

II. ИССЛЕДОВАНИЯ

Т.А. Бернштам

СТАРООБРЯДЦЫ И КРЕСТЬЯНСКАЯ БЫТОВАЯ РОСПИСЬ НА СЕВЕРЕ И В ПОВОЛЖЬЕ: XVIII–XX вв.

*Памяти наших коллег —
Г.С. Масловой, Т.В. Станюкович
и С.Б. Рождественской*

Вот уже более сорока десятилетий старообрядчество вновь стало доступно научному изучению в нашей стране, в большой степени благодаря усилиям историков и археографов, в полной мере и воспользовавшихся полученной свободой. В других гуманитарных дисциплинах дело обстоит по-разному.

В этнографии изучением староверческих групп русского и нерусского населения (общие и частные вопросы традиционного прошлого и современности) занимаются немногие ученые в академических, университетских и музейных центрах Новосибирска, Сыктывкара, Санкт-Петербурга, Екатеринбурга. Московские этнографы (ИЭ РАН) упоминают о старообрядцах лишь в сводных трудах по русским¹. Значительный материал по старообрядческому фольклору (в России и за рубежом) собран этнолингвистами, фольклористами и этномузыковедами, но в большинстве своем он не введен в научный оборот и покоится в архивах (ведомственных и личных). Нейтральную позицию по отношению к старообрядческой тематике занимают специалисты по русскому народному искусству. Объясняется она скорее всего отсутствием необходимого методологического инструментария, поскольку выявление и исследование старообрядческого слоя в крестьянском изобразительном творчестве не входили в задачи советского искусствоведения и частные наблюдения носили исключительно визуальный и информативный характер.

Свое обращение к проблеме «старообрядцы и народное искусство» я рассматриваю как продолжение искусствоведческого направления в русской (восточнославянской) этнографии, представителями которого в XX в. были замечательные ученые — Г.С. Маслова, Т.В. Станюкович и С.Б. Рождественская.

Как известно, в середине XIX в. любители старины и ученые-собиратели «открыли» на Севере помимо эпического наследия и художественные памятники материальной культуры: зодчество и скульптуру, резные и расписные вещи, вышивку и ткачество, изделия со сканью и финифтью и т.д. Следуя господствовавшей в то время теории заимствований, искуст-

воведы увидели в их изобразительных мотивах отражение или, по выражению В.В. Стасова, «хранилище» мифологических систем древних восточных, античных и европейских средневековых цивилизаций. Ф.И. Буслаев, занимаясь толкованием образов русской народной словесности и иконографии (в том же международном контексте), открыл общий для них самобытный древнерусский слой, органичным продолжением и эволюционным этапом которого он считал старообрядческую миниатюру конца XVII–XIX в. (Лицевые Библии и Апокалипсисы, Синодики, Палеи и т. д.)². Эти наблюдения Ф.И. Буслаева более столетия оставались вне поля зрения этнографов и фольклористов, ибо профессиональная по своей сути старообрядческая книжная культура не связывалась ими с традиционной культурой русского крестьянина.

До рубежа XIX–XX вв. российская общественность мало что знала о народном художественном творчестве: «В своем соборном творчестве русский народ создал великую культуру <...> И этого почти никто не знает!» — горестно восклицал в 1921 г. И. Евдокимов — автор книги «Север в истории русского искусства». По его мнению, ранее велась подготовительная работа «немногих для немногих» и лишь в последние два десятилетия (т.е. с начала XX столетия) «проснулась благородная страсть к своему прошлому»³. И. Евдокимов, правда, имел в виду главным образом церковную культуру, но замечание его с полным основанием можно отнести и к бытовому крестьянскому искусству.

Проследим в самых общих чертах место и значение этой ветви народной культуры в научно-музейных процессах XIX–XX вв., опираясь на опубликованные и архивные материалы.

Документальные сведения о крестьянских прикладных ремеслах появляются в печати с конца XVIII в. — в трудах путешественников и географов, в хозяйственных обзорах и т.п. литературе. В 1797 г. Сенат издал указ о сборе сведений по состоянию промышленной самодеятельности на местах: «о сельских произведениях, фабричных товарах, ремеслах, рукоделиях и проч.»; первые итоги этого обследования отражены в многотомной географии Е. Зябловского⁴. Самые ранние непосредственные впечатления о севернорусских промыслах (деревянном, берестяном, ткацком, вышивальном и др.) содержатся в дневниковых записях П.И. Челищева о его путешествии по северу России в 1791 г.

С 1840-х гг. по губерниям рассылалось «Положение о музеумах крестьянской промышленности», которые следовало устраивать при палатах госимуществ⁵. Практический резонанс «Положение» получило лишь с середины XIX в., когда сбором сведений и коллекций по деревенским кустарным занятиям стали более или менее планомерно заниматься приходские причты и научно-общественные организации губернского ведомства — члены ученых архивных комиссий, церковно-археологических, историко-статистических и т.п. комитетов. Наибольших успехов в этом деле достигли губернские и церковно-статистические комитеты двух поволжских губерний — Владимирской и Нижегородской⁶.

В 1845 г. создается Этнографический музей при ИРГО, по образцу которого комплектуются этнографические отделы музеев краевых отделе-

ний Географического общества по мере их открытия на местах. Впервые изделия крестьянских ремесел, включая художественные, демонстрируются на Всероссийской этнографической выставке 1867 г., а затем и на Всероссийской политехнической выставке 1872 г. С этого же времени начинается публикация шедевров народного творчества, среди которых выделяются альбомы В.В. Стасова по шитью и кружевам (1872 г.) и А.А. Бобринского по деревянным предметам⁷.

С эпохи «великих реформ» народные промыслы взяли под свою опеку земства: они устраивали склады, организовывали школы обучения ремеслам, заводили магазины и устраивали выставки-продажи, издавали альбомы и всячески способствовали развитию в городах «моды» на крестьянские изделия. В большой степени под влиянием земцев во второй половине XIX в. при губернских статистических комитетах возникают краеведческие музеи, основу коллекций которых составляют собранные комитетами образцы крестьянских домашних промыслов, предметы труда и быта. Одними из первых организуются музеи на Северо-Западе России: в 1859 г. — в Архангельске, в 1863 г. — в Новгороде, в 1872 г. — в Пскове; спустя десятилетия, в 1911 г., при Вологодском обществе изучения Северного края создается Вологодский музей⁸. Преобладание старых и художественных изделий во всех музейных коллекциях отражало, с одной стороны, установку РГО на эстетические качества экспонатов, а с другой — зависимость музеев от главных поставщиков этого «товара» — скупщиков, которые, по словам Е.А. Ляцкого — одного из первых сотрудников этнографического отдела Русского музея императора Александра III (далее — ЭО РМ), «скупают за бесценок то, что в глазах крестьян потеряло цену как вышедшее из употребления»⁹. Особый размах скупка редких и старинных вещей приобрела в начале XX в. на Русском Севере. Не будучи профессионалами, скупщики не собирали никакой научной информации о вещах (об их происхождении, мастерах, технике и проч.), а нередко, преследуя исключительно коммерческие цели и во избежание конкуренции, давали о них заведомо ложные сведения¹⁰.

На рубеже XIX–XX вв. памятники народного быта буквально хлынули в музеи Москвы, Петербурга и некоторых крупных губернских центров: вещи поступали от частных лиц и коллекционеров, из официальных инстанций и общественных организаций, а также из упомянутых выше «музеумов». Созрела необходимость создания этнографического музейного центра с плановым комплектованием фондов и регулированием стихийного поступления вещей. В конце XIX в. В.И. Ламанскому (члену ИРГО и главному редактору ЖС) поручается составить программу деятельности формирующегося ЭО РМ, но предложенный им в 1898 г. проект был отвергнут как «ненаучный» и не соответствующий историко-этнографическому профилю будущего музея¹¹. После организации ЭО РМ разработкой программы сбора занялся малочисленный коллектив научных сотрудников музея во главе с первым его заведующим Д.А. Клеменцем. Ею впоследствии пользовались и местные корреспонденты музея. Поскольку среди последних были лица разных сословий, профессий и образовательного уровня (чиновники, военные, священники, учителя,

крестьяне и др.), им рассылалось «Руководство» с разъяснениями о сборе и аннотировании вещей; особо подчеркивалось, что предпочтение следует отдавать старинным и красивым (декорированным) изделиям.

Ограниченность застарелой концепции ИРГО и отсутствие какого-либо командировочного плана делали работу первых сотрудников музея по сбору экспонатов малорезультативной. Исправить ситуацию попробовал Е.А. Ляцкий, предложивший распределить районы обследования между четырьмя сотрудниками, а также составлять продуманные проекты поездок и вести документированные описи собранных коллекций. Сам он привез в течение 1902–1904 гг. свыше 2000 предметов из северо-западных, северных и поволжских губерний России (Новгородской, Псковской, Архангельской, Вологодской, Олонецкой и Костромской), снабженных подробными аннотациями и местной терминологией. В Костромской губ. он впервые собрал комплекс бытовых вещей старообрядческого населения (часть их была впоследствии утрачена). Заслугой Е.А. Ляцкого является и организация им сети собирателей на местах (подобной сельским корреспондентам Этнографического бюро кн. В.Н. Тенишева), благодаря которым в ЭО РМ в 1909–1914 гг. поступило свыше 6000 экспонатов, составивших более 1000 коллекций. С уходом ученого из музея этот «народный институт» распался¹².

В течение 1910-х годов произведения народных промыслов экспонировались на различных российских и зарубежных кустарных выставках; изделия некоторых категорий, в том числе и деревянных, были даже включены в экспортную статью¹³. Заметки о выставочных и прочих достижениях российских кустарей печатались в региональных изданиях, например в «Известиях Архангельского общества изучения Русского Севера» (1909–1917 гг.)¹⁴.

В советской истории собирания, научно-музейной популяризации и этнографо-искусствоведческого изучения памятников традиционной художественно-бытовой культуры русской деревни можно выделить несколько этапов.

На **первом** этапе — в 1920–1925 годах — закладывались основы этнографических собраний столичных и краевых музеев, первые «народоведческие» выставки и экспозиции которых были призваны в первую очередь ознакомить общественность (в основном городскую) с материальным бытом и культурой крестьянства. Большое методическое и пропагандистское значение имела выставка крестьянского искусства в ГИМ (1921 г.), основу которой составила собранная П.И. Щукиным коллекция «старорусского быта». Выставка стимулировала появление себе подобных в других музеях и вызвала много литературно-научных откликов. В 1923 г. открылась первая постоянная экспозиция ЭО РМ; три зала были отведены традиционному быту и культуре северных, центральных и южных великорусов с общим разделом «Искусство», где были представлены вышивка, резьба по кости и дереву, фольклорный театр и проч.¹⁵

В центральных и областных изданиях нарастает поток информации о сельском кустарном производстве, по которой изучается региональная специфика распространения отдельных видов промыслов и ремесел. Со-

гласно государственным заданиям, в «паспортных» данных о промысле делается упор на его перспективность и социальные условия труда крестьян-производителей: состав артелей, материал и орудия, рынки сбыта и стоимость изделий и т.п. Сведения о духовной и обрядовой сторонах жизни кустарей, за редчайшими исключениями, не собирались и не получали отражения в печати того времени. Надо заметить, что чрезвычайно скупы они и в архивных хранилищах.

В конце первого этапа, т.е. в середине 1920-х годов, выходят первые серьезные труды по русскому народному искусству — А.И. Некрасова, В.А. Городцова, В.С. Воронова.

Во **второй** этап можно выделить середину — конец 1920-х годов как краткий период пика научно-собирательской деятельности и краеведческого движения. Наиболее значительные результаты были получены в ходе крупномасштабных работ ленинградских и московских ученых в северном и поволжском регионах России.

В 1926–1927 гг. в Заонежье и Пинежско-Мезенском крае работала экспедиция Ленинградского государственного института истории искусств (ГИИИ) под руководством К.К. Романова, убежденного, что насущный для государства вопрос об идеологической ситуации на селе сравнительно полно и доступно представляет крестьянское искусство «в наглядных продуктах его творчества». Для этого он собрал, по его собственному выражению, «синтетический искусствоведческий» коллектив из сотрудников четырех секций института (изобразительных искусств, литературы и словесности, музыкальной и театральной), пригласив со стороны только двух ученых — этнографа Д.К. Зеленина (участвовал в Заонежской экспедиции) и литературоведа-фольклориста А.И. Никифорова¹⁶ (сохранившаяся неопубликованная часть письменных и иллюстративных материалов обеих экспедиций находится в архиве Санкт-Петербургского отделения ИИМК). Собранный обеими экспедициями разносторонний и комплексный материал позволил К.К. Романову сделать важный вывод о старообрядцах как главных хранителях старинных традиций в обследованных областях¹⁷, что могло бы положить начало междисциплинарному подходу к изучению старообрядческого пласта в народной культуре, если бы не крутой поворот государства к социализму.

В 1928 и 1930 гг. изучением народной культуры в Архангельской обл. (Пинега) и на Вологодчине (Верховажский и Вельский бассейны Северной Двины) занимались сотрудники ГИМ, но задачи этих историко-бытовых экспедиций свелись к выявлению промысловых центров и сбору вещевых коллекций¹⁸.

Большой вклад в дело возрождения крестьянских художественных промыслов в Поволжье и создания на их основе кустарных и государственных мастерских внесли искусствоведы и специалисты НИИХП, особенно А.В. Бакушинский и В.М. Василенко. Они много выезжали в старинные центры иконописи и росписи, знакомились с мастерами и традициями, выявляли творческие силы и определяли возможные направления новых стилей в народном искусстве. Однако последовавшие вскоре коллективизация, раскулачивание и религиозные репрессии на селе практически све-

ли на нет предпосылки объективного и сравнительно независимого (от государственной политики) исследования крестьянского творчества в полноте всех его слагаемых.

С начала 1930-х годов идут примерно три пятилетки **третьего** этапа, особенно сложного для музеев этнографического и искусствоведческого профиля, жизнедеятельность которых отныне определялась нуждами партии, планами строительства советского государства и классовой борьбой пролетариата¹⁹. По новой концепции традиционно-бытовые памятники как свидетельства и пережитки «реакционного прошлого» были запрещены к демонстрации и залегли в музейных хранилищах. Их место заняли стандартизированные формы культуры и аналогичная им стилизованная продукция современных кустарных ремесел. Задачи музейного комплектования излагались в специальных постановлениях, действовавших с середины 1930-х почти до 1970-х годов²⁰.

Частичная «реабилитация» народной культуры происходит на **четвертом** этапе, в середине 1940-х — конце 1950-х годов, что сразу ознаменовалось появлением ряда обобщающих и аналитических работ по истории русской культуры и крестьянскому творчеству в преемственности прошлого и настоящего (Г.К. Вагнер, В.М. Василенко, Н.В. Тарановская и др.). Некоторые авторы осмелились даже упомянуть о роли старообрядцев в развитии художественных традиций некоторых северных местностей, чему, на наш взгляд, вольно или невольно способствовали развернувшиеся в это послевоенное десятилетие археографические работы сотрудников ИРЛИ (Пушкинского дома) во главе с В.И. Малышевым, выявившие на Русском Севере крупные очаги старообрядческой книжности (и, добавим, фольклора).

С рубежа 1950-х — 1960-х годов отсчитывается **пятый**, последний и самый продолжительный советский этап, вполне подготовивший поле русского крестьянского искусства для современного «возделывания» на нем свободных от официальной идеологии научных идей и проблем. Активное собирание предметов бытового искусства, а также их включение в постоянные экспозиции и выставки различного рода в центрах и на периферии — отличительные черты этого этапа, в течение которого непрерывному и почти сплошному обследованию подверглись районы Русского Севера, куда ежегодно выезжали специалисты по народному искусству из разных научно-музейных центров. Внимание ученых сосредоточилось на селениях в бассейне среднего течения Северной Двины, откуда происходили памятники крестьянской росписи, поразившей воображение собирателей и ученых еще в XIX в. и получившей в старых музейных собраниях название «северодвинская».

Первыми сюда выехали в 1959 г. искусствоведы Загорского историко-художественного музея-заповедника, проложившие маршрут коллегам из ГИМ, ГРМ, НИИХП, а также сотрудникам краеведческих и художественных музеев Архангельска и Вологды. Руководитель экспедиции О.В. Круглова обозначила цель поездки как поиск центров и определение границ бытования северодвинской росписи. Здесь искусствоведы из Москвы и Ленинграда работали впоследствии десятки лет бок о бок с археогра-

фами и при том с одними и теми же информантами, но представители обеих профессий как бы не замечали друг друга. Во всяком случае, в их публикациях это параллельное «сотрудничество» почти или никак не отражалось. Содержание и качество сведений по местному искусству и мастерам, собранных специалистами обеих научных отраслей, и неоднозначно, и неравноценно. Археографические материалы весьма информативны в культурно-генетическом и человеческом (авторском) планах, поскольку ученые были заведомо нацелены на собирание данных по всему спектру деятельности местных старообрядцев-книжников: об их родословиях, творческой преемственности, бытовом диапазоне живописного мастерства, его своеобразии и взаимодействии разных школ. В задачи искусствоведов сбор конфессиональных сведений не входил.

На исходе пятого этапа, в 1984–1992 гг., производилось обследование локальных групп Двинско-Важского бассейна экспедицией отдела восточнославянской этнографии ЛО ИЭ АН СССР (ныне отдел этнографии восточных славян и народов Европейской России МАЭ РАН). В течение этого времени в фонды отдела поступили коллекции художественно-бытовых вещей с росписью второй половины XIX — первой трети XX в. из Архангельской и Вологодской обл. (90 предметов: колл. №№ 6925–2–4, 6–7, 13, 15–17 (прялки), 44 (туес), 58–61 (чашки обеденные), 65–67 (сундуки), 82–86 (дуги); № 6962 — 8–15 (прялки); № 6993 — 1–60 (прялки). В последние годы XX столетия пополнилось собрание прялок с северодвинской росписью и в фондах отдела этнографии русского народа РЭМ²¹.

Достаточно планомерные работы по собиранию и изучению крестьянской бытовой росписи велись и в других районах Архангельской области — на Мезени, Пинеге, Нижней Печоре, а также в Карелии, на Вологодчине и в поволжских областях.

За последний советский этап вышло большое число искусствоведческих публикаций по разным видам народного художественного творчества, среди которых одно из первых мест занимают работы по деревянной резьбе. Росписи посвящено немного работ, в основном это альбомы и каталоги отдельных музейных собраний. Этнографы специально росписью не занимались (в отличие от резьбы), а упоминали о ней лишь в монографических трудах по народной культуре.

Вместе с тем в результате собирательской и описательной деятельности обеих наук (в центрах и на периферии) была в целом воссоздана картина распространения способов орнаментации дерева у русского населения Европейской России на период XVIII — начала XX в. Ее анализ в контексте выявленных археографами и фольклористами центров книжности и эпического фольклора позволил выявить следующую закономерность культурно-конфессионального порядка: в местах проживания консолидированных групп старообрядцев получили чрезвычайное развитие как профессиональные, так и народные формы изобразительного, словесного и музыкально-поэтического творчества: книжное дело, миниатюра, рисованный лубок и знаменное пение, с одной стороны, бытовая резьба, роспись, и мощная эпическая традиция — с другой. Наиболее крупные очаги расположены на Русском Севере и в бассейне Верхнего Поволжья.

Настоящая статья посвящена роли старообрядчества в эволюции крестьянской бытовой росписи по дереву. Ввиду новизны и сложности проблемы две взаимосвязанные задачи исследования носят «вводный» характер:

а) рассмотреть расписные ареалы в свете этнокультурной и конфессиональной истории регионов;

б) проследить взаимодействие старообрядческих художественных школ и народных живописных традиций.

Местоположение и количество ареалов бытовой росписи в Европейской части России в XIX–XX вв. было выявлено в 1980-х годах архангельским этнографом В.А. Шелегом путем картографирования основных типов резьбы и росписи. Под «типами» автор разумел искусствоведческие дефиниции: в резьбе — геометрическая трехгранно-выемчатая (крупная и мелкая) и скульптурно-зооморфная, в росписи — свободно-кистевая (живописная) и графическая²² (первая классификация росписей по технологическим и стилистическим особенностям была разработана в начале 1960-х годов: Каменская М.Н. Роспись по дереву // Русское декоративное искусство. М., 1962. Т. I). Преследуя цель выявления генетических истоков русских изобразительных приемов, В.А. Шелег вначале сопоставил их ареалы с европейскими данными того же рода, а затем «наложил» на очаги антропологических типов (по картам М.В. Витова) и сюжетов/образов русской вышивки, картографированных Г.С. Масловой²³.

Привожу суммарно выводы В.А. Шелега относительно происхождения и распространения росписи, сопроводив их своими комментариями.

1. Зона свободно-кистевых росписей протянулась в западно-восточном направлении от Карелии до предгорий Урала. Наиболее крупные ее ареалы расположены в Обонежье, Онежском, Важском и Среднедвинском бассейнах. На юго-западе границы росписи очерчиваются отдельными районами Новгородской, Петербургской и Псковской губ., а на юго-востоке — Тверской, Костромской, Вятской и Пермской губ.

Мое дополнение: свободно-кистевая манера характерна также для Нижегородского Поволжья и некоторых местностей Владимирской губ.

Кистевая живопись везде выполнена масляными красками по масляному фону; ее растительный орнамент с главным цветочным мотивом достаточно единообразен и по манере, и по цветовой гамме. Технология, появившаяся, как утверждают искусствоведы, только в послепетровскую эпоху, а также большой слой барочно-ампирных элементов в узоре дали основания В.А. Шелегу возвести происхождение этого типа росписи к русской посадско-городской культуре середины — конца XVIII в.

2. Из графических росписей на карте В.А. Шелега отчетливо выделены только среднедвинский (Архангельская губ.) и городецкий (Нижегородская губ.) ареалы. Очаги росписей в восточной части Русского Севера — мