами:

- водные объекты

- зоны повышения рельефа

- бровки террас

Архитектурные объекты, обладающие градостроительными качествами на период 1917 г.:

- элементы планировочной структуры

- магистральные улицы общегородского значения

- ансамбли улиц и комплексов

- ансамбли площадей

- градостроительные доминанты

- градостроительные акценты

- визуальные связи

- трассы наилучшего восприятия Спасо-Преображенской церкви

- зона наилучшего восприятия Спасо-Преображенской церкви

- бассейн видимости Спасо-Преображенской церкви

1. Плотина Воткинского завода
2. Фабрики Воткинского завода
3. Главный корпус Воткинского завода
4. Ансамбль прелазовской площади
5. Часовня св. Александра Невского
6. Сливные сооружения, памятник-якорь
7. Заводоуправление
8. Собор Благовещения Пресвятой Богородицы
9. Ансамбль Соборной площади
10. Ансамбль ул. Господской
11. Дом горного начальника
12. Нагорное кладбище
13. Спасо-Преображенская церковь
14. Заводской госпиталь
15. Татарская мечеть
16. Подворье Саранульского Старцевогорского монастыря
17. Земская больница
18. Богдельня А.И. Союзкина
19. Церковь Ильи Пророка
20. Церковь св. Пантелеймона Целителя
21. Церковь свт. Николая Чудотворца
22. Ансамбль набережной

Рисунок 4 – Анализ объемно-планировочной структуры города-завода Воткинска на период начала XX в. (схема выполнена Стояк Ю.А.)

Силуэт храма и в настоящее время хорошо просматривается при въезде в город. Наиболее выгодная трасса визуального восприятия храма и «каменной горы» проходит по ул. Красноармейской (бывш. ул. Офицерская). Вместе с тем, на сегодняшний момент многие исторические градостроительные доминанты и акценты утрачены, часть площадей потеряла свое значение. Современной высотной застройкой нарушена сеть визуальных связей. Общая градостроительная структура города приобрела бессистемный характер, современная застройка возводится без учета исторической объемно-пространственной композиции города. В 1991 - 1996 гг. на территории Спасо-Преображенского храма было возведено кирпичное двухэтажное здание. В нем разместились крестильный храм, воскресная школа, трапезная, административные и хозяйственные службы. Несмотря на необходимость этого сооружения и деликатное архитектурное решение, заимствующее некоторые стилистические черты Спасо-Преображенской церкви, данное здание своим расположением и габаритами негативно повлияло на восприятие храма и его композиционную роль в градостроительном ансамбле города. В результате строительства нового объема, фактически оказалась скрыта зона наиболее благоприятного восприятия композиции храма (рис.5).



*Рисунок 5 – Вид на Спасо-Преображенскую церковь при подходе с ул. Робеспьера (фото 2009 г., выполнено Стояк Ю.А.)*

В современных условиях отсутствие планового начала в градостроительной практике приводит к утрате цельности композиции разрастающейся городской застройки. Тем не менее, значение Спасо-Преображенской церкви в формировании архитектурного ансамбля исторического центра Воткинска трудно переоценить, впрочем, как и восстановленного Благовещенского собора. Все это вместе требует повышенного внимания к современным постройкам, особенно к их расположению и габаритам, зачастую нарушающим исторически сложившуюся композицию градостроительного ансамбля Воткинска, что, в свою очередь, приводит к необходимости проведения комплексного анализа существующей застройки до начала проектирования новых объектов.

### **Список литературы**

1. *Лотарева Р.М.* Города-заводы России, XVIII - первая половина XIX века: монография. Екатеринбург: Сократ, 2011. 288 с.
2. *Бархин М.Г.* Город. Структура и композиция / Отв. ред. О.А. Швидковский. М.: Наука, 1986. 264 с., ил.
3. ЦГА УР. Ф. 245. Оп. 2. Д. 822
4. Вятские Епархиальные Ведомости. 1873. №2. С. 704.
5. *Скопин Е.Л.* Собор Михаила Архангела в Ижевске. История строительства и восстановления. Киров, 2013. 208 с.

УДК 728.03 (470.51)

**Г.В. Тутова**, научный сотрудник  
Научно-производственный центр по охране  
объектов культурного наследия Кировской области

## ИСТОРИЯ СТРОИТЕЛЬСТВА ВОЗНЕСЕНСКОЙ ЦЕРКВИ В С. ВОДЗИМОНЬЕ

*В статье дан материал по истории строительства храма в селе Водзимонье Малмыжского уезда Вятской губернии. Разворачиваются особенности архитектурной композиции церкви.*

*The article presents data on the history of the construction of the temple in the village Vodzimone Malmyzhsk County Vyatka province. Unfold particular architectural composition of the church.*

**Ключевые слова:** архитектура, храм, наследие, композиция, строительство

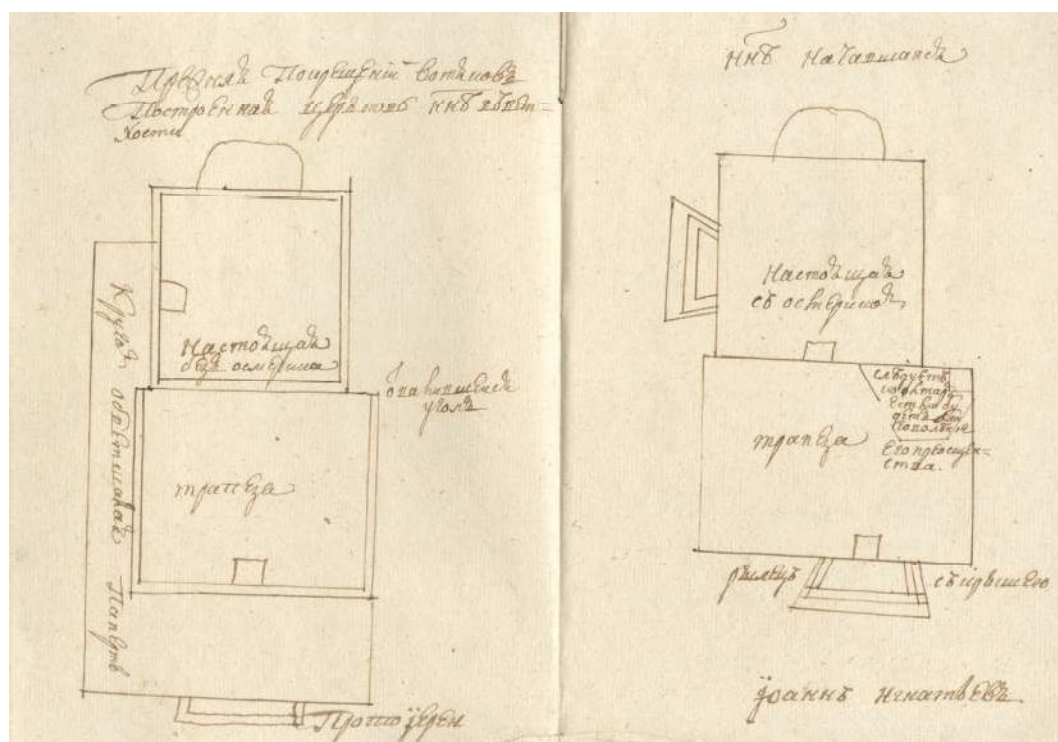
**Keywords:** architecture, temple, heritage, composition, construction

4 сентября 1749 года Казанская контора новокрещенских дел обратилась в Синод за разрешением открыть несколько приходов на территориях, заселенных удмуртами, в том числе построить церковь в селении Водзимонье и организовать при ней приход из 15 (включая Водзимонье) удмуртских селений. Разрешение было получено 3 июня 1751 года, и в этом же году была построена деревянная холодная церковь во имя Вознесения Господня [1, С. 138, 291]. Богослужения в ней начались по разрешению Преосвященного Луки, епископа Казанского, от 19 сентября 1754 года [40]. В 1791 году приход перешел из Казанской епархии в Вятскую. 16 марта 1794 года была дана храмозданная грамота на строительство при существующей холодной деревянной церкви «особой деревянной же теплой церкви во имя Рождества Христова» [3].

Существовавшая холодная Вознесенская церковь представляла собой общепринятый для своего времени тип храма – вытянутую постройку, которую составляли последовательно поставленные по оси восток–запад квадратный сруб (8х9 аршин) собственно храма с пятигранным алтарем в ширину храма, уширенный сруб трапезной (12х12 аршин), крытая паперть с галереей вдоль северного фасада храма, лестница с рундуком. В конце XVIII века эта уже достаточно «поветшавшая» церковь казалась церковнослужителям недостаточно «порядочной» – «древней постройки», «небольшой и без осмерика, наподобие жилого дома». Имея перед глаза-

ми другие образцы храмов и руководствуясь практическими соображениями, в 1795 году в селе на замену старой построили новую церковь, совмещавшую в себе и холодный, и теплый храмы. Ее холодная часть с будущим главным престолом получила второй ярус – восьмерик, а в южной части теплой трапезной предусмотрели пространство для устройства второго престола. Данное решение не вполне соответствовало предписанному в храмозданной грамоте и потребовало дополнительного согласования с духовным правлением [6].

Главный престол новой церкви освятил во имя Вознесения Господня благочинный иерей Архангельской церкви села Сушей Максим Чернышев 1 октября 1797 года (по другим сведениям освящение состоялось 18 февраля 1796 года) [5, 23].



Схемы планов церкви: «Прежняя по крещении вотяков построенная церковь, ныне в ветхости» и «Ныне начавшаяся». Протоиерей Николаевского собора Иоанн Игнатьев, 1795 г. [6]

21 мая 1800 года, после длительной процедуры урегулирования спорных вопросов, связанных с допущенными отступлениями от «благословленного» решения при строительстве храма, специальным указом Вятской духовной консистории было разрешено устройство второго теплого придела. В теплый придел перенесли

«иконостас с образами», святой престол и жертвенник из прежней ветхой церкви. 1 сентября 1800 года этот придел освятили во имя Рождества Христова [8].

Упраздненная в 1795 году старая церковь продолжала стоять. В клировых ведомостях 1815 года благочинный священник высказал предложение о постройке из ее бревен колокольни, «ибо старая приходит в ветхость». На это предложение «последовала Его Преосвященства резолюция: велеть не по сему мнению строить деревянную колокольню, а по предписанию Святейшего Синода построить наперед каменную церковь». Согласно резолюции Вятской Духовной Консисторией был послан указ благочинному о постройке в селе каменной церкви. Исполнить указ сразу не удалось – «по необразованности прихожан из вотяков состоящих, [благочинный] не мог вскорости склонить их к стройке каменной церкви». Лишь 16 ноября 1817 года состоялся мирской сход, на котором прихожане вынесли приговор о намерении построить в селе Водзимонье «вместо прежней нашей ветхой деревянной церкви» новой каменной «во имя Вознесения Господня, которая и будет для служения в летнее время, с одним приделом по правую сторону во имя Рождества Христова, с таким от нас обязательством, чтобы нам, не касаясь церковной суммы, построить кирпичные сараи, иметь подвоз дров для обжигу кирпичей для кладки церкви буту, извести, песку и воды.» 14 марта 1818 года благочинный священник – «города Елабуги Покровской церкви иерей Иоанн Минеев» подал прошение на имя Епископа Вятского и Слободского Амвросия о разрешении нового строительства, с приложением мирского приговора [11].

30 апреля 1818 года Амвросием была выдана храмозданная грамота на строительство каменного храма во имя Вознесения Господня с приделом в честь Рождества Христова [3].

Строительство каменной церкви с колокольней было начато в 1828 году и вчерне закончено в мае 1829 г. [13, 24, 25, 26].

Договор на строительство был заключен с известным подрядчиком – Федором Тюриным: «Тысяча восемьсот двадцать восьмого года марта восемнадцатого дня, Вятской Епархии Малмыжской округи села Водзимонского Вознесенской церкви приходские мирские люди, будучи в полном собрании при священно- и церковнослужителях, церковном старосте и церковном строителе, учинили сей договор Нижегородской губернии Балахнинской округи Вотчины Князя Генерал-Майора Василия Алексеевича Урусова села Виршилова деревни Гумнищей с мастером каменных дел крестьянином Федором Гавриловым Тюриным о том, что мы, мирские люди, предположенное в нашем селе строение вновь каменной церкви и колокольницы отдаем вышеозначенному мастеру Тюрину на всю его ответственность, кроме заготовленных нами материалов, как то: кирпича, бутового и извязного камня и лесу, потребное к оному строению количество; а вырыть под оную ка-

менную церковь и колокольню канавы и забутить оныя, уколачивая железными молотами, заливать извязным соком и убивать деревянными ступами и далее продолжать каменное строение со всякою чистотою и прочностию, не отступая от плана и фасада, изданных Губернским Архитектором и утвержденных Преосвященнейшим Кириллом, Епископом Вятским и Слободским и разных орденов Кавалером, каковую работу при помощи Божией начать ему, Тюрину, с первого числа мая сего тысяча восемьсот двадцать восьмого года, которую вчерне и кончить того ж тысяча восемьсот двадцать восьмого года в августе месяце, если же окажется что либо противное против плана и фасада, переделать оному Тюрину на свой счет, не касаясь казенной суммы, и в случае неисправности его, то мы, священно- и церковнослужители и мирское общество, имеем право на его счет, хотя бы то было и дороже, порядить другого, жить же ему, Тюрину, как самому, так и рабочим его людям, в селе Водзимонском в казенной квартире, кою отапливать казенными дровами, при том вести ему, как себя, так и рабочим людям, честно, трезво и не делать никаких неблагопристойностей, и далее кузнечная работа, для которой железо связное и листовое, плотничная работа, для бельщика и щекатура, краски и алебастр и сколько потребно будет лянного масла, во всем он же Тюрин по нашему договору должен отвечать сам. А по окончании оной работы должен он, Тюрин, сделать в придельном храме, как на правой стороне, так и на левой, иконостав по примеру иконоставов, имеющихся в теплой церкви, вновь построенной той же округи селе Узинском, с таковою ж позолотою, за каковую работу и рядили мы, мирские люди, заплатить ему чрез шесть лет двадцать четыре тысячи рублей, деньги ж получать, естли ассигнациями, то полагая лажу на каждый рубль восемь копеек; а серебром, каждый целковой в четыре рубли, с уплатою в каждый год по четыре тысячи рублей, начиная платить денег в сем году, со дня заключения сего контракта; а в прочие годы производить оной с первого генваря месяца, и в счет оной работы получить ему, Тюрину, для задачивания рабочих людей пятьсот рублей, а остальные три тысячи пятьсот рублей в течение сего года, в чем, учиня сей договор, он, Тюрин, представляет по себе нижеподписавшихся поручителей.

К сему договору вместо подрядчика крестьянина Федора Гаврилова Тюрина, за неумением грамоте, по личной просьбе, Вятской Духовной Консистерии Коллежский Регистратор Николай Хорошавин руку приложил.

По подрядчике Федоре Тюрине поручители: Нижегородской губернии Балахнинской округи Вотчины Урусова крестьянин Мирон Морозов и Михайло Багаев, за неумением их грамоте, таковой же поручитель Макар Тюрин своеручно подписуюсь.

Сей договор в городе Вятке у маклерских дел к свидетельству явлен и в книгу под № шестнадцатый записан марта 29 дня 1828 года. Маклер Василий Клячин»

[13]. В связи с началом строительства весной 1828 года разобрали самую старую деревянную церковь, используя лес от ее разборки на строительные нужды [12]. К концу мая 1829 года храм стоял «без рундуков, без дверей, без окончин и без всякого другого наружного и внутреннего устройства», с временной кровлей [13].

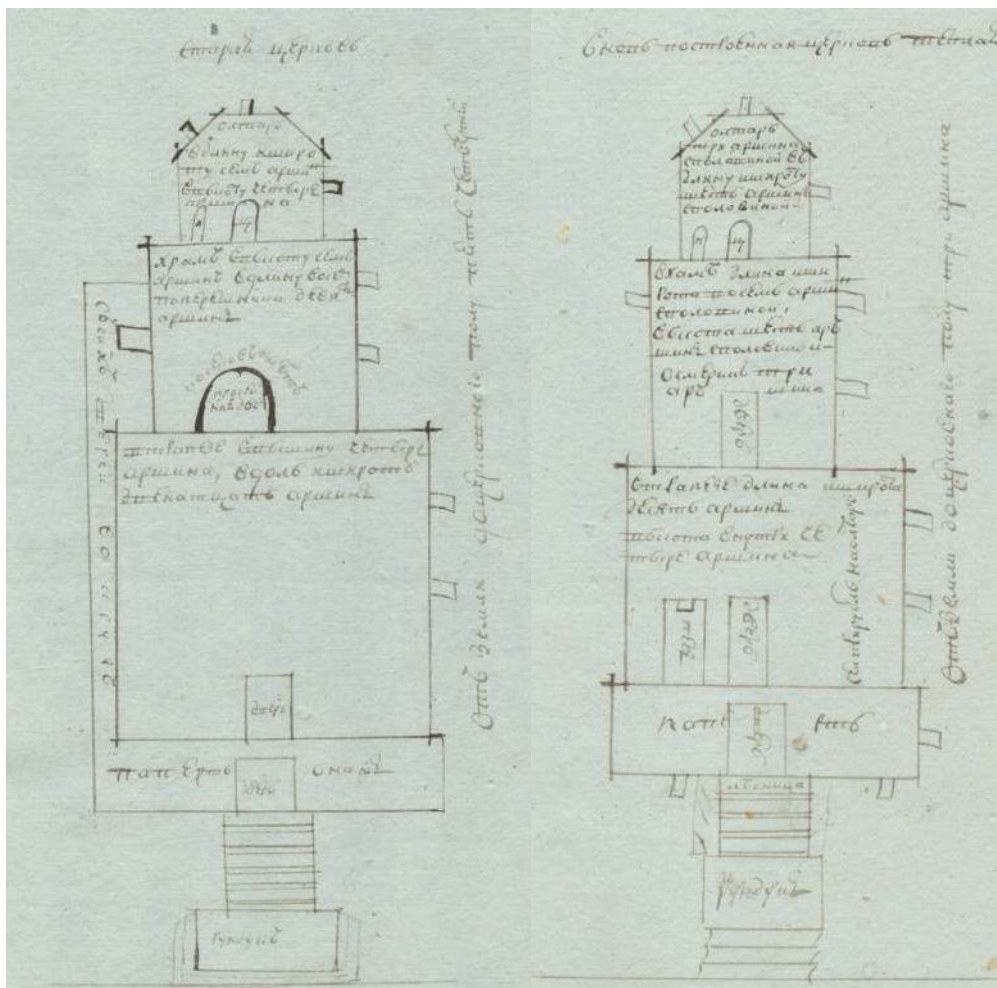
Дальнейшее продолжение работ, и в первую очередь устройство металлической кровли, по разным причинам (в основном из-за нехватки средств) затягивалось. От протечек крыши произошло замачивание и разрушение отдельных участков кладки стен. В ходе завязавшейся тяжбы с подрядчиком, Федором Тюриным, занятым на строительстве уже других церквей, было выдано следующее дополнительное обязательство:

«1833 года декабря 17 дня, Я, нижеподписавшийся Нижегородской губернии Балахнинской округи вотчины Князя Урусова крестьянин Федор Гаврилов Тюрин дал сие обязательство Вятской Епархии Малмыжской округи села Водзимонского Вознесенской церкви приходскому мирскому обществу при священно- и церковнослужителях, церковном старосте и церковном строителе показанной церкви, в том, что Я, Тюрин, обязываюсь к 8 числу января будущего 1834 года приготовить листового железа, потребное для покрытия вновь построенной мною в показанном селе каменной с колокольницею церкви количество и представить оное железо в течение того ж января месяца 1834 года в село Водзимонское с тем, дабы в то же самое время получить мне от означенных приходских людей денег тысячу рублей, потом в месяце марте того ж 1834 года покрыть мне оное железо с обеих сторон вохрой на масле и начать строение показанных церковных крыш, и с тем вместе получить мне от тех мирских людей пятьсот рублей, а по окончании и по выкрашении настоящим образом ярью [ярь-медянка, ярко-зеленая краска] на масле означенных крыш, я обязуюсь карнизы и сылошки-? на том строении поправить и показанную церковь всю снаружи выбелить известью с клеем и выкрасить в приличных местах ярью же с клеем, и за то получить мне от означенных людей денег и еще пятьсот рублей, и за те же деньги обязуюсь поставить двою в холодной церкви железные двери, утвердить на церкви и на колокольне кресты, какой формы угодно будет приходским людям и священно- и церковнослужителям оной церкви, которые кресты и находящиеся под оными главы позолотить хорошим обыкновенным золотом, да кроме того, должен в нижепоказанной церкви вычернить наподобие мрамора и вложить в пороги показанной церкви приличное количество полосового железа, в чем и доверяю учинить рукоприкладство.

Под данным обязательством написано так: к сему обязательству вместо подрядчика Федора Тюрина, за неумением его грамоте, по личной просьбе крестьянин Аника Куншин руку приложил.

Засвидетельствовал благочинный священник Алексей Виноградов» [13].





Схемы плана церкви: «Старая церковь» [построена около 1755 г.] и «Вновь построенная церковь теплая». Протоиерей Дамиан, 1795 г. [6]

Не дождавшись исполнения обязательств от Тюрина, 22 апреля 1834 года мирской сход вынес приговор о смене подрядчика. На основании этого приговора консисторией было учинено очередное разбирательство. Выписка из журнала Вятской Духовной Консистории от 11 декабря 1834 г. № 260:

«Слушали: Показание, отобранное от подрядчика каменных дел Федора Тюрина относительно не доканчивания им Малмыжской округи в селе Водзимонском новой каменной церкви по причине не выдачи ему из церковной казны денег.

Приказали: Как из показания сего видно, что: 1). Причиною медленного окончания церковного строения в селе Водзимонском сами священно- и церковнослужители онаго, с церковным старостою и строителем, ибо они вместо того, чтобы по силе заключенного с подрядчиком Тюриным контракта, выдавать ему исправно по 4000 руб. в год, выдали ему в разные времена всего только 8, 864 руб., когда уже он, Тюрин, согласно с контрактом к июню 1829 года соорудил кладкой всю церковь с колокольнею, а притом еще самого же его заставили собирать со сборщиком с прихожан деньги; более же вышеизложенного количества денег не представили ему нисколько, а хотя и представляли, но не столько, сколько просил он от них на покупку железа для покрытия на церкви крыши, и не в свое время, и 2) Подрядчик Тюрин от приведения в окончание всего церковного строения по заключенному с ним контракту не только не отрекается, но и обещает приступить непременно к тому в марте будущего 1835 года, если ему к январю сего года выдано будет из Водзимонской церкви денег 4000 рублей для заготовления железа и прочих нужных материалов; то Консистория мнением и полагает: священно- и церковнослужителям села Водзимонского с церковным старостою и строителем в прошении об удалении подрядчика Тюрина от строения церковного и позволении им вместо его порядить другого, отказать, так как сие будет в противность заключенного с тем Тюриным контракта, а напротив велено им как ныне поспешить благовременно выдачею ему на заготовление железа для крыши и других нужных материалов требуемых им денег 4000 рублей. Так и на будущее время озаботиться сбором оных с прихожан для возведения всего новой церкви строения по контракту к желаемому концу, тем паче, что по словам их же самих деревянная церковь приходит в значительную ветхость, о чем и послать немедленно в Елабужское Духовное Правление указ, приложив при оном и подлинный контракт, а при деле оставя с онаго же копию; для объявления о сем подрядчику Тюрину, по находимости его в селе Вожгальском, сообщить в Вятский Земский Суд с тем, чтобы он, Тюрин, в будущем 1835 году неотложно приступил к продолжению и окончанию в селе Водзимонском лежащей на нем обязанности, под опасением в противном случае, за медленность, суждения по законам и воспрещения допускать его по Вятской Епархии к подрядам церковным. Но прежде доложить о сем Его Преосвященству.» Резолюция Преосвященнейшего от 19 декабря 1834 г.: «Исполнить» [13].

Загруженного работой мастера смогли разыскать 22 июля 1835 года, вручив ему указ Вятского Земского Суда от 29 апреля 1835 года за №2000 с приложением копии сообщения Вятской Духовной Консистории от 24 апреля за №1785 насчет окончания крыши [13].

Очевидно, что в 1835–1836 годах Тюрин выполнил работы по покрытию храма железом и отделке, потому что в январе 1837 года начинаются хлопоты по уст-

ройству двух иконостасов. 4 февраля 1837 года консистория утверждает проект данных иконостасов, изготовление которых, судя по всему, производилось все тем же подрядчиком Федором Тюриным [13].

В теплой церкви было устроено два придела: правый (южный) освящен в 1838 году во имя Рождества Христова, а левый в 1839 – в честь Покрова Пресвятой Богородицы [5].

В марте 1843 года был заключен контракт на устройство опочных полов (1200 штук «плитного» камня и 270 «ступенников»): «Тысяча восемьсот сорок третьего года марта шестнадцатого дня, Ведомства Вятской Удельной Конторы, Яранского уезда Ильинского Приказа деревни Жерновых Гор, удельный крестьянин Павел Алексеев Богомолов заключил сей контракт Малмыжского уезда села Водзимонского Вознесенской церкви со священноцерковнослужителями, церковным старостою Иваном Ивановичем Киршиным и церковным строителем Иваном Трофимовым Казаковым, по добровольному согласию всех приходских мирских людей в том, что порядился я, Богомолов, собственным своим опочным камнем тройником в означенной церкви в холодном и теплом храмах, равно и во всех олтарях настать полы, так и сделать рундуки со ступенями с карнизами толщиной 4  $\frac{1}{4}$  вершка, с тем, чтобы оный опочный камень доставить мне, Богомолову, своим иждивением по реке Вятке до устья Кильмезского или до Мелетской пристани, к двадцатому мая или 20 июля сего ж года непременно, а с пристани доставить до села Водзимонского приходскими людьми без платы, и по доставке распилить и выстрогать стругом гладко, чтобы каждая оная плита была длиною и шириною не менее трех четвертей, а некоторые, хотя и не будут выходить немного менее полувершка, таковые принимать за плиту, толщиной по совершенной отделке полтора вершка, а не тоньше, а где около стены будут клинья, то большой с малым считать за одну плиту, послать же полу в косину и плотно, начать и продолжать означенную работу при помощи Божией с первого августа месяца сего ж года, за каковую работу вырядил я, Богомолов, вышеозначенной церкви из казны получить за каждую плиту, положенную на место по двадцати пяти копеек пяти седьмых серебром, и за каждый аршин ступенный по тридцати одной копейке три седьмых серебром, при заключении сего контракта получил я, Богомолов, в задаток пятьдесят семь рублей четырнадцать копеек две седьмых серебром, а по доставке означенного камня на пристань, мне, Богомолову, получить двести рублей серебром, к тому вырядил я, Богомолов, из казны разного размолотого хлеба, солоду, крупы, толокна и ржаной муки пятьдесят пудов, квартира для рабочих людей должна быть казенная, из теплой церкви убрать пол и привезти песку и в церковь наносить мирским обществом без платы, а рабочие люди были бы с узаконенными письменными видами, и дело свое в работе исполняли во

всей исправности, и повиновались священноцерковнослужителям, старосте и Строителю...» [14].

Ведомости о церкви за 1844 год сообщают: «Настоящая холодная [церковь] внутри оштукатурена, полы насланы, но иконостаса еще нет, также и рундуки: с северной равно и южной стороны при оной устроены, кроме входного западного, который совсем еще не отделан» [27, 28].



Вознесенская церковь (1754–1938, 1947 гг.) в с. Водзимонье Малмыжского уезда [40]

10 ноября 1847 года «новоустроенный холодных Храм, во имя Вознесения Господня» был освещен «Благочинным Малмыжского уезда села Большой Кильме-зи Троицкой церкви священником Андреем Даровским» [15].

12 февраля 1853 года церковнослужители обратились в епархию за разрешением разобрать деревянную церковь: «При нашем Водзимоньинском селе находится деревянная упраздненная с 1838 года церковь, которая по ветхости своей, никуда не может быть перенесена, а со временем должна совершенно разрушиться, так как крыша над ней совершенно уже почти сгнила, во внутренности ее украшения никакого нет, и иконостаса в ней устроено не было, а иконы некоторые перенесены в настоящую церковь и употребляются для походов, а другие пожертвованы во вновь открытые села. По сему и осмеливаемся доложить Вашему Преосвященству, не бла-

говолено ли будет дозволить, разломав оную, употребить на отопление настоящей церкви.» Разрешение было получено [16].

Тогда же было получено разрешение на устройство вокруг церкви каменной ограды: «в нынешнем [1853] годе заготовить требующиеся на устройство оной материалы – как то кирпич, бутовый и известковый камень и отлить, или отковать решетины, а в будущем 1854 годе устроить оную, на прикладную церковную сумму при пособии прихожан» [17].

Ведомость о Вознесенской церкви за 1862 год [29] сообщает:

«1). Построена в 1829 году тщанием прихожан, при пособии добровольных пожертвований, собираемых по Вятской Епархии с позволения Епархиального начальства.

2). Зданием каменная, с таковою же колокольнею.

3). Престолов в ней три: в настоящей холодной во имя Вознесения Господня, освящен в 1847 году; в правом теплом приделе во имя Рождества Христова, освящен в 1838 году; в левом во имя Покрова Пресвятыя Богородицы, освящен в 1839 году.

4). Утварью не скудна.

5) Причта положено по штату три: священников три, диаконов два, дьячков три и пономарей три же.

6). Земли при сей церкви усадебной неизвестное количество, пашенной и сенокосной в 1812 году нарезано 33 десятины; а в 1842 примежевано сто шестьдесят пять десятин; земля сия утверждена за церковью, но во владение оною священноцерковнослужители не введены; плана и межевой книги на землю сию не имеется и дела о сей земле не производится. Священноцерковнослужители сею землею не владеют, а пользуются оною прихожане, взамен коей священноцерковнослужители получают с прихожан по обоюдному согласию ругу; для беспрепятственного получения оной дан приходскими людьми в 1799-м году приговор за свидетельством Елабужского Земского Суда Секретаря Михаила Петрова.

7) Дома у священноцерковнослужителей собственные, деревянные, на церковной земле.

8) На содержание священноцерковнослужителей жалованья не полагается и оклада постоянного не производится, почему и содержание их посредственно.

9) Зданий, принадлежащих к сей церкви нет, кроме одного амбара.

10) Расстоянием сия церковь от Духовной Консистории в 280, от Духовного правления в 160-ти верстах. Местный благочинный находится в сем селе.

11). Ближайшие к сей церкви следующие: 1-я с востока Вавожская в 23, 2-я с западу Кильмезская в 40, 3-я с югу Сушинская в 80, и 4-я с северу Сюмсинская – в 35 верстах.

- 12) Приписной церкви нет
- 13) Домовой тоже нет
- 14) Опись церковному имуществу учинена в 1854 году, засвидетельствована членом Елабужского Духовного правления.
- 15) Копии с метрических книг с 1806 года, хранятся в целости.
- 16) Исповедные росписи с 1798 года, хранятся в целости
- 17) Приходо-расходные книги о суммах свечной и церковной за шнуром и печатью Елабужского Духовного Правления даны – 1-я в 1845-го, а 2-я 1844-го года.
- 18) Обыскная книга выдана из Вятской Духовной Консистории, скреплена членом оной Протоиереем Григорием Пинегиным, писаных в ней листов 376, а не писаных 24.
- 19). Часовен в приходе означенной церкви нет.»

В 1868 году при церкви было открыто церковно-приходское попечительство, а 10 марта 1887 г. – школа грамотности, 1 января 1895 – богадельня с приютом [5].

17 сентября 1912 года Вятская Духовная Консистория представила на рассмотрение и утверждение в Строительное Отделение Губернского Правления проект на перестройку каменного храма в селе Водзимонье Малмыжского уезда. Проект был утвержден по протоколу Строительного Отделения Вятского Губернского Правления от 4 октября 1912 года № 365 [22].

Перестройка, заключающаяся в расширении храма, была осуществлена в 1915 году, в тот год на нее была израсходована солидная сумма в 2960 рублей [37].

Вознесенская церковь бездействовала с февраля 1938 года. Закрыта на основании постановления СНК УАССР от 7 февраля 1941. Здание было передано под клуб. На основании решения Совета по делам русской православной церкви при Совете Министров СССР от 17 марта 1947 г. церковь открыта вновь с 5 апреля 1947 г. На основании постановления Совета Министров УАССР от 26.08.48г. № 130, здание, как памятник архитектуры, принято на государственную охрану.

Вознесенская церковь бездействовала с февраля 1938 г. Закрыта на основании постановления СНК УАССР от 7 февраля 1941 г. Здание было передано под клуб. На основании решения Совета по делам русской православной церкви при Совете Министров СССР от 17 марта 1947 г. церковь открыта вновь с 5 апреля 1947 г.

В настоящее время церковь находится в собственности Местной православной религиозной организации Приход храма Вознесения Господня с. Водзимонье Вавожского района Удмуртской Республики Ижевской и Удмуртской Епархии Русской Православной Церкви (Московский Патриархат).

По мнению краеведа Е.Ф. Шумилова, проект церкви в селе Водзимонье составил архитектор Семен Емельянович Дудин (1779, Петербург – 1825, Ижевск), окон-

чивший Академию Художеств (1798) и работавший в с 1807 по 1824 год на Ижевском оружейном заводе [47].

Справедливо будет сказать, что проект мог быть составлен и вятским губернским архитектором (1821–1831) Иваном Денисовичем Дюссар де Невилем. В любом случае, он осуществлял надзор за строительством и мог вносить свои коррективы. Огромная заслуга в сложившемся облике постройки приходится на долю подрядчика Федора Тюрина, ведущего мастера каменных дел в Вятской губернии первой половины XIX века, непосредственно руководившего строительством и имевшего богатейший опыт по возведению храмов.

В рамках данного исследования не установлен и автор проекта расширения храма 1912 года, которым мог быть любой из довольно многочисленного ряда практикующих в то время архитекторов или инженеров.

### **Список литературы**

1. *Луппов П.* Христианство у вотяков со времени первых исторических известий о них до XIX века. СПб.: Типо-литогр. М.П. Фроловой, 1899.
2. «Вятская Епархия. Историко-географическое и статистическое описание» – Вятка, 1912 г. – часть 2 «Описание приходов Вятской Епархии», составитель – архивариус Духовной Консистории В. И. Шабалин – стр. 331–332
3. «Сборник храмозданных грамот на построение церквей в Вятской Епархии» – Вятка, 1914 г. // сост. – архивариус Духовной Консистории В. И. Шабалин – стр. 344, 448
4. Газета «Вятские епархиальные ведомости» от 1 октября 1873 г., №91, с. 631–632
5. Государственный архив Кировской области (ГАКО). Фонд 1404, опись 1, ед. хр. 5 – Шабалин В. И. «О церквях», рукопись, 1909 г. – лл. 328–329
6. ГАКО ф. 237 оп. 98, д. 280 – Дело по доношению Малмыжского духовного правления о построении в селе Водзимонье вместо ветхой деревянной церкви новой и с ней другого придела без благословения Архиерейского. 1795–1801 гг.
7. ГАКО ф. 237 оп. 101, д. 166 – Дело по доношению Малмыжского духовного правления о дозволении села Водзимонья в новостроенной церкви сделать теплый придел. 1798 г.
8. ГАКО ф. 237 оп. 102, д. 483 – Дело по прошению Елабужской округи села Водзименья Вознесенской церкви выборного – новокрещена Макара Иванова о позволении соорудить при оной церкви придельный во имя Рождества Христова храм. 1799 г.
9. ГАКО ф. 237 оп. 74, д. 1148 – Дело о постройке церкви в селе Водзимонье Малмыжского духовного правления. 8–27 марта 1801 г.
10. ГАКО ф. 237 оп. 111, д. 878 – Об освящении в селах Водзименском и Старобурецком в церквях престолов. 3 октября – 22 декабря 1808 г.
11. ГАКО ф. 237 оп. 121, д. 411 – О дозволении в селе Водзимоньском выстроить вместо деревянной вновь каменную церковь с выдачею на оное храмозданной грамоты. 29–30 марта 1818 г.

12. ГАКО ф. 237 оп. 131, д. 550 – О сломании в селе Водзимонском ветхой деревянной церкви. 9 мая – 9 августа 1828 г.

13. ГАКО ф. 237 оп. 136, д. 1021 – По рапорту Благочинного Нылгижикьинского священника Алексея Виноградова о невыполнении подрядчиком Федором Тюриным обязательств относительно построения в селе Водзимонском каменной церкви. 13 августа 1833 г. – 4 февраля 1837 г.

14. ГАКО ф. 237 оп. 146, д. 513 – О закупке опоки для церкви села Водзимонского диаконом Содальским и строителем крестьянином Казаковым. 30 марта 1843 г. – 8 августа 1844 г.

15. ГАКО ф. 237 оп. 150, д. 1886 – Об освящении храма в селе Водзимонском. 24 ноября – 31 декабря 1847 г.

16. ГАКО ф. 237 оп. 156, д. 405 – О дозволении разломать старую церковь в селе Водзимонском Малмыжского уезда. 14 февраля – 10 августа 1853 г.

17. ГАКО ф. 237 оп. 156, д. 428 – О дозволении построить ограду церковную в селе Водзимонском Малмыжского уезда. 17 февраля – 9 марта 1853 г.

18. ГАКО ф. 237 оп. 166, д. 284 – О дозволении скупить в церковную казну села Водзимонского дом вдовы Головизниной. 18 марта – 31 декабря 1863 г.

19. ГАКО ф. 237 оп. 172, д. 274 – О принятии в церковную собственность дома священника села Водзимонского Малмыжского уезда Никанора Спасского. 30 апреля – 22 мая 1869 г.

20. ГАКО ф. 237 оп. 184, д. 155 – О принятии дома умершего священника Николая Овчинникова в церковную собственность села Водзимонского. 20 апреля – 16 сентября 1881 г.

21. ГАКО: Фонд 583 опись 514 ед. хр. 415 – По отношению Малмыжской Уездной Земской Управы о рассмотрении плана распланирования села Водзимония Волипельгинской волости Малмыжского уезда. 11 декабря 1890 г. – 15 января 1902 г.

22. ГАКО: Фонд 583 опись 535 ед. хр. 286 – По отношению Вятской Духовной Консistorии о рассмотрении проекта на переустройство каменного храма в селе Водзимонье Малмыжского уезда. 19 сентября – 11 октября 1912 г.

23. ГАКО. Фонд 237, опись 70, дело 45 – Клировые ведомости за 1826 г. – л. 1210об, 1211, 1214об, 1215 – Ведомость села Водзимонского Вознесенской церкви о священноцерковнослужителях за 1826 год.

24. ГАКО. Фонд 237, опись 70, дело 46 – Клировые ведомости за 1827 г. – л. 1288об, 1289, 1291об, 1292 – Ведомость села Водзимонского Вознесенской церкви о священноцерковнослужителях за 1827 год.

25. ГАКО. Фонд 237, опись 70, дело 47 – Клировые ведомости за 1828 г. – л. 563об, 564, 567об, 568 – Ведомость села Водзимонского Вознесенской церкви о священноцерковнослужителях за 1828 год.

26. ГАКО. Фонд 237, опись 70, дело 48 – Клировые ведомости за 1829 г. – л. 1717–1718 – Ведомость о церкви Вознесенской Малмыжского уезда Водзимонского села за 1829 год.

27. ГАКО. Фонд 237, опись 70, дело 778 – Клировые ведомости за 1844 г. – л. 311–312 – Ведомость о церкви Вознесенской Малмыжского уезда Водзимонского села за 1844 год.



28. ГАКО. Фонд 237, опись 70, дело 848 – Клировые ведомости за 1854 г. – л. 1–2об – Ведомость о церкви Вознесенской Малмыжского уезда Водзимонского села за 1844 год.

29. ГАКО. Фонд 237, опись 70, дело 779 – Клировые ведомости за 1862 г. – л. 165об–166об – Ведомость о церкви Вознесенской Малмыжского уезда Водзимонского села за 1862 год.

30. ГАКО. Фонд 237, опись 70, дело 824 – Клировые ведомости Малмыжского уезда за 1908 г. – л. 180–181 – Ведомость о церкви Вознесенской, состоящей во 2-м благочинии Малмыжского уезда Вятской епархии в селе Водзимонье за 1908 год

31. ГАКО. Фонд 237, опись 70, дело 825 – Клировые ведомости Малмыжского уезда за 1909 г. – л. 178–189об, 191–192 – Ведомость о церкви Вознесенской, состоящей во 2-м благочинии Малмыжского уезда Вятской епархии в селе Водзимонье за 1909 год

32. ГАКО. Фонд 237, опись 70, дело 826 – Клировые ведомости Малмыжского уезда за 1910 г. – л. 188–189об, 202–203 – Ведомости о церкви Вознесенской, состоящей во 2-м благочинии Малмыжского уезда Вятской епархии в селе Водзимонье за 1910 год

33. ГАКО. Фонд 237, опись 70, дело 827 – Клировые ведомости Малмыжского уезда за 1911 г. – л. 196–197об, 210–211 – Ведомость о церкви Вознесенской, состоящей во 2-м благочинии Малмыжского уезда Вятской епархии в селе Водзимонье за 1911 год, Ведомость о приходе, расходе и остатке денежных сумм и капиталов за 1911 г.

34. ГАКО. Фонд 237, опись 70, дело 828 – Клировые ведомости Малмыжского уезда за 1912 г. – л. 201–202об, 215–216 – Ведомость о церкви Вознесенской, состоящей во 2-м благочинии Малмыжского уезда Вятской епархии в селе Водзимонье за 1912 год, Ведомость о приходе, расходе и остатке денежных сумм и капиталов за 1912 г.

35. ГАКО. Фонд 237, опись 70, дело 829 – Клировые ведомости Малмыжского уезда за 1913 г. – л. 291–292об, 305–306 – Ведомость о церкви Вознесенской, состоящей во 2-м благочинии Малмыжского уезда Вятской епархии в селе Водзимонье за 1913 год, Ведомость о приходе, расходе и остатке денежных сумм и капиталов за 1913 г.

36. ГАКО. Фонд 237, опись 70, дело 830 – Клировые ведомости Малмыжского уезда за 1914 г. – стр. 773–774об, 789–790 – Ведомость о церкви Вознесенской, состоящей во 2-м благочинии Малмыжского уезда Вятской епархии в селе Водзимонье за 1914 год, Ведомость о приходе, расходе и остатке денежных сумм и капиталов за 1914 г.

37. ГАКО. Фонд 237, опись 70, дело 831 – Клировые ведомости Малмыжского уезда за 1915 г. – стр. 347–348, 367–368 – Ведомость о церкви Вознесенской, состоящей во 2-м благочинии Малмыжского уезда Вятской епархии в селе Водзимонье за 1915 год, Ведомость о церковно-приходском попечительстве при Вознесенской церкви села Водзимонья Малмыжского уезда за 1915 год.

38. Постановление Совета Министров УАССР от 26.08.48г. № 130

39. Национальная библиотека Удмуртской Республики – <http://unatlib.org.ru> // Водзимонье

40. Архивная служба Удмуртии – <http://gasur.ru> // Православные храмы Удмуртии. с. Водзимонье Малмыжского уезда. Вознесенская церковь (1754–1938, 1947 гг. – Д)

41. Таблица «Объекты культурного наследия (памятники истории и культуры) регионального (Удмуртской Республики) значения (2)» // <http://uchebana5.ru>

42. <http://www.panoramio.com>
43. Храм Вознесения Господня в селе Водзимонье // <http://www.samaragid.ru>
44. с. Водзимонье // Православная Удмуртия – <http://pravosludm.ru>. 2001–2003.
45. Село Водзимонье. Храм Вознесения // Моя малая родина – <http://www.rodina-portal.ru>. 2010–2014 г.
46. Ольга Туровцева. Храм Вознесения Господня в селе Водзимонье Aug. 26th, 2010 // <http://fotograf-olga.livejournal.com/30270.html>
47. *Шумилов Е.Ф.* Первый зодчий Удмуртии. К 200-летию С. Е. Дудина – Ижевск: Удмуртия, 1979.

УДК 728.03 (470.51)

**М.В. Курочкин**, старший преподаватель

**А.Ш. Ахмадишина**, студент

Камский институт гуманитарных и инженерных технологий

## **ВЕРИФИКАЦИЯ АРХИТЕКТУРЫ ВОЗНЕСЕНСКОГО СОБОРА В ГОРОДЕ САРАПУЛЕ**

*Представлены основные материалы по описанию внешнего облика по архитектуре Вознесенского собора в городе Сарапуле. Данное описание вводится в научный оборот впервые.*

*The basic materials for a description of the external appearance of the architecture of the Ascension Cathedral in the city of Sarapul. This description is introduced into scientific circulation for the first time.*

**Ключевые слова:** архитектура, стиль, храм, композиция, фасад, декор.

**Keywords:** architecture, style, temple, composition facade decor.

Первая вознесенская церковь стала основной архитектурной доминантой образованного села на берегах реки Камы. История храма напрямую связана с поселением, ставшим основой будущего города Сарапула. В источниковой базе не сохранилось сведений о строительстве первой деревянной церкви. В Сарпульской дворцовой слободе действовала деревянная соборная церковь сгоревшая в ночь на 9 июня 1776г. 2 июля 1776г. епископом Вятским и Великопермским Лаврентием выдана храмозданная грамота №1555 на строительство небольшой деревянной церкви. Однако в 1777г. на Соборной площади приступили к строительству каменного собора. Главный престол освящен 16 марта 1785г. Трапезная заложена в 1790-е гг. и престолы освящены в 1800-е гг. [1].

Здание Вознесенского собора возвышалось на небольшом плато прямоугольной формы, в историческом ядре Сарапула. Основной кубический объем с традиционным позакомарным покрытием увенчан крупной световой главой (в центре) с цилиндрическим барабаном. Крупный одноапсидный закругленный алтарь с высокой купольной кровлей понижен и слегка сужен по отношению к основному объему. За основу взято традиционное пятиглавие. Общую компактную композицию несколько нарушает широкая прямоугольная трапезная с многоскатной кровлей. Апсида и трапезная понижены до уровня первого света четверика и объединены

одной горизонталью, опоясывающего их карниза. С запада примыкает колокольня состоящая из четырех четвериков одного в плане размера. Нижний ярус скрыт крытой папертью и боковыми крыльями. Ярусы звонов прорезаны широкими арочными проемами. Венчает колокольню невысокий шатер с кокошниками у основания и главкой на глухой шейке. Трехосевые боковые фасады четверика (с входным проемом в центре) разделен карнизом на два яруса. Фланкируют оси рустованные лопатки. Карниз четверика по лопаткам раскрепован. Убранство фасадов четверика выдержано в формах XVII в.: цокольный пояс с поребриком, карниз с пилою и по четыре круглых кокошника на каждой из сторон. Наиболее нарядны наличники окон четверика и алтаря, обрамленные полуколонками с бусинами и двойными щипцами завершенными волнистыми архивольтами. В традиционном декоре прослеживается стилистика позднего Вятского барокко характерного для артели семьи Горынцевых. Семь осей каждого фасада трапезной обрамлены сплошными рамочными профильными наличниками. Оси поддержаны подоконными досками и плоскими выступами над поемами. Фланкирующие оси выделены лопатками. Завершает фасады трапезной широкий пояс между карнизами.



*Рисунок 1 – Снос Вознесенского собора (фото 1930-х гг., из архива Н.Л. Решетникова)*

Наиболее представительны фасады колокольни, целиком выдержанные в формах раннего классицизма. Каждую арку с импостами в пятах фланкируют двойные лопатки огибающие углы. Делят ярусы широкие выносы мощных карнизов. Верхний ярус приподнят широким поясом из ширинок. Убранство фасадов трапезной и колокольни традиционно для творчества Вятского губернского архитектора Ф.М.Рослякова.

Помещение храма перекрыто сомкнутым сводом. Апсида – коробовым с конхой. Трапезная, с четырьмя столбами, перекрыта системой крестовых сводов, опирающихся на арки между столбами и стенами. Нижний ярус колокольни перекрыт сомкнутым сводом.

Здание Вознесенского собора снесено в 1930-е гг.

#### **Список литературы**

1. Православные храмы Удмуртии. Справочник-указатель. Ижевск: Удмуртия. 2000. 480 с.

УДК 728.03 (470.51)

**М.В. Курочкин**, старший преподаватель  
Камский институт гуманитарных и инженерных технологий  
**Д.Н. Ральников**, студент  
Ижевский государственный технический университет

## ВЕРИФИКАЦИЯ ХРАМОВОЙ АРХИТЕКТУРЫ В ТВОРЧЕСКОМ НАСЛЕДИИ ВЯТСКОГО ГУБЕРНСКОГО АРХИТЕКТОРА В.М. ДРУЖИНИНА

*Представлены основные выявленные и сохранившиеся к настоящему времени памятники архитектуры возведенные по проектам Вятского губернского инженера и архитектора В.М.Дружинина, причем многие из них вводятся в научный оборот впервые. Ценным является архивный и полевой исследовательский материал.*

*The main identified and preserved to date monuments erected project Viatka provincial engineer and architect V.M. Druzhinin, and many of them are introduced into scientific circulation for the first time. Is a valuable archive and field research material.*

**Ключевые слова:** архитектура, стиль, храм, композиция, наследие

**Keywords:** architecture, style, temple, composition, heritage

Архитектурное наследие Вятской губернии второй половины XIX столетия связан с именами губернских архитекторов А.С. Андреева, В.М. Дружинина и И.А. Чарушина. Василий Михайлович Дружинин родился в семье рязанского канцеляриста, в 1851г. семья переезжает в Вятку. В 1859г. заканчивает гимназию, в том же году поступает в Строительное училище Главного управления путей сообщения и публичных зданий в Петербурге. В 1864г. оканчивает при звании архитекторского помощника с чином X кл. и направлен на строительство Кругобайкальской железной дороги. Через четыре года за конкурсный проект «Балочный мост через обводный канал на линии Царскосельской железной дороги» удостоивается звания инженер-архитектора. В 1874г. переведен в Вятку на должность архитектора Вятского губернского земства с одновременным исполнением обязанностей городского архитектора. С 1884 по 1893 гг. служит на должности губернского архитектора [11]; в 1894-1896гг. на должности губернского инженера. Затем был понижен по служебной лестнице — 3 года исполнял обязанности городского архитектора. Автор нескольких теоретических статей, опубликованных в «Сибирском вестнике» и журнале «Зодчий» [13].

В творческом мышлении В.М.Дружинина ведущее место занимала тема храмовой архитектуры. К середине столетия в каменном зодчестве столичные веяния стали соединяться с традициями народного творчества. По принятому в то время порядку, заказчик отсылал прошение о постройке здания, с описанием участка и своими пожеланиями, в Вятское губернское правление. Оттуда прошение с резолюцией на проектные разработки отправлялось губернскому архитектору или инженеру. Разработка проекта велась с учетом нормативов по пожарной безопасности и с привязкой к местности. Повинуясь требованиям заказчика, архитектор отсылал готовый проект к реализации. Учитывая сложность периода при создании проектов, архитектор соединяет объемную композицию периода классицизма с богатой фасадной декорировкой. Важным фактором стала отмена в 1858 году образцовых проектов, что в период эклектики расширило стилевое разнообразие застройки.

Творческое наследие В.М.Дружинина условно классифицируется тремя основными группами. **К первой** и самой значимой следует отнести соборные храмы, с центричной планировочной структурой, возведенные в традициях византийского стиля. К этой типологической группе относится Троицкий собор в городе Уржуме (1890-1900гг.) и Христорождественская церковь в поселке Шурминского завода (Уржумский уезд, 1893 - 1899гг.).

Основу объемно-пространственной композиции Троицкого собора в Уржуме заложены два пересеченных свода с мощным возвышенным световым барабаном под циркульным куполом (рис. 1). Здание расширено в плане до «греческого креста» пониженными диагональными приделами и диагональными основаниями четырех угловых бельведеров. Многоярусные бельведеры завершены ротондой из круглых колонн под аркадой и двойным циркульным куполом (не несут, каких либо световых функций во внутреннее пространство, имеют декоративно-объемный характер внешнего оформления для усиления силуэтного прочтения формы четверика).

Боковые фасады нефов имеют над порталом папертей по три тесно сдвинутых окна в наличниках, которыми вторят круглые окна закомар и арочные проемы светового барабана, приделов и бельведеров. Симметричные фасады нефов подчеркнуты угловыми лопатками с арочными ширинками, пинтрофолиями и рядами карнизов с зубчиками, городками и фризом из колец. Нижний ряд окон в приделах обозначен поясом из архивольтов с замковыми камнями. Плоскости их стен венчает многоступенчатый развитый карниз. Меньшим, но своеобразным аналогом служит Христорождественская церковь в поселке Шурминского завода (Уржумский уезд, 1893 – 1899гг.).

**Ко второй типологической группе** относятся приходские церкви восходящие к русскому зодчеству XVII в., Ярославской школы. Вторую группу представля-

ет: Церковь Петра и Павла в селе Большая Норья (Сарапульского уезда) и Вознесенская церковь в селе Вахрушво-Вознесенское (Слободского уезда).



*Рисунок 1 – Город Уржум. Троицкий собор. Кировская область (фото 1999 г.)*

Церковь в селе Вахрушево-Вознесенское (Слободского уезда) располагалась на высоком холме в центре села и доминировала в его застройке. Интересный па-



мятник сельской архитектуры в русском стиле с оригинальной объемной композицией. Благодаря своей высоте доминирующую роль играет основной двухъярусный, квадратный в плане четверик с полуциркульной апсидой. Завершением объема служат ярусы килевидных и полукруглых кокошников. Венчание храма пятиглавое, установленное на высоких барабанчиках. С северного и южного фасада четверик фланкирует пониженные приделы в виде закомары с развитым карнизом, с востока равной по высоте полуциркульной апсидой. Удлиненная трапезная заканчивается расширенной папертью, над которой возвышается колокольня из четверика несущего два последовательно сокращающихся восьмерика. Завершает композицию колокольни шатер с луковичной главкой на восьмигранной ножке.



*Рисунок 2 – Село Сосновка Шарканского района Удмуртии.  
Архангельская церковь (фото начала XX в.)*

Стилизованный под формы московской архитектуры XVII века декор фасадов с отдельными деталями, выделенными цветовым решением на фоне однотон-

ных оштукатуренных стен, включая в себя тяги и карнизные пояса с нишками, зубчиками, поребриком, наличники с полуколонками, щипцовыми и килевидными фронтонами.

Ядро храма в с. Большая Норья (Сарапульского уезда) выявлено объемом верхнего яруса четверика, завершенного выразительным, ступенчатым, декоративным пятиглавием. Удачной пространственной поддержкой служат горки кокошников придающие пирамидальный характер изящному силуэту церкви. Пластичность восточному фасаду придают полукружия алтарных апсид, центральная из которых крупнее в объеме. Доминирующим акцентом композиции служит высокая, в три яруса шатровая колокольня. С запада колокольню дополняет примыкающее крыльцо-рундук, в форме полукруглой арки возведенное над папертью.

Фасадное наполнение носит единый характер и соответствует общему стилевому решению. Декор ритмично заполняет поверхность, фланкируя углы и проемы, выделяя карниз, с акцентом отдельных элементов и особенностей. Подоконный пояс огибает по периметру здание, минуя ярус колокольни. Стены нижнего яруса, обозначены плоскими лопатками с чередой ширинок. Карниз с крупными сухариками и обломами дополняет горизонтальное членение. Четверик трехосевой. Боковые окна (в три оси) четверика украшены рамочными наличниками с полукружиями кокошников, центральное подвышено киотом, обрамленным сдвоенными полуколоннами, упирающимися в двойную линию карниза (с полукружиями кокошников и круглой филенкой).

Внутреннее пространство ядра храма формируют четыре опоры, которые несут на подпружных арках стены четверика, смыкающиеся четырех лотковым сводом с зауженными диагональными сторонами. Обширность свободного внутреннего пространства храмовой части составляют связанные между собой арочными проемами помещения приделов с алтарями и восточным участком трапезной. Приделы и трапезная перекрыты цилиндрическими сводами с глубокими распалубками над арками, апсиды конхами. Угловые участки плана, оказавшиеся на пересечении цилиндров, получили крестово-сводчатые перекрытия.

**Третья группа** характеризуется сложным стилистическим решением сочетающим в себе черты "византийской" объемной композиции храма с деталями русского стиля. К этой группе относятся целая серия памятников возведенных на территории Вятской губернии. К ней относим Михайло-Архангельскую церковь (1879-1889 гг.) в с. Сосновка (Сосновское), Сарапульского уезда, Троицкой церковь в селе Зыково (Луговское), церковь Иконы Божией Матери Владимирская в селе Пиксур [12]. (1889-1899 гг.).

Анализируя Михайло-Архангельскую церковь в селе Сосновском, невольно приходится обращаться к трактовке постройки Троицкой церкви села Зыково (Лу-

говское). Появление нескольких созвучных-схожих проектов - связанных единым объемно-пространственным, композиционным замыслом и принадлежат творческому наследию В.М.Дружинина. Сильно развитый трансепт четверика с мощным полукружием по центральной оси на средокрестии которого, возведен дигексагонарий увенчанный шатром. Монументальность этому типу зданий придают массивные апсиды. Трапезная в две или три оси подчеркнута ступенчатым, многопрофильным обрамлением. Колокольня (восьмерик на четверике) установлена на широком основании.

Церковь в селе Сосновка (*автор - архитектор Дружинин В.М., надзор – сапульский архитектор Н.П.Акимов*) располагалась на протяженном участке главной оси села (ныне ул. Центральная), на возвышенном месте. Внешняя трактовка элементов подчинена традициям эклектики, и несет черты русско-византийского стиля (Рис. 2). Кирпичная церковь в плане представляет собой развитый греческий крест. Основной односветный четверик, вытянутый до трансепта, имеет широкие ризалиты в центре боковых фасадов. С каждой стороны он завершен тремя большими лопастно-циркульными кокошниками. Над угловыми парусами четверика поставлены малые главки на цилиндрических шейках (сложного облома) и притянутые к массивному центральному граненому световому барабану-дигексагонарию. Венчает световой барабан стройный шатер, завершенный луковичной главкой на ножке. Полукруглая апсида равна по высоте трансепту, а трапезная на две оси понижена до уровня флангов четверика. По оси церкви поставлена трехъярусная колокольня с палатками по сторонам, западный фасад претворяется рундуком на арках завершения несущее щипец с главкой на цилиндрической шее. Все части здания завершены пологими скатными кровлями. Угловые лопатки объемов здания подчеркнуты декорировкой сложного рисунка. Многорядные карнизы включают пояски зубчиков, поребрика, а так же широкий филенчатый фриз. Колокольня (восьмерик на четверике) с систематизированными плоскостными украшениями: на втором ярусе собранные в кассету с щипцом оконного проема и карнизом с машикулями. Третий ярус изящно облегчает колокольню объемной тягой по периметру. Оси храма циркульные в обрамлении высоких порталов с завершением из кокошников на колонках (барабан, четверик) и пилястр (трапезная, колокольня).

Сосновский храм достаточно монументален и не имея богатого узорочья, смотрелся бы весьма грузно, но при контрастной побелке декора возвышался точным и грациозным силуэтом в окружающем ландшафте, подтверждая свое фамильное прозвище «Парижанка».

Итак, творческое наследие В.М. Дружинина, в контексте художественных процессов эклектики в России второй половины XIX столетия, устойчиво повторяло и варьировало три основных типа храмовой архитектуры на территории Вят-

ской губернии. Архитектурная палитра В.М.Дружинина в объемном построении и декорировки храма опиралось на творческое наследие русского каменного зодчества XVII века и более ранние образцы восходящие к Византийским традициям. В результате их слияния получает развитие третий тип храмов.

#### **Список литературы:**

1. ЦГА УР ф.48, оп.1. ед.хр.1, Чертежи к проекту постройки церкви в с.Сосновка, Сарапульского уезда, 1843г., 1870-егг.
2. ЦГА УР ф.245, оп 1, ед.хр.880, л.2 Дело о покупке в церковную собственность домов священников с. Сосновка, Сарапульского уезда. 1897-1890гг.
3. ЦГА УР ф.245, оп 2, ед.хр.235, л.2, л.3 Дело о освящении главного придела с. Сосновка, Сарапульского уезда. 1891г.
4. ЦГА УР ф. Р-620, оп 1, ед.хр.193, л.57 Дело о закрытии церкви в с. Сосновка. Постановление Президиума. 1939.г
5. ЦГА УР ф. Р-620, оп 1, ед.хр.1147 Дело о закрытии церкви в с.Сосновка. 1939.г
6. ЦГА УР фотофонд №05921, с СВ на ЮЗ 1939г. После пожара
7. ЦГА УР фотофонд №07579, 1939г. после пожара, вид с четверика
8. ГАКО ф.583, оп.512, ед.хр.227 Дело о рассмотрении проекта на постройку церкви в селе Пышкет, Глазовского уезда. 1889г.
9. ГАКО фотофонд 139/0-28-74 Вид издали с Севера (Рис. 1.)
10. ГАКО фотофонд 139/0-28-74 Иконостас (Рис.2.)
11. *Барановский Г.В.* Юбилейный сборник сведений о деятельности бывших воспитанников Института гражданских инженеров (Строительного училища): 1842-1892 / Сост., по материалам, собр. Ин-том гражд. инж. и по данным из арх. М-ва вн. д. и др. источников. СПб.: Ин-т гражд. инж., 1892-1893. 423 с.
12. *Скопин Е.Л., Кривошеина Н.В.* Памятники архитектуры, градостроительства и монументального искусства Кировской области. Вып. 4: Верхнекамский и Даровской районы. Киров, 2010. 356 с.
13. *Тинский А.Г.* Вятская мозаика. Киров: Волго-Вятское кн. изд-во, 1994. 192 с.

УДК 728.03 (470.51)

**М.В. Курочкин**, старший преподаватель  
Камский институт гуманитарных и инженерных технологий

## ДВОРЕЦ ТРУДА В ГОРОДЕ ИЖЕВСКЕ

*Данная статья посвящена малоизученной проблематике, касающейся развития города Ижевска конца 1920-х – начала 1930-х гг. Приводятся исторические данные по развитию комплекса зданий Дворца Труда в структуре города Ижевска. Дается архитектурная характеристика построек.*

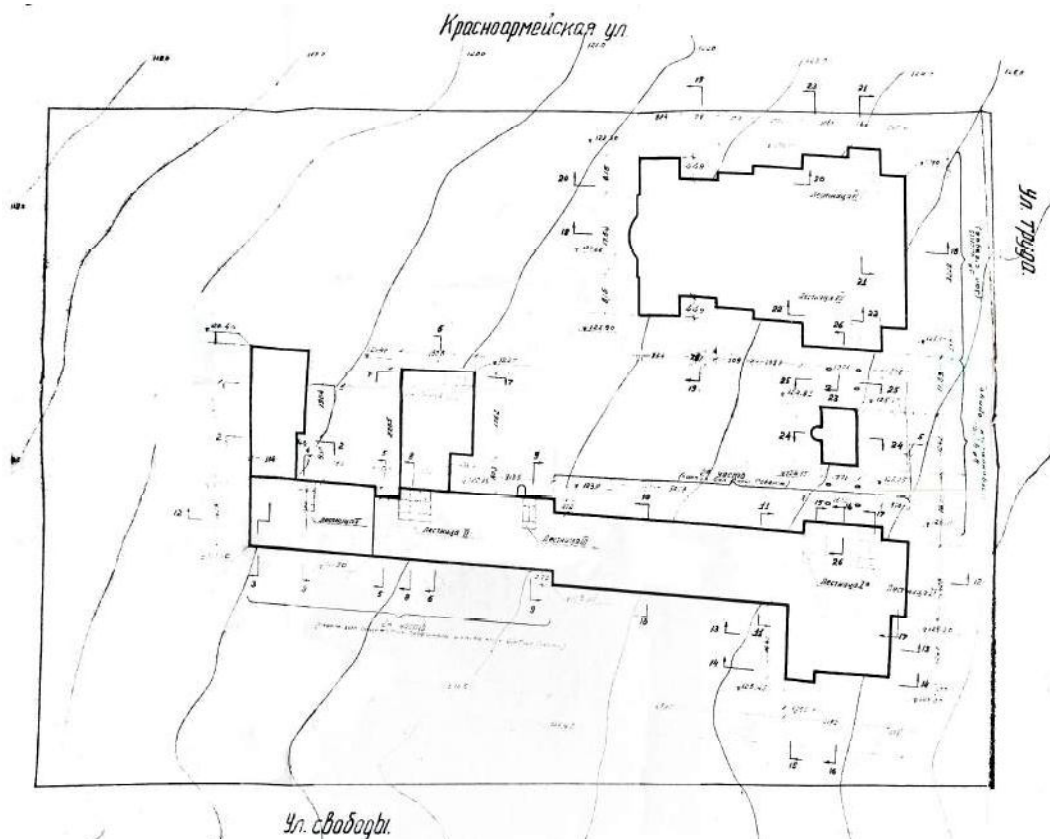
*This article focuses on little-known issues concerning the development of the city of Izhevsk the late 1920s - early 1930s. A historical data on the development of a complex of buildings of the Palace of Labor in the structure of the city of Izhevsk. Given architectural characteristics of buildings.*

**Ключевые слова:** архитектура, стиль, конструктивизм, композиция, наследие, корпус.

**Keywords:** architecture, style, constructivism, composition, inheritance, housing.

Вопрос о необходимости создания Дворца для трудовых профсоюзных работников в нашем городе был поставлен рабочими-металлистами еще в 1919 году. 13 марта 1919 года на заседании правления производственного Союза рабочих-металлистов рассматривался вопрос о создании Народного Дворца как школы самообразования. Для этой цели была образована специальная комиссия, которой было поручено подыскать для Народного Дворца подходящее помещение. Оно было определено. В Заречной части города неподалеку от нынешнего лесозавода (в районе Постоляско-Узеиской железной дороги) в одноэтажном длинном деревянном здании и был открыт Народный Дворец, ставший первым очагом культуры в республике.

Чуть позднее «Ижевская правда» от 27 августа, 22 октября 1919 года сообщала о том, что рабочим Дворцом уже несколько раз ставились спектакли, что здесь состоялся многолюдный митинг о положении на южном фронте и задачах Коммунистической партии в текущий момент и т.д. Зарождались первые самостоятельные коллективы: драматический, оркестр народных инструментов и другие. 1 апреля 1920 года здесь состоялся большой праздник молодёжи в честь присоединения Международного союза молодёжи к III Интернационалу.



Чертежи на строительство Дворца Труда в Ижевске [3, Т. 4]

Но не успокаиваются на этом рабочие – металлисты. «Иметь во что бы то ни стало настоящий Рабочий Дворец» – выдвигают они лозунг. К тому же существующий Дворец да и другие мелкие рабочие самостоятельные кружки не могли удовлетворить растущие культурные запросы населения. Ижевск испытывает острый клубный голод. Негде было проводить съезды, пленумы, конференции и т.д. И вновь «Ижевская правда» от 1 мая 1921 года поднимает вопрос, но уже не о подборе подходящего помещения, а о строительстве крупного учреждения культуры – Дворца Труда. 22 марта 1925 года состоялся Пленум областного совета профессиональных союзов [5], на котором был обстоятельно освещён вопрос о ходе практических мероприятий по подготовке строительства Дворца Труда, указывалось при этом на исключительные финансовые трудности. Выступивший на Пленуме председатель завкома металлистов Чижов отметил, что завкомом на строительство Дворца Труда выделено 20 тысяч рублей. Вслед за этим в газете появилась статья

председателя ОСПС<sup>1</sup> А. Гурвич «Даешь Дворец Труда! И сможем ли мы его построить?» Статья вызвала бурный отклик среди всего населения города. Полетели в редакцию письма с конкретными предложениями, вариантами их практического осуществления. И во всех была одна мысль: «Построим Дворец Труда своими руками!» Как? Путем субботников, воскресников, отчислений от зарплаты, личных добровольных пожертвований, проведения лотерейных розыгрышей и т. д. Так начался сбор дополнительных средств для постройки Дворца. Нелегким оказался и вопрос о выборе места для стройки, вызвавший горячие дебаты среди трудящихся города. Место должно было быть красивым, удобным для проживающих в разных районах города. Рабочие завода указывали в основном на реконструкцию одного из соборов - Александро-Невского или Михайловского. Расположены они на самых красивых местах города, да и реконструкция заметно бы удешевила строительство. Позднее было выбрано место под строительство возле здания цирка. Строительство началось в 1931 г.

Участок под постройку Дворца Труда (Дома профсоюзов) расположен рядом с сенной площадью в центре города на пересечении улиц Труда (*ныне улица Ленина*) и Свободы. Трассировка улицы Труда соединяет фабрично-заводской комплекс с жилой застройкой поселка. Улица Свободы с трассировкой по направлению к железнодорожному вокзалу. Площадь размещения Дворца Труда 2,8 Га - участок неправильной формы приближенной к прямоугольнику. Общая полезная площадь застройки 2 Га. Рельеф, пересеченный с деферентом в южном направлении 1:25 [3].

Дворец Труда должен был образовать фасадные фронты улиц Свободы и Красноармейской и стать важным градостроительным элементом застройки на горной части Ижевска. Здание по экономическим причинам было возведено лишь на четверть. Стены из силикатного и керамического кирпича, перекрытия деревянные, скатная крыша металлическая. Пример многоэтажного общественного здания характерного для архитектуры Ижевска 1920-начала 1930 гг. В художественном решении отразились процессы стилистической переориентации конструктивизма на использование композиционных приемов свободного распределения масс периода модерна. Особое место занимал фронт фасадов выходящих на улицу Труда названную специально в честь нового строящегося Дворца для работников профсоюзов. Автор проекта архитектор Киселев [1].

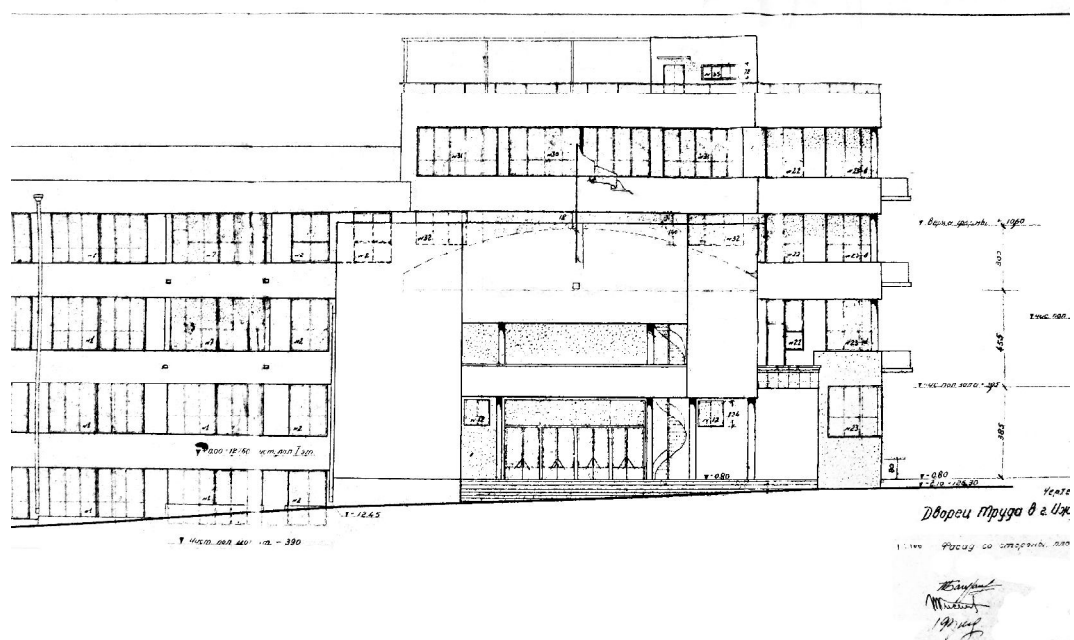
Архитектура здания, исходя из популярных в 1920-х гг. идей Ле Корбюзье, полностью подчинялась его функциональному назначению. Дворец Труда в Ижевске по проектировочной структуре должен был стать своего рода форумом для размещения общественных и политических организаций отвечающих за развитие

---

<sup>1</sup> Областной Совет профессиональных союзов

промышленности и сельского хозяйства (с политическим техникумом, библиотеками, кинозалом, профсоюзами, столовой, министерством областного общепита, министерством труда, министерством сельского хозяйства). Значительное место отводилось обучению безграмотных.

Главный корпус (Облпрофсовета) своим фронтом ориентирован на красную линию Сенной площади. К главному корпусу примыкает корпус общежития со спортивным залом и корпус профшколы выходящей на внутреннюю сторону участка. Корпус Облпрофсовета правым, северным крылом ориентирован на улицу Труда. На свободной площадке со стороны улицы Красноармейской на территории парка располагается стадион и летний театр [3, Т. 3].



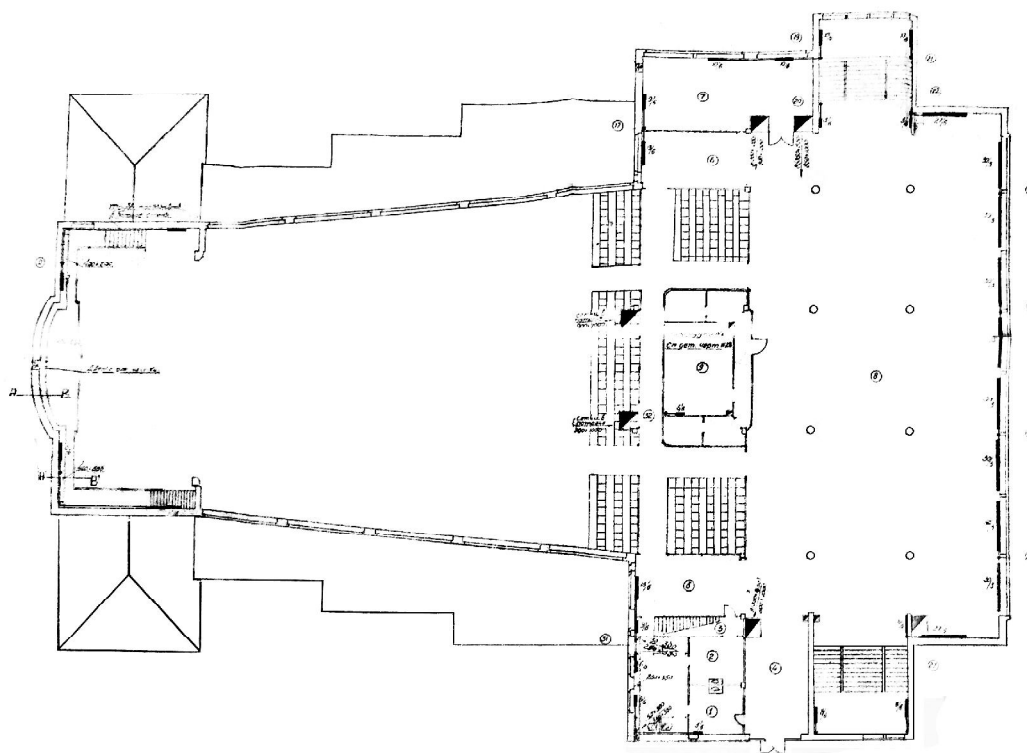
Корпус Облсовпроф [3, Т. 4]

Крупное для своего времени здание состоит из нескольких прямоугольных и разновысоких корпусов с двухскатными или плоскими кровлями, образующих сложную объемно-пространственную композицию. В основе композиции фасадов лежит принцип асимметрии, подчеркнутый контрастным сопоставлением разновысоких объемов, расположением лоджий, балконов и окон. Трехэтажное, на подвалах здание, с четырехэтажной «ступенью» ориентированной к ведущему ризалиту выходящему на пересечение улицы Труда с улицей Свободы. Композиционным акцентом являются динамично развитый пятиэтажный центральный ризалит с мощ-



ным стеклянными покрытием основной оси, подвышенный высоким аттиком. Восточный протяженный фасад подчеркнут горизонталями подоконных выступов. Четкий ритм квадратных, крупных горизонтальных окон и лоджий строг, лаконичен и выразителен. Особенно эффектно смотрятся угловые перспективы здания, подчеркивающие контрастные ступенчатые сочетания главных уличных фасадов с открытыми плоскостями торцовых стен.

*План 2 этажа*



Дом Съездов Чертежи на строительство Дворца Труда в Ижевске [3, Т. 7]

Планировка почти одинакова во всех этажах и корпусах здания. В корпусах применена секционная планировка с развитой коридорной системой. Особо заметны просторные вестибюли и рекреации. Значительное место отводилось помещению «верхнего» зала заседаний [1].

В главном корпусе Облпрофсовета размещаются следующие помещения: страховая касса с операционным залом и рабочим помещением, архив, склад, группомы, буфет и технологические помещения. В первом этаже размещены: об-

лотдел машиностроения, облотдел Рабпрос<sup>2</sup>, красный уголок, буфет и библиотека, а так же почтовое отделение, сберкассы и парикмахерская. Во втором этаже: Облпрофсовет и Облотдел работников Госучреждений, кабинет методической профсоюзной работы, а над вестибюлем – общественный зал работников Облпрофсовета на 250 человек с кулуарами, комнаты президиума и секретариата и курительной. В третьем этаже расположены помещения: все остальные профсоюзы, музей труда, радиопункт. На уровне четвертого этажа: зал заседаний на 100 человек с аванзалом и облотдел коммунальщиков [2].

Общежитие для студентов запроектировано в четырехэтажном отдельном корпусе. Здание коридорного типа с расположенными в первом этаже служебными комнатами и жилыми комнатами: 14 по 20 кв.метров и 18 по 18 кв.метров. Предусмотрены комнаты для отдыха и комнаты для выполнения домашних учебных занятий в специальных остекленных эркерах.

Помещения профсоюзной школы размещены в двух этажах с аудиторным фондом, размещенным в «южных» помещениях.

Особое место отводилось стоящему отдельно, но соединенному в один массив воздушным пешеходным переходом, Дому Съездов. Главный фасад с фасадным остеклением ориентирован на улицу Туца. Зал съездов на 800 человек решен амфитеатром с эстрадой и киноаппаратной. Сцена рассчитана на показ небольших художественных постановок и показа киносеансов, а так же для работы президиума. Рядом располагается оркестровая яма. В первом этаже располагается кассовый и расчетный центр, комната администратора и гардероб. На уровне второго этажа: вестибюли, выставочный зал.

Для системного функционирования зданий: корпус Облпрофсовета и общежитие возведены по оси юг-север, а профшкола по оси запад-восток.

Итак, особенности архитектурного решения Дворца Труда в Ижевске кроются в его символике и внутренним содержанием, с постепенным переходом от ликбеза к системе государственной власти. Комплекс объемов должен был зрителями восприниматься со всех сторон. Приезжих в Ижевск встречал со стороны извоза и рынка постепенно нарастающий каменный массив переходящий в протяженную линию административного корпуса. Жителей города приветствовала сложная структура из стекла и камня. Дворец Труда - апофеоз Советской власти, апофеоз Советских профсоюзов и вершина новой социальной культуры.

Строительство было прекращено в 1934г. Единственный корпус расположен по улице Свободы, 139.

---

<sup>2</sup> Профессиональный Союз работников просвещения (СРП)

### **Список литературы**

1. ЦГА УР (Центральный государственный архив Удмуртской республики) ф. Р-89, оп.1, ед.хр.539. Дело на проектирование и строительство Дворца Труда в Ижевске.
2. ЦГА УР ф. Р-89, оп.1, ед.хр.561. Дело на строительство Дворца Труда в Ижевске. 1930-1932гг.
3. ЦГА УР ф. Р-89, оп.1, ед.хр.645-656. Чертежи на строительство Дворца Труда в Ижевске. Тома 1-12.
4. ЦГА УР ф. Р-89. Совет профессиональных союзов УАССР - Облсовпроф, г. Ижевск УАССР, (дела начиная с 1921г.).
5. Ижевская правда. 24 марта 1925 г.

**Н.В. Рыжкова**, кандидат исторических наук  
Удмуртский государственный университет

### ИСТОРИКО-АРХИТЕКТУРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ЖЕНСКОЙ ГИМНАЗИИ Г. САРАПУЛА (СЕРЕДИНА XIX- НАЧАЛО XX ВВ.)

*В статье рассматриваются историко-архитектурные особенности памятника региональной архитектуры – женской гимназии Сарапула, построенной в начале XX столетия.*

*The article examines the historical and architectural features of the monument to the regional architecture – Sarapul girls' school, built in the early twentieth century.*

**Ключевые слова:** архитектура, история, женское образование, стиль.

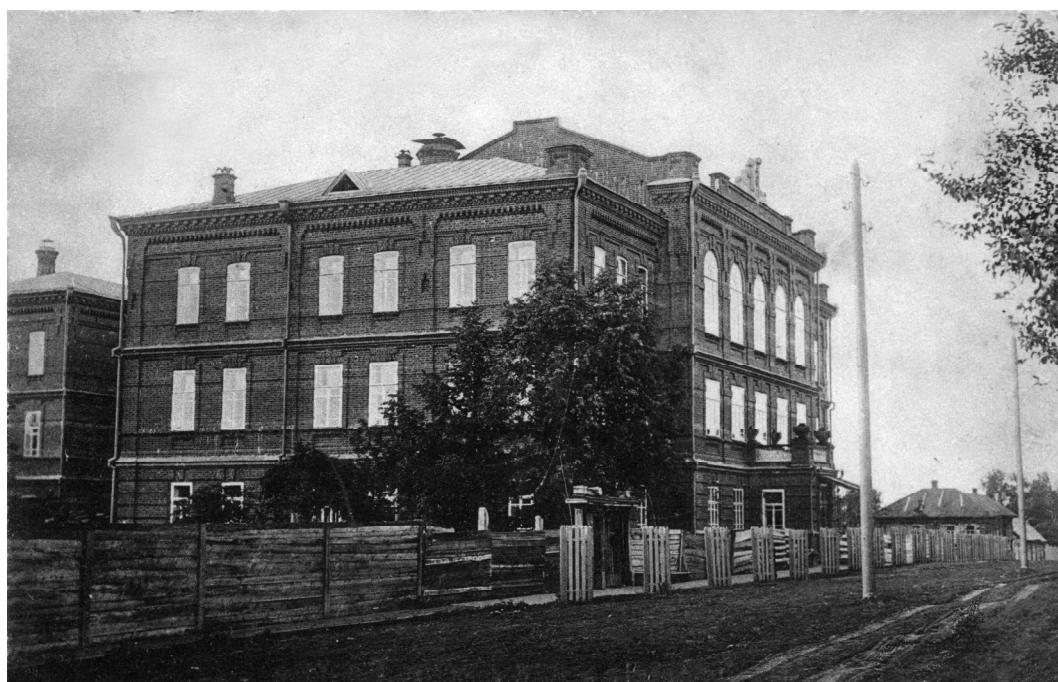
**Keywords:** architecture, history, women's education, style.

Среди множества общественных сооружений, женские гимназии имеют давнюю историю. Первое правительственное женское учебное заведение «Императорское Воспитательное общество благородных девиц» было основано Екатериной Великой в 1764 году, при котором в 1765 году открывается мещанское отделение для воспитания дочерей чиновников, купцов, мещан. «Императорское Воспитательное общество благородных девиц», впоследствии было переименовано в Смольный институт.

Далее супруга Павла I, императрица Мария, не только восприняла принципы женского воспитания и образования Екатерининской эпохи – «воспитание мудрых и доброжелательных матерей, образованных жен», но, и в значительной мере их обогатила. Как уже отмечалось, «Ведомство учреждений императрицы Марии» управляло в России частью учебно-воспитательных и лечебно-благотворительных учреждений.

По данным Е. Лихачевой, в 1827-1855 гг. в России действовало 11 женских учебных заведений, не считая тех, которые функционировали при воспитательных домах. В 1828 г. после смерти Марии Федоровны, женские учебные заведения были отнесены к специальному Ведомству учреждений императрицы Марии. Женские государственные учебные заведения, в основном, имели принадлежность к Ведомству учреждений императрицы Марии или к Министерству народного просвещения. Процесс открытия женских средних школ шел крайне неравномерно и последовательно. Несмотря на то, что в 60-е гг. XIX в. Ведомство императрицы Марии

ратовало за открытие новых учебных заведений в городах империи, конкретные шаги в этой области в провинции предпринимались исключительно по частной инициативе из энтузиазма прогрессивной части населения. Также, в это время в обществе уже не нова была идея равноправия женщины и мужчины, что отразилось и на правительственной политике в области женского образования. В 1856 г. во все учебные округа были разосланы циркуляры министра просвещения Норова с просьбой собрать сведения о том, «где в губерниях есть возможность открыть женские школы». С этого времени начинается открытие женских образовательных учреждений.



*Рисунок 1 – Женская гимназия (1901-1905 гг.) г. Сарапул, ул. Гоголя, 23 (фото начала XX в., из коллекции музея истории и культуры Среднего Прикамья г. Сарапул)*

Во второй половине XIX в. в Сарапуле было открыто первое женское начальное-приходское училище для лиц «среднего сословия». Первоначально оно занимало наемные помещения. Точно известно, что в 1860 году в г.Сарапуле Любовь Платунова ( жена учителя приходского училища губернского секретаря А. Платунова) – надзирательница в девичьем училище, «женщина превосходной нравственности, трудолюбивая, искусная в разных родах рукоделий» - которая неоднократно обучала рукоделию дочерей купцов и мещан, обратилась с просьбой о поиске квартиры

для училища, которое на этот момент находилось в верхнем этаже каменного дома чиновницы Поповой [1, л. 77]. Был найден подходящий дом – флигель Г. Порфирьева – более удобный, нежели чиновницы Поповой. Флигель Порфирьева на Троицкой площади был двухэтажным деревянным, в верхнем этаже расположились классные комнаты, в нижнем – комната для надзирательницы [1, л. 79].

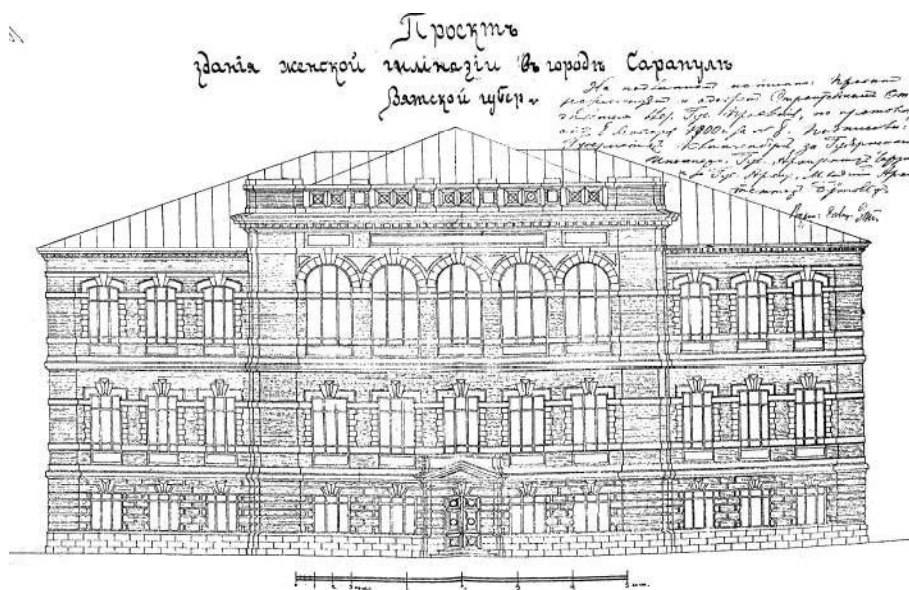


Рисунок 2 – Проект на постройку каменного здания женской гимназии в городе Сарапуле. 1900 г. [2] (неосуществленный проект 1897 г.)

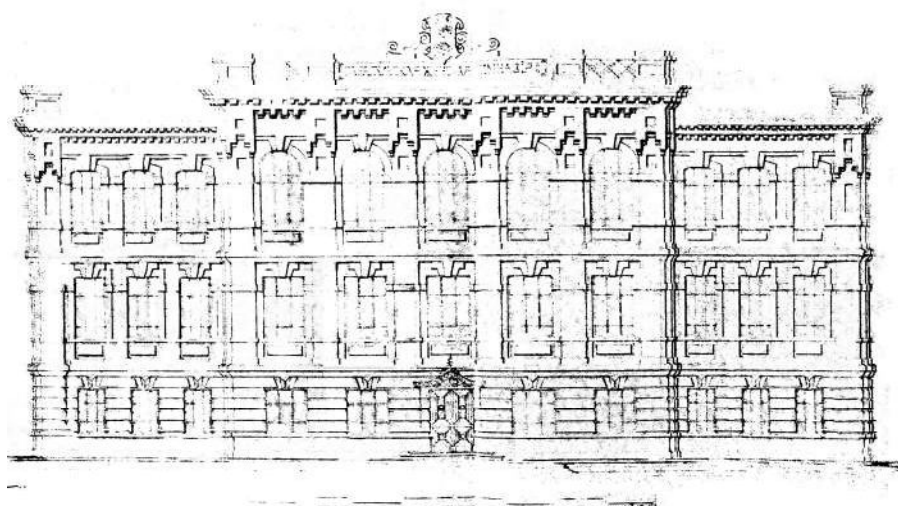


Рисунок 3 – Проект на постройку каменного здания для женской гимназии в городе Сарапуле 1902 г. [3] (осуществленный проект 1902 г.)

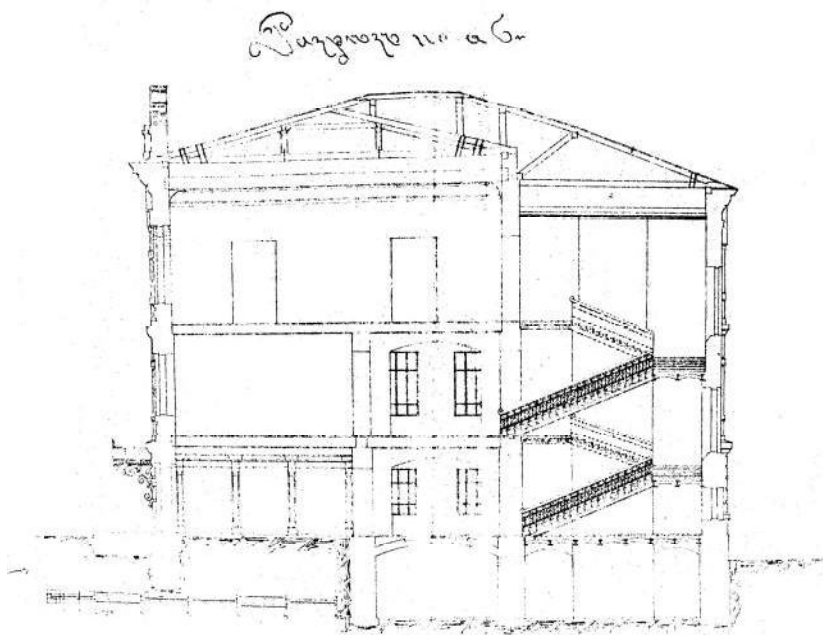
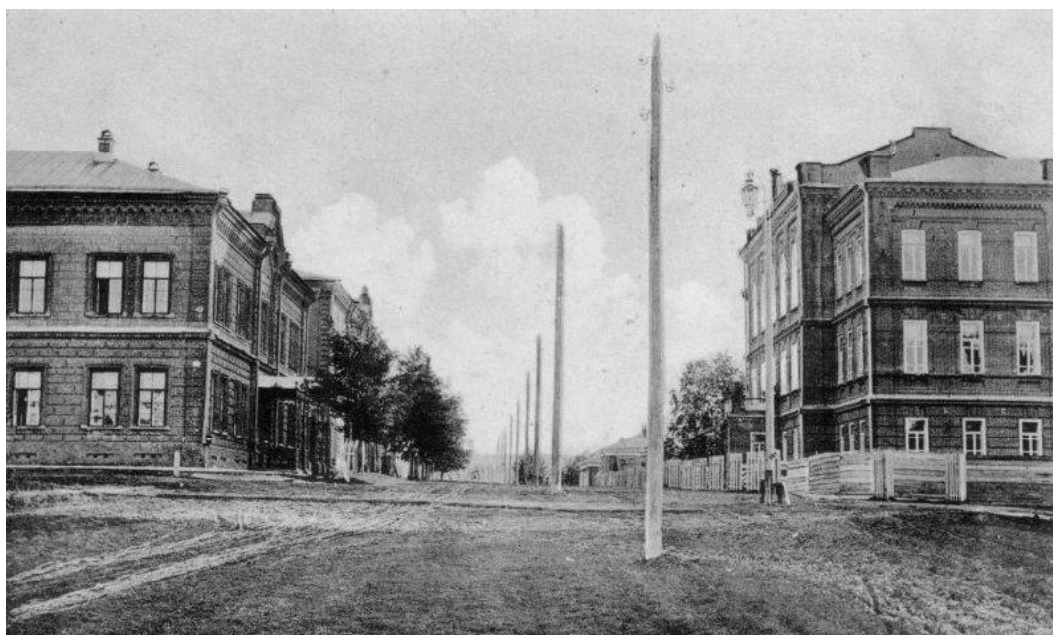


Рисунок 4 – Проект на постройку каменного здания для женской гимназии в Сарапуле. Разрез. 1902 г. [3]



Рисунок 5 – Женская гимназия. Сарапул, ул. Гоголя, 23 (открытка начала XX в. [5])



*Рисунок 6 – Женская гимназия. Сарапул, ул. Гоголя, 23  
(здание гимназии справа) (фото начала XX в. [5])*

В 1881 году училище было реорганизовано в гимназию. Позднее оно было преобразовано в трехклассное училище, затем в прогимназию и, наконец, в 1881 г. – в женскую гимназию. В 1882 году, в связи с открытием 8-го педагогического класса, Сарапульская женская гимназия стала одним из основных центров подготовки учительниц начальных школ и училищ различных ведомств.

Своего здания гимназия долго не имела – ютилась в различных наемных. В конце XIX в. Сарапульская городская Дума по инициативе городского Главы П.А. Башенина решила построить новое, достойное здание для женской гимназии. В 1897 г. был составлен проект гимназии и смета, но, согласно протокола строительного отделения Вятского губернского правления от 8 января 1900г. смету не утвердили и отдали для проверки младшему архитектору Бухгольцу, а в документах имеется запись, что состоялось повторное заседание 9 ноября 1900 г. и смету в сумме 66.509 руб. 08 коп. утвердили [2, л. 14]. Но, похоже это был тоже не окончательный вариант, и проект и смета были снова доработаны и посланы на утверждение вновь уже в начале XX столетия. 29 марта 1902 г. согласно протокола Строительного отделения Вятского губернского правления за подписью губернского архитектора Максимовича и и.д.губернского инженера Чарушина смета и проект на постройку каменного здания для женской гимназии был утвержден ( по смете предполагалось



потратить на строительство 120.040 руб.) [3, л. 10]. В 1905 г. учебные занятия начались в здании, построенном на ссуды земства и купечества по проекту известного архитектора И. А. Чарушина. Как отмечал современник Н.Н.Блинов ... «гимназический дом отстроен прекрасно...» [4, С. 91].



Рисунок 7 – Женская гимназия. Г.Сарапул, ул. Гоголя, 23 (фото Н.В. Рыжковой 2012 г.)

Трехэтажное кирпичное здание расположено в западной возвышенной части старого Сарапула. Занимает обширный угловой участок на пересечении улиц Гоголя и Первомайской, удалено вглубь участка от красной линии улиц. Парадным западным фасадом выходит на улицу Гоголя, а протяженное крыло учебных помещений вытянуто южным фасадом вдоль улицы Первомайской. Крупное общественное здание, построенное в формах эклектики, тяготеющей к так называемому рациональному «кирпичному» стилю.

Конструктивная основа трехэтажного Г-образного в плане здания хорошо выявлена на фасадах широкими рустованными лопатками и горизонтальными поясами, что сообщает его облику необходимую представительность. Центральная

часть парадного западного фасада акцентирована ризалитом в пять осей, слегка повышенным благодаря аттику. Средняя ось ризалита имеет дополнительную креповку. Ризалит отмечен пятью большими арочными окнами третьего этажа с крупными архивольтами и трехчастными замковыми камнями.

Южный протяженный фасад имеет более скромный облик: четкий ритм прямоугольных оконных проемов без наличников с замковыми камнями, поддержан простыми тягами межэтажных карнизов. Углы всех объемов обозначены усиленными перспективными лопатками с прямоугольными филенками со спускающимися ступенчатыми язычками.

Внутренняя планировка здания – коридорного типа, что типично для его функционального назначения. В первом этаже помещения разделены входным вестибюлем. Трехмаршевая лестница за вестибюлем имеет изящную балюстраду. В верхнем этаже ризалита главного фасада образуется просторное помещение парадного зала, от которого по периферии расходятся комнаты учебных классов. Учебные помещения всех трех этажей длинного крыла расположены вдоль южного фасада и объединены коридором. В настоящее время в здании располагается общеобразовательная школа № 15 г. Сарапула.

#### **Список литературы**

1. ГАКО, ф.205, оп.2, д.1556.
2. ГАКО, ф.583, оп.523, д.7.
3. ГАКО, ф.583, оп.525, д.162.
4. В уездном городе «С». Сарапул, 2008.
5. <http://sarapul.ru/> Женская гимназия.

УДК 316.7

**Д.Ю. Семёнов**, кандидат искусствоведения, доцент  
Камский институт гуманитарных и инженерных технологий

## СТРИТ-АРТ В ПАНОРАМЕ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

*Создавая актуальный политический дизайн, стрит-арт говорит от лица самой современности, о ее тревогах и надеждах, фобиях и устремлениях. Поскольку задача стрит-арта – не столько поставить современности диагноз, сколько самому стать современностью, уличные художники неминуемо сталкиваются с диалектикой «текущего момента» и «проекта современности». Стрит-арт обращен к текущему моменту, он учитывает его конъюнктуру и подчеркивает его суверенный характер.*

*Creating the actual political design, street art speaks for itself modernity, its worries and hopes and aspirations of phobias. Since the problem of street art - not so much of our time to put a diagnosis as to become a modern, street artists will inevitably face a dialectic "of the moment" and "project of modernity". Street art is addressed to the current time, it takes into account its market situation and emphasizes its sovereign character.*

**Ключевые слова:** субкультура, стрит-арт, граффити.

**Keywords:** subculture, street art, graffiti.

Современный этап развития художественной культуры, называемый постмодернизмом, связан не только с «размыванием» классических границ традиционного изобразительного искусства – графики, скульптуры и живописи, но и освоением искусством принципиально новых для него пространств, выходом в другую среду, которая традиционно с ним не ассоциировалась. Искусство становится своеобразным «первопроходцем» в тех эстетических сферах, которые в рамках классической эстетики считались либо «низкими», либо второстепенными, периферийными. Отсюда - стремление к цитированию и пародии, своеобразная «эстетизация безобразного» путём его эстетического освоения и «приручения», эклектизм и принципиально новое понимание традиции в искусстве.

Постмодернистское искусство отказалось от попыток создания универсального канона со строгой иерархией эстетических ценностей и норм. Единственной непререкаемой ценностью считается ничем не ограниченная свобода самовыражения художника, основывающегося на принципе «всё разрешено». Все остальные эстетические ценности относительны и условны, необязательны для создания ху-

дожественного произведения, что делает возможным потенциальную универсальность постмодернистского искусства, его способность включить в себя всю палитру жизненных явлений. «Сознательный эклектизм питает гипертрофированную избыточность художественных приёмов и средств современного искусства. Многообразные комбинации старого и нового как бы зондируют устойчивость классических художественных систем и одновременно дают запас прочности для отступления от них в принципиально новые инновационные сферы», - пишет об этом Н.Б. Маньковская [1, с.331].

Действительно, «выход» искусства за свои традиционные границы и его внедрение во все сферы окружающей действительности, стимулировали появление в постмодернизме таких принципиально новых направлений, как фанизм, стрит-арт, Интернет-арт, софт-арт и ряд других. Все они занимают значительное место в панораме современного художественного процесса и требуют внимания со стороны исследователей, но в рамках данной статьи хотелось бы уделить особое внимание стрит-арту как одному из ведущих и наиболее характерных видов постмодернистского искусства.

**Стрит-арт** (англ. *street art* – уличное искусство) - отличает от других видов изобразительного искусства ярко выраженный урбанистический стиль. Основной частью стрит-арта является граффити или спрей-арт, но это не значит, что уличное творчество состоит только из граффити. К стрит-арту относятся так же некоммерческие постеры, плакаты, инсталляции и трафареты. В каждом рисунке на улице, в каждом постере художник хочет рассказать историю, завести диалог со зрителем.

Стрит-арт становится популярнейшим феноменом в 2000-е годы, хотя еще в 60-70-е годы XX века он зарекомендовал себя в качестве действенного способа протестного освоения городского пространства. Пристальное внимание к стрит-арту в современную эпоху связано с исчерпанностью и ругинизацией системного поля искусства и запросом на внесистемный авангард, экспонируемый не на традиционных музейных и галерейных площадках, а в неожиданных урбанистических зонах, как правило, не наделенных устойчивым культурным статусом.

К сожалению, стрит-арт пока не обзавелся собственной терминологией и теоретической базой. Недостаточная теоретическая проработка создает, в свою очередь, ряд трудностей при разграничении тех видов уличного искусства, которые могут быть обозначены термином «стрит-арт». Жанровая палитра стрит-арта крайне расплывчата: традиционно в нее включаются граффити, рисунок по трафарету или шаблону, расклейка стикеров и плакатов, грандиозные настенные росписи (муралы), окутывание зданий и сооружений в материю или ткани, проецирование видео на строения или пустыри, городская герилья, флешмобы, инсталляции под открытым небом и многое другое. Поскольку жанровые рамки стрит-арта изначально

не заданы, совершенно непонятно, любые ли граффити попадают в разряд стрит-арта, а если нет, то каковы критерии их отбора. Непонятно, следует ли различать стрит-арт, стикер-арт и стенси́л-арт или это синонимичные понятия.

В арсенале стрит-арта преобладают две основные манеры репрезентации. Компактная манера предполагает, что тэг с именем художника молниеносно наносится на укромные участки городского пространства, а манера экспансионная, иначе называемая «дикий стиль», оставляет растекаться по поверхности урбанистических объектов слипшиеся в неразборчивую цветовую массу буквы или знаки. Первая манера не предполагает особого образовательного ценза и популярна среди представителей маргинальных групп, этнических или криминальных, разрисовывающих свои неблагополучные районы и точечно атакующих приватизированный или муниципальный общественный транспорт.

Вторая манера популярна в основном среди обитателей богемно-артистических кварталов мировых мегаполисов с развитой художественной средой (Лондон, Париж, Берлин, Нью-Йорк, Сан-Франциско, Токио и др.). В силу своей инвестиционной привлекательности и туристической престижности такие кварталы начинают подвергаться насильственному расселению и передаче элитной недвижимости в руки обеспеченных капиталистических собственников. От уличного художника, работающего во второй манере, требуется куда более высокий уровень художественной грамотности, поскольку здесь все базируется на множестве переключек и параллелей с поп-артом, лэнд-артом, трансавангардом или акционизмом. Если первая манера - нанесение подписи-тэга - исполняет в первую очередь мемориальную функцию, роль метки или памятки о человеке или событии, то вторая манера - плотное расписывание городской фактуры — обладает четким агитационным и пропагандистским назначением. Стрит-арт агитирует за безраздельную передачу прав собственности на публичное городское пространство от государственных или транснациональных корпораций независимым протестным сообществам.

Примечательно, что для своих интервенций уличное искусство стремится выбрать те фрагменты городской инфраструктуры, которые несли бы в себе отпечаток политических трагедий или этнических конфликтов. По сути, стрит-арт посягает на символические «места памяти» (термин Пьера Нора), являющиеся для современного культурного сознания своего рода непроработанными травмами. При этом стрит-арт не стремится терапевтически «снять» болезненные эпизоды исторического прошлого или смягчить их гнетущие последствия, не претендует на роль третьей стороны, способного рассудить, кто виноват, а кто прав. Стрит-арт указывает на тревожащие всех зоны негативного коллективного опыта и делает визуальный образ (с его этическим содержанием) мощным компенсаторным орудием, нацеленным если не на преодоление, то хотя бы на максимально подробное проговарива-

ние этого депрессивного опыта. Так, в 2007 году лондонский коллектив «Гетто Сан-ты», ежегодно устраивающий массовые хеппенинги и ярмарки авторских принтов, мобилизует несколько звезд мирового стрит-арта - Бэнкси, BLU, Ron English, Swoon и др., - чтобы они разукрасили бетонный участок Вифлеемской стены безопасности, отделяющей Западный берег реки Иордан от израильских территорий.

Пожалуй, самый знаменитый объект, сохранивший (до некоторой степени) критические усилия стрит-арта по осмыслению недавней истории, – это Берлинская стена, которую на протяжении всей эпохи холодной войны исписывали (главным образом с западной стороны) всевозможными прокламациями и воззваниями. В 1989 году, буквально перед сносом, Берлинская стена превращается в граффитистский «боевой листок». Тогда же русский стрит-артист Дмитрий Врубель прославился своей фреской, запечатлевшей братский поцелуй Брежнева и Хонеккера. Уничтоженная во время разрушения стены, фреска была восстановлена при содействии берлинского муниципалитета к двадцатилетней годовщине падения Берлинской стены в 2009 году.

Несмотря на свои интернационалистские амбиции, стрит-арт обладает отчетливыми национальными особенностями. Так, латиноамериканская (или калифорнийская) версия стрит-арта старательно соединяет традиционную для этого региона этнокультурную символику с эмблемами постиндустриального общества потребления, создавая неожиданный гибрид локального и глобального. В свою очередь, европейская (особенно берлинская) линия стрит-арта исследует антропологические измерения городского пространства. На фасады жилых зданий уличные художники помещают гротескные, сюрреалистические картинки с изображением уродливых существ, практически утративших всякие антропоморфные черты.

Теперь скажем несколько слов об основных формах стрит-арта. Стрит-арт делится на граффити, монументальную живопись, трафарет, стикер-арт, перформанс и постер-арт. Рассмотрим каждую из форм:

**Граффити** – это рисунки, изображения на стенах и других поверхностях, выполненные краской или чернилами, так же они могут быть выцарапанные на чем-то. К граффити относят и обычные надписи на стенах, и потрясающие композиции, выполненные из разных цветов. Граффити так же бывают разных масштабов: от маленьких знаков на плитке до изображений на весь периметр стены у многоэтажного здания. Современное граффити берет начало в 1920-х годах, когда надписями и рисунками помечали товарные вагоны в США. Период с 1969 по 1974 год можно назвать революционным для граффити. Росла популярность на уличное искусство. Райтеры ставили свои теги везде, где только было можно. Первым райтером о котором написали в газетах являлся ТАКИ 183. После выхода этой статьи популярность на граффити стала быстро расти и у него появилось много последователей. К

1971 году исполнение тегов стало меняться, они становятся все более сложными в исполнении.



*Рисунок 1 – Граффити*

**Монументальная живопись** – это живопись на архитектурных сооружениях. Это один из древнейших видов искусства, тем не менее, очень свойственный для стрит-арта. Достаточно просто посмотреть на множество изображений на зданиях. Приятно каждому проходящему мимо человеку увидеть что-то действительно поднимающее настроение, яркое и радующее каждого.



*Рисунок 2 – Монументальная живопись*

**Стикер-арт** – одна из форм уличного искусства, представляющая наклейки. Содержание стикеров может быть разнообразным. Они стали популярными с 2000-х годов, а основателем этого вида уличного искусства считается Шепард Фейри.



Рисунок 3 – Стикер- арт

**Трафарет** – это приспособление из пленки, бумаги или другого материала со сквозными отверстиями для нанесения изображения на поверхность. Часто используется в промышленных целях для декорации. В стрит-арте трафареты используются для увеличения четкости рисунка и нанесения одного и того же изображения многократно. Как правило, трафареты делают вручную из бумаги или картона. Изображение вырезается бритвой или канцелярским ножом и наносится аэрозольной краской. Одним из самых известных и скандальных художников этой формы стрит-арта является Бэнкси (Роберт или Робин Бэнкс).



Рисунок 4 – Трафарет

**Перформанс** – это форма современного искусства, в которой взаимодействует время, место, отношения художника и зрителя. Иногда к перформансу относят традиционные формы деятельности художников, но в современном искусстве термин «перформанс» относится к формам авангардного искусства.





Рисунок 5 – Перформанс

**Постер-арт** – это некоммерческие изображения на постере. Художники так же используют и плакаты для выражения своего отношения к современному миру, ситуации и правительству. Как правило, постеры всегда яркие и привлекающие внимание с вызывающими надписями, которые подталкивают тебя к действию.

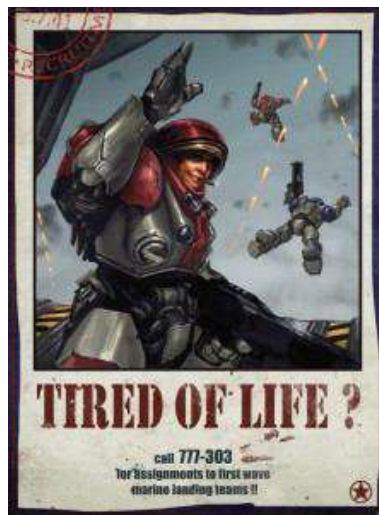


Рисунок 6 – Постер-арт

Несмотря на то, что временами стрит-арт обращается к образам коллективной памяти, в большинстве случаев он работает с актуальной современностью. Соз-

давая актуальный политический дизайн, стрит-арт говорит от лица самой современности, о ее тревогах и надеждах, фобиях и устремлениях. Поскольку задача стрит-арта – не столько поставить современности диагноз, сколько самому стать современностью, уличные художники неминуемо сталкиваются с диалектикой «текущего момента» и «проекта современности». Стрит-арт обращен именно к текущему моменту, он учитывает его конъюнктуру и подчеркивает его суверенный характер; выражаясь точнее - именно стрит-арт стремится стать исчерпывающей репрезентацией и своеобразной «уличной фиксацией» современности.

#### **Список литературы**

1. *Маньковская Н.Б.* Эстетика постмодернизма. СПб.: Алетейя, 2000. 352 с.

*Д.В. Скуба*, кандидат технических наук, доцент  
Камский институт гуманитарных и инженерных технологий

## ФУНКЦИОНАЛЬНОЕ ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ДЕКОРАТИВНЫХ ЭЛЕМЕНТОВ

*Представлен принцип получения декоративных изделий на базе декоративного элемента (унифицированного модуля) для средового пространства в дизайне и архитектуре.*

*This article presents the principle of obtaining decorative products using basis of decorative element (unified module) for environmental design and architecture.*

**Ключевые слова:** декоративный элемент, дизайн, технологический процесс, стоимость изготовления, искусство.

**Keywords:** decorative element, design, process, manufacturing cost, arts.

Основное назначение декоративных элементов – это стремление художника достичь привлекательности формы за счет нанесения узоров на поверхность. Таким образом, элементы узора носят «украшательский» характер, когда отсутствует практическая функциональность, а назначение не связано с повышением надежности, расширением спектра или улучшением продаж украшенных изделий. В результате художник-декоратор становится «заложником» своего дела, т.к. остается только узкий круг потребителей его творчества, а «картинка» остается «картинкой» или шедевром в единичном экземпляре.

В современном мире все меняется и требует преобразования в новый вид, поэтому типовые элементы лучше рассмотреть отдельно. Очень важно учесть сложность изготовления элемента: технологический процесс, стоимость изготовления и др.

В вещах, изготовленных кузнечным способом, существует немало нефункциональных украшений. Например, на рис. 1 показаны кухонная вытяжка и труба дымохода, где элементы декора носят украшательский характер. Накладные элементы на этих вещах совершенно нефункциональны, а задача наложения узоров усложняет технологический процесс, когда в другом случае элементы декора могут быть выполнены с функциональным назначением.

В этом случае было принято решение рассмотреть отдельный элемент узора, а далее на базе одной типовой формы делать функциональные лаконичные изделия.

Примером может служить S-образный элемент, рассмотренный по функциональному назначению (рис. 2).

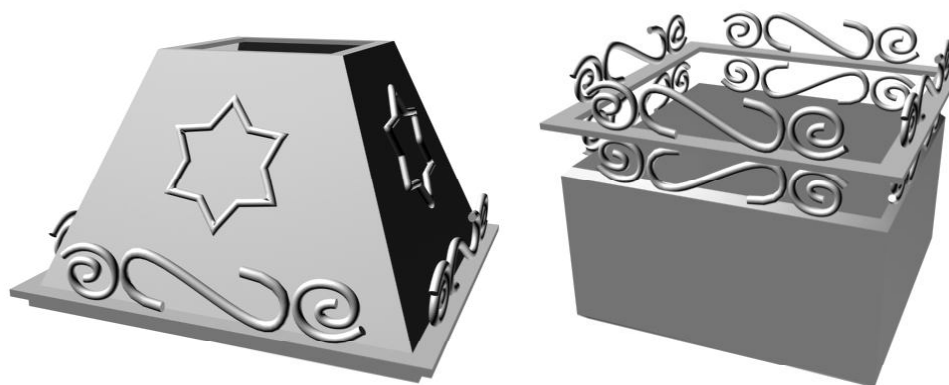


Рисунок 1 – Декоративная вытяжка и труба дымохода

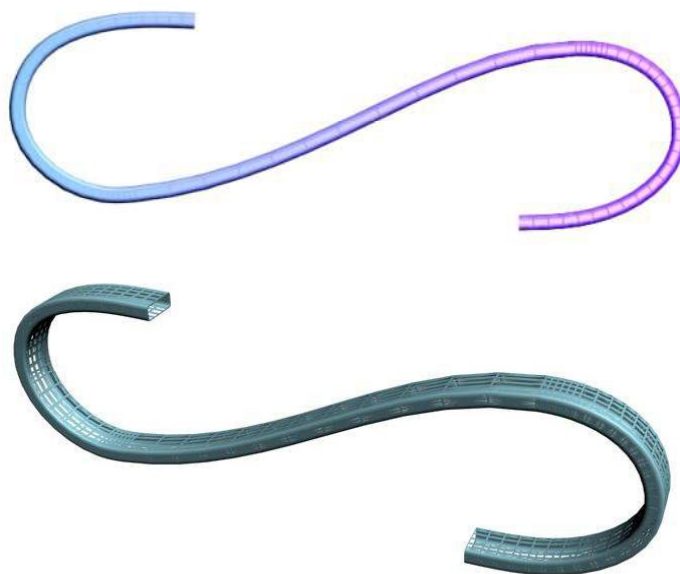


Рисунок 2 – Декоративный элемент для функционального решения композиции и формы

Для S-образного элемента необходимо учесть технологический процесс создания формы кузнечным способом. По общему рассмотрению некой формы задается требуемое сечение для составной композиции. Было принято решение выделить основные размеры сидящего человека и сопоставить S-образный элемент с эргономическим уклоном.

На рис. 3 представлен вариант сочетания сидения и спинки с выделенной точкой для эргономического упора спины сидящего человека.

Составная форма из S-элементов (рис. 4) может образовывать стул или скамью, рассчитанную для 2-х и более человек, когда соединение частей будет сварным. Для приведенной композиции рационально данное изделие сваривать с внутренней стороны. Металлические поверхности необходимо покрывать полимерным материалом, чтобы исключить промерзание и коррозию металла.

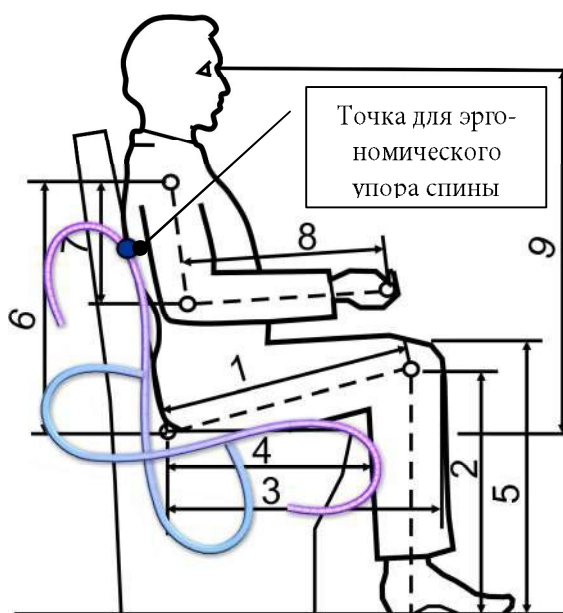


Рисунок 3 – Основные эргономические размеры сидящего человека

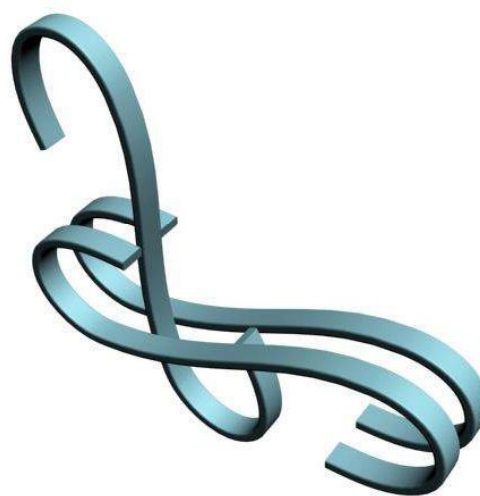


Рисунок 4 – Составное сочетание S-элементов для формы сидения

Следуя заданному принципу формирования сидений, требуется представить комплексную композицию для скамьи и стула (рис. 5). В результате получаются новые формы, когда один типовой элемент используется функционально, а спектр различных сочетаний многообразен, например: *уличные заборы, оконные решетки, цветочные ограждения и др.*

Данный S-образный элемент формируется по принципу композиционного решения. Схемы композиционных условий представлены на рис. 6 [1, 2]. Имеются два квадрата и диагональные направляющие, которые формируют 4 точки, образующие гармоничную кривизну S-образного элемента.

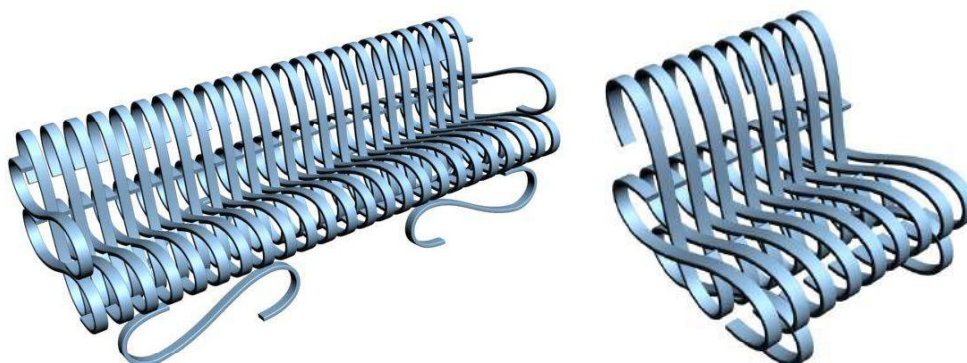


Рисунок 5 – Общий вид композиции скамьи и стула на основе декоративного S-элемента

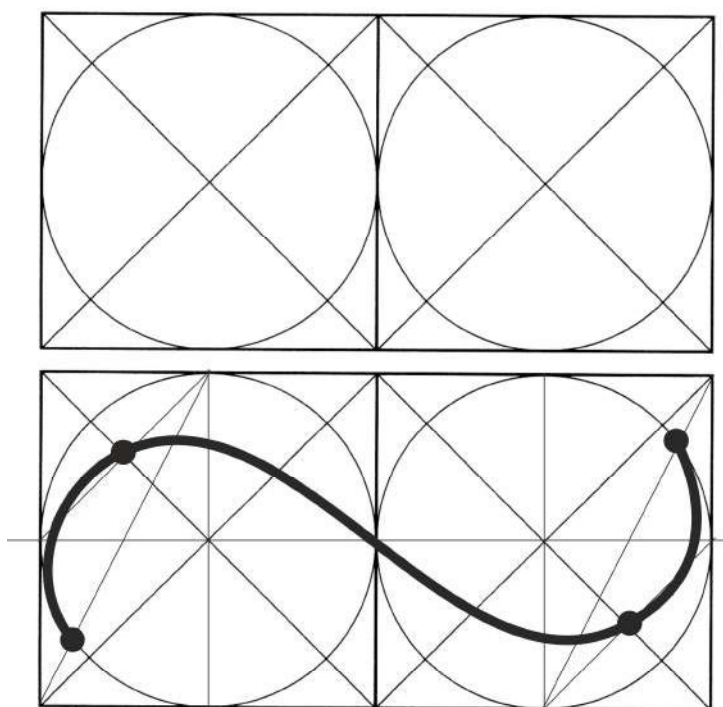


Рисунок 6 – Пропорциональные условия для получения кривизны S-образного элемента

### Список литературы

1. Шевелев И. Ш. Принцип пропорций: О формообразовании в природе, мерной трости древнего зодчего, архитектурном образе, двойном квадрате и взаимопроникающих подобиях. М.: Стройиздат, 1986. 200 с.
2. Шевелев И. Ш., Марутаев М. А., Шмелев И. П. Золотое сечение: Три взгляда на природу гармонии. М.: Стройиздат, 1990. 343 с.

УДК 316.7

*Л.А. Молчанова*, кандидат исторических наук, доцент  
Удмуртский государственный университет

## ЭСТЕТИКА ПОСТМОДЕРНА В ДИЗАЙНЕ ОДЕЖДЫ

*В статье даётся краткая характеристика современной концепции культуры – постмодернизма. Исследуется творчество ярких представителей этого направления в моде.*

*The article provides a brief description of the modern concept of culture - postmodernism. We study the work of prominent representatives of this trend in fashion.*

**Ключевые слова:** постмодерн, дизайнеры моды, деконструкция, современное искусство.

**Keywords:** postmodern, fashion designers, deconstruction, modern art.

Идти на шаг впереди, улавливая характерные черты своего времени – вот кредо авангардных дизайнеров моды. Мы живём в эпоху постмодерна, и среди приверженцев его эстетики можно назвать Джона Гальяно, Жана Поля Готье, Хусейна Чалаяна, Александра Маккуина, Вивьен Вествуд, японских и бельгийских дизайнеров. Именно они, наиболее ярко и точно отражая приметы времени, задают тон в сегодняшней моде.

Истоки постмодерна, как культурного течения, восходят к поп-арту и ранее – к дадаизму. Лидер группы «Дада» Марсель Дюшан ещё в 1959 году продемонстрировал на выставке писсуар, объявив его объектом искусства. Если идеологи модерна мечтали излечить цивилизацию красотой, то постмодернисты призывали спуститься с небес на грешную землю, увидеть и полюбить красоту привычных вещей. А привычными вещами западного человека середины прошлого века были предметы быта, продукты питания, объекты банальной рекламы. Всё это и стало творческими объектами представителей поп-арта. Лидер направления Р.Раушенберг определил поп-арт полем деятельности, где гадкие утыга реальности превращаются в лебедей искусства. Таким образом, искусство становится не элитарным, а утилитарным.

Как раз в 70-е гг. прошлого века и мода претерпевает подобные изменения. Из элитной она становится общедоступной, наступает эра прет-а-порте. В дизайне одежды воцаряются плюрализм и эклектика, которые до сих пор не сходят со сцены, приобретая всё более гипертрофированные формы. Как отмечает Ларс Свендсен в своей «Философии моды», - плюрализм в сфере моды не в последнюю очередь

является продуктом того огромного количества визуальной информации, которую мы воспринимаем каждый день (Свендсен, 2007:217). Мы стали «визиоманами», яркая картинка заменяет реальность. Человек постмодерна, полностью поглощённый миром телекоммуникационных технологий и цифровой информации, - активный потребитель образов, способный переживать жизнь как игру. Переживание реальности как образа теоретики постмодерна именуют гиперреальностью. «Мы живём в мире образов, представляющихся более реальными, чем окружающий нас естественный мир. Птицы, показанные по цифровому телевидению, имеют более интенсивную окраску, более чётко очерченные детали, чем в лесу. Префикс «гипер» указывает также на то, что какие-то вещи мы уже перестаём замечать: для постмодернистской жизни характерно состояние постоянной сверхстимулированности» (К.Харт, 2006:94). В продуктах - усилители вкуса, современные дети отказываются есть простую натуральную пищу.

Так и в повседневной моде. Вещи, сшитые по всем правилам хорошей формы, уже неактуальны, это скучно, нужен парадокс, какая-то неправильность, двусмысленность, игра. Очень колоритно преподносит эту тенденцию в высокой моде Джон Гальяно. Его гипертрофированные женские образы вопиют нам с подиума, что понятие красоты сместилось и рафинированные красотки - это слишком банально для сегодняшнего дня.

А бродяги, бомжи, уроды в мужских коллекциях будто только что с помойки, но они и в самом деле отражают реальность, только добавлен усилитель вкуса, и этот усилитель производит потрясающий эффект. Как говорит Свендсен, «мерзость улиц перестаёт быть таковой, претерпевая трансформацию под воздействием дизайнерской алхимии» (Свендсен, 2007:155). На самом деле Д.Гальяно очень разный и воспеваает он, конечно, не только эстетику помойки. И, думается, он останется в истории моды как ярчайший представитель постмодерна.

Постмодерн всё смешивает и над всем глумится, он цитирует, заимствует и преподносит это как пародию и гротеск. Но, «если для негативного аспекта постмодернизма характерны ирония и скептицизм, то позитивный аспект способен удивить своей открытостью, щедростью и общим отсутствием затхлости и скуки» (К. Харт, 2007:54). Именно в этом русле работают Вивьен Вествуд и Поль Готье. И, в самом деле, «беспорядочное жизнелюбие» этих художников поражает воображение. Они трансформировали традиционное бельё (корсеты и пояса для чулок) в современные туалеты, призванные подчеркнуть динамизм человеческого тела. Принятие традиционной одежды в качестве основного предмета, который затем подвергается изменению и представляется как творение моды - это и есть постмодернистский подход.



Из всех творений дизайна именно костюм наиболее ярко и точно отражает черты эпохи. Не подиумный, а бытовой костюм, уличная мода. И продвинутые дизайнеры чувствуют это, они наблюдают «стихийную» моду и в переработанном виде, преподносят её в своих новых коллекциях. Это началось в 70-е, продолжается и сейчас. «Нам необходимы импульсы и энергия улиц – говорит Кристиан Лакруа, и добавляет – страшно в этом признаться, но часто привлекательнее всего одеваются самые бедные люди». (Л. Свендсен, 2007: 154).

Естественность, случайные сочетания форм, цветов и фактур в одежде человека ничего не знающего о моде или не имеющего средств, чтобы ей следовать, привлекают внимание дизайнеров, ищущих парадоксов. В дизайне одежды продолжает сохраняться тенденция к случайным сочетаниям. В манере ношения модно имитировать непродуманность наряда, демонстрировать несочетающиеся элементы. Эта нарочитая имитация непрофессионализма, подражание продуктам самодеятельного творчества (плохая посадка на фигуре, спущенные петли, прорези, неровные края и т.д.) – яркое проявление стилистики постмодерна. В формировании его эстетических критериев не последняя роль принадлежала итальянскому радикальному дизайну 70-80-х гг. Одними из ключевых фигур «контрдизайна» были Александро Мендини и Этторе Соттсас. В основу их творчества были положены три нигилистических лозунга: депрофессионализм, антидизайн и контркультура. Созданные ими дизайнерские группы «Мемфис» и «Алхимия» в своё время предлагали экстравагантные проекты в духе поп-искусства: ироничные и, одновременно, с претензией на серьёзность импровизации китчевого характера.

Антидизайн был центрирован на свободе самовыражения дизайнера, создававшего выразительные формы – образы свободы, в первую очередь, свободы от условностей, правил, канонов, общепринятого хорошего вкуса и даже утилитарности. (Рачкова, 2002)

Черты постмодерна в высокой моде ярко проявились в 80-е гг. с приходом японских деконструктивистов. Именно деконструктивизм в дизайне одежды по целому ряду характерных черт можно сравнить с постмодернистским стилем хай-тек в архитектуре. Адепты стиля не стесняются демонстрировать публике то, что обычно принято прятать. Различные внутренние коммуникации, необходимые для эксплуатации здания, превращаются во внешние декоративные элементы, выражающие образ сооружения. К числу первых, наиболее значимых объектов хай-тека, в архитектуре относится Национальный центр искусства и культуры имени Жоржа Помпиду в Париже (1977). В нём стальные конструкции трубчатого каркаса вынесены наружу, подобно строительным лесам. Наружу выведены и сети инженерного обеспечения и окрашены в разные цвета. В этой гигантской, сложной и пёстрой «игрушке» преклонение перед техникой сменилось игрой атрибутами технического

века, зрелищем, полным двусмысленных намёков. Место традиционного «храма культуры» заняло подобие нефтеочистительной установки (Иконников, 2002).

Деконструктивизм в дизайне одежды тоже демонстрирует то, что раньше тщательно пряталось, превращая, например, прокладочную ткань или намёточные швы в элементы образности костюма.

Хай-тек в дизайне – стиль, пропагандирующий эстетику материала. В оформлении современного интерьера акцентируется «работа» фактуры: игра света на стекле, рисунок натуральной древесины, блеск хромированных труб, стержней и металлических полированных поверхностей.

В традиционной культуре материал всегда определял специфику творчества художника и ремесленника. Современное искусство и дизайн, наряду с экспериментами в области новейших технологий, как бы возвращаясь к истокам, возрождают интерес к натуральным фактурам.

По мнению Умберто Эко, для большей части современного искусства материя становится не только плотью произведения, но и его целью, объектом эстетического дискурса. В «информальной» живописи торжествуют пятна, трещины, комья, слои, капли... Иной раз художник предоставляет полную свободу самим материалам, краскам, произвольно брызнувшем на холст, мешковине или металлу, со всей непосредственностью демонстрирующим зрителям непредусмотренную случайную рваную дырку. Стало казаться, что произведение искусства подчас вообще отказывается от всякой формы, что картина или скульптура норовят стать почти естественным фактом, данью случаю, как те узоры, что рисует на песке морская волна или выбивает капля дождя на размокшей земле (У.Эко, 2008: 405).

Пристальное внимание к материалу, экспериментирование с ним, тщательное изучение и демонстрация его природных свойств и фактуры, зачастую в ущерб модным пропорциям, именно в этом ключе работают японские дизайнеры одежды.

Рэй Кавакубо свои творения преподносит отнюдь не как модные новинки, в них претензия на глубокий философский подтекст. Её модели, имитирующие нищенские лохмотья с дырами и оборванными краями, отражают японскую концепцию красоты – красоты отказа от мира.

Несмотря на то, что её одежда отнюдь не подчёркивает изящные линии женского тела, скорее наоборот (вспомним ужасные бугры в самых неожиданных местах на платьях коллекции 1996 года), она декларирует: «Я хочу, чтобы люди в моей одежде выглядели как воплощение красоты, причём внешняя красота вторична, она не главное» (Иконы стиля, 2009:126).

Своим отказом от внешней красоты Кавакубо как бы приглашает нас разглядывать более чутким глазом случайные пятна, естественные подтёки, складки побитой молью или полуйстлевшей ткани. Она работает с материалом, заставляя

вязальную машину ошибаться и «выдавать» спущенные петли и дыры. Она словно бы проникает вглубь материи, в её структуру. И это исследование материи и проделанная над нею работа подводят нас к выявлению скрытой в ней красоты.

Критерии красоты в мире моды существенно изменились во многом благодаря японцам. Постмодернистские дизайнеры-деконструктивисты, выходцы из Антверпена: Анн Демельмейстер и Мартин Маржбела поддержали тенденцию японских модельеров. Одежда Анн провокационна, норма граничит в ней с асоциальностью, боль – с удовольствием, вечное – со случайным, мягкость – с жёсткостью.

Маржбела, разоблачая процесс пошива одежды, словно издевается над самим понятием «мода». Он может пришить широкий рукав к слишком узкой пройме, поверх сапог надеть вязаные носки, новые коллекции изготовить из перешитых старых моделей. В 1997 году на выставке в Роттердаме он заразил свою коллекцию особой бактерией, которая разрушила все модели прямо на глазах у зрителей. Таким образом, он сравнивает естественный природный процесс созидания и разрушения с модными циклами, когда практически новое платье стремительно выходит из моды.

По мнению специалистов, постмодернизм в моде, разнообразие приемлемых обществом стилей дают возможность женщинам, мужчинам, национальным меньшинствам, людям с нетрадиционной ориентацией объявить, найти и восстановить свою идентичность (Ю.Кавамура, 2009).

И, как говорит исследователь постмодерна Кевин Харт, нравится нам постмодерн или нет, но мы в нём живём (К.Харт, 2007). А мода, по мнению Свендсена, – это путь к неприятной правде о мире. (Свендсен, 2007).

### **Список литературы**

1. *Иконников А.В.* Архитектура XX века. Утопии и реальность. Том 2. М.: Прогресс-Традиция, 2002.
2. История красоты (под редакцией Умберто Эко). М.: СЛОВО, 2008.
3. Иконы стиля: История моды XX века. СПб.: Амфора, 2009.
4. *Кавамура Ю.* Теория и практика создания моды. Минск: Гревцов Паблшер, 2009.
5. *Рачкова Ю.В.* Энциклопедия модернизма. М.: ЭКСМО-Пресс, 2002.
6. *Свендсен Л.* Философия моды. М.: Прогресс-Традиция, 2007.
7. *Харт К.* Постмодернизм. М.: ФАИР-ПРЕСС, 2006.

**В.В. Фадеева**, старший преподаватель  
Удмуртский государственный университет

## ПРОБЛЕМЫ ФОРМООБРАЗОВАНИЯ В СОВРЕМЕННОМ КОСТЮМЕ

*Формирование современного костюма рассматривается на философском, эстетическом, функциональном, информационном уровнях, и существующие тенденции в проектировании костюма в XXI веке.*

*Formation of the modern suit is seen on the philosophical, aesthetic, functional and information levels, and current trends in the design of the suit in the twenty-first century.*

**Ключевые слова:** форма, композиция, ассоциация, стиль, знак, костюм.

**Keywords:** form, composition, association, style, character, costume.

Неосознанное смешение понятий «мода» и «проектирование костюма», и, в частности, их эстетических функций, не позволяет в полной мере выявить специфику «дизайна одежды» как направления в дизайне. До сих пор в теории моды, не нашли отражение существенные изменения в мировоззрении XXI века, способные повлиять и на природу самого феномена формообразования костюма, и на принципиальные установки в области проектирования костюма. Долгое время в эстетике дизайна вопросы формотворчества недооценивались и исследовались, главным образом, проблемы содержательности, технологичности и т.д.

Существовало два доминирующих направления в определении понятий «содержание» и «форма». Первый подход, идущий от Гегеля, рассматривает форму как внутреннюю структуру, организацию содержания, которое без формы попросту не существует. Форма в этом случае оказывается определяющим началом, упорядочивающим косную, бесформенную материю. Она придает материи определенность и направляет ее развитие от простого к сложному. Второй подход, рассматривает форму как обусловленную содержанием и даже существующую как способ его реализации. При этом и содержание, и форма имеют свои структуры и структура формы зависит от структуры содержания. Оно оказывается определенным составом вещи или явления, совокупностью элементов, свойств, признаков. Таким образом, содержание любой вещи, явления, знания и т.д. можно расчленить на ряд гносеологических характеристик, необходимых для того, чтобы познать функцию вещи, явления, знания и т.д. Содержание и форма относятся в этом случае к одному и тому

же объекту или явлению, как две его стороны. При этом содержание выступает как нечто инвариантное, сохраняющееся, а форма - как вариации, разновидности этого содержания. Эти основные характеристики представляют как бы размерность содержания образа, его гносеологическую структуру. Выделяется, таким образом, понятие формы, которая может быть разделена на внешнюю и внутреннюю. Внешняя форма в такой классификации - это «облик», визуально воспринимаемое очертание предмета, в гносеологическом плане - первое, поверхностное его восприятие. Внутренняя форма - это структура предмета. Любая природная или искусственная форма обладает структурой, включающей элементы разных уровней: содержательные, материальные, конструктивно-композиционные, функциональные, декоративные и другие. Каждый из элементов, в свою очередь, имеет собственную структуру, отличную от структур прочих форм. Преобладание в форме той или иной структуры элементов или состав структур определяют процессы формообразования и их закономерность в разных областях человеческой деятельности. Выделяются: пространственно-временной; композиционный; стилевой уровни. Первые два уровня представляют собой внешнюю форму отображения, третий элемент - внутреннюю форму, так как он более непосредственно связан со структурой отображаемого объекта, эстетическое отношение к миру есть образование формы. Причем не только такой, которая дает возможность отличать вещи друг от друга, но такой, которая является художественной формой, предметно запечатлевающей богатство всеобщих содержательно-конструктивных детерминант творческого процесса. При этом надо помнить, что процессы формообразования опосредованы эстетическим восприятием, обуславливающим представления субъекта о структурах форм, а также его эстетическим отношением к действительности. Правила формообразования распространяются, без сомнения, на все виды искусства и практической деятельности человека (в искусстве - это графические, пластические, композиционные, ритмические и другие средства, знаковый нотный язык, художественные приемы и др.) и для нас важны стилевые и пространственные уровни, «пласты» формообразующего процесса, Форма выступает либо в роли инструмента познания, либо как фактор, являющийся основным выразителем эстетической, функциональной и другой познавательной информации в продукте искусства или дизайна. То есть она, во-первых, интерпретируется как оперативная единица визуального восприятия, в том числе и эстетического, во - вторых, как источник закономерностей разворачивания творческой интенции. В современном мире, перенасыщенном информацией, человек в эстетическом сообщении оперирует целостными структурами, образцами, формами предметов, являющимися элементарными уровнями понимания. Эстетическая форма оказывается катализатором процесса восприятия и познания, поскольку является определенной структурой, которая увязывается у воспринимающего субъек-

та с внешним обликом предмета. Таким образом, происходит ограничение пространственных форм от форм мыслительных. Это случается, во многом, благодаря стилю, как чему-то, нечто абсолютному, обозначающему высшую характеристику искусства; и, в то же время как нечто изменяющееся, переменное (А. Фосийон). Формообразование костюма подчиняется общим тенденциям процесса формообразования, но имеет свои особенности, обусловленные спецификой костюма, являющегося не только результатом деятельности проектировщика, но и складывающимся под влиянием традиций художественного и прикладного искусства. Можно сказать, что костюм в зримой и чувственной форме фиксирует особенности развития общества в определенный исторический период, выражая самые общие черты стиля эпохи. Стилевую форму костюма характеризуют следующие признаки: костюм - это гармонически связанное целое, основанное на стабилизации и единстве геометрических силуэтов; силуэты обладают относительной устойчивостью в соотношении частей; костюм складывается из ряда сменяющих друг друга силуэтов, с наиболее выразительными линиями; костюм осуществляет связь с идеализируемым образом, характерным для определенного времени; костюм имеет определенную собственную конструкцию, отражающую технический уровень и характер материала.

Такая регламентация в костюме подчеркивает его символизм и знаковую. Исторически создающая свой особый набор форм, понятий и языковых обозначений, она способствовала развитию моды на всем ее протяжении.

В костюме так же, как и в музыке, мы сталкиваемся с ассоциативными представлениями об определенных явлениях или предметах. На протяжении всей истории развития костюма, его формы строились на абстрактных, геометрических элементах. Мы не всегда можем усмотреть прямую аналогию с предметом действительности, но благодаря разнообразным пластическим, ритмическим и композиционным сочетаниям, порядку и ритму их распределения могут быть вызваны определенные эмоциональные переживания или просто эмоциональный отклик, который будет зависеть от организации его формы, апеллирующей к социальному или биологическому опыту людей. При исследовании музыки или костюма мы не делаем попытки установить объективное содержание предметов, мы пытаемся выявить строение объекта, не давая его интерпретации. При создании произведения искусства следует исходить из упорядочения определенным образом заранее данных элементов, выявляя при анализе или создавая формирующую структуру вещи. Для упорядочения образа вещи прибегают к определенным константам, будь то материал, композиционные элементы или другие факторы, которые позволяют композитору, художнику или модельеру использовать определенное число музыкальных тонов, форм, цветов и т.д., которыми они себя ограничивают в процессе творчества, (что и является необходимым условием проектирования). Тожественность

ассоциаций, возникающая при восприятии костюма, говорит о знакопереводимости и способности его в определенных комбинациях быть связкой с реальностью. Стремление отразить в костюме действительность, «вписаться» в окружающую среду, интерьер, архитектуру, отразить природные формы, порой даже имитировать их является одним из важнейших свойств костюма любой эпохи и любого народа. Тем самым костюм встает в один ряд с другими жанрами искусства, однако, претендует на особую роль, поскольку не может пользоваться ни языком живописи, ни пластики, хотя в определенной мере элементы их «языка» были заимствованы костюмом. Костюм образует свой собственный язык, свою знаковую систему, которая может быть понятна, и может служить средством информации, орудием визуального общения людей.

Даже на самых ранних стадиях развития костюма, первоначально возникшего как символ и как вещь, существовала система канонов и символов, отражающая социальную дифференциацию. Пока костюм своими формами способен был отражать глубокие человеческие и философские идеалы, он не подвержен был кратковременной моде, использовались одни и те же формы на протяжении многих веков. Хотя изменение костюма связано с изменением самого социального уклада и глубины происходящих событий, целый ряд исторических примеров доказывает, что политические события не меняют коренным образом структуру костюма, они наделяют его определенными символами и «расчищают» дорогу для дальнейшего его преобразования. Костюм, таким образом, всегда несет двойную функцию - как знак, обозначающий принадлежность к обществу и как знак, отражающий личные качества индивидуума: он может характеризовать группу с определенной идеологией, и, даже выражать моральные и религиозные категории. Популяризация моральных кодексов, предписывающих образцы нравственности, привела к тому, что человек стал себя демонстрировать не таким, каков он есть, а таким, каким он хотел бы или должен бы казаться. Человек подчинялся этикету, а костюм - стилевым установкам эпохи.

Эстетический плюрализм стал определяющей тенденцией в развитии такой специфической области дизайна, как дизайн одежды, он привел к изменению самого характера современной моды: вот уже несколько десятилетий не существует единой моды, властно диктующей свои правила. Кажется, навсегда ушли в прошлое времена «великих диктаторов моды», навязывающих человеку свои эстетические нормы и единый модный стандарт. Насколько в сфере дизайна актуален лозунг «не один дизайн для всех, а разнообразие дизайна для многих», настолько и современное проектирование костюма представляет собой не одно модное направление, а много «мод» для разных групп, множество стилевых направлений, сосуществующих с друг с другом и удовлетворяющих разнообразные эстетические запросы. Множе-

ство стилей и направлений обуславливается изменившимся эстетическим сознанием, характерным для постсовременного общества.

Феномен дизайна одежды с позиций трансформации эстетического сознания и формирования новой системы ценностей, позволит создать целостное представление об исследуемом культурно-историческом феномене. Анализ практики проектирования в дизайне одежды на философско-эстетическом уровне помогает выявить причины, обусловленные динамикой развития общества, таких явлений, которые кажутся случайными и даже парадоксальными, с точки зрения эволюции форм. В современном дизайне одежды и в частности в ее формообразовании, в связи со становлением постклассической модели культуры, соответствующим «цивилизационному сдвигу», формированию «постиндустриальной цивилизации», обозначились принципиальные изменения профессионального сознания. Выявились основные признаки нового подхода к проектированию, концептуально связанные со «слабой» установкой проектного сознания в Новом дизайне, в «новой философии одежды», выдвинутые Г. Г. Курьеровой. Современный дизайн костюма отказался от основного принципа функционализма - принципа «трех Ф» - «форма фиксация функции». Понятие «хорошей формы» также находится в кризисе: четко очерченные критерии «хорошей формы» в дизайне заменены неопределенным понятием «открытой формы». Новый дизайн отказывается от информационной функции формы в значении однозначного послания и постулирует многозначность форм.

#### **Список литературы**

1. *Бастрыкина Т. С.* Формообразование как проблема философско-эстетического исследования: На материале дизайна костюма : М., 2000.
2. *Козлова Т.В.* Костюм как знаковая система. М.: МГИ им. Косыгина, 1980.
3. *Лосев А.Ф.* Проблема художественного стиля. Киев, 1994.
4. *Курьерова Г.Г.* Prometa Итальянская модель дизайна. Проектно-поисковые концепции второй половины XX века М., 1993.



Подписано в печать 20.09.2014. Формат 60×84/16.  
Гарнитура Minion Pro. Усл. печ. л. 3,1. Уч.-изд. л. 3,4.  
Тираж 300 экз. Заказ № 603.

Редакционно-издательский отдел  
Камского института гуманитарных и инженерных технологий  
426003, г. Ижевск, ул. Вадима Сивкова, 12 А.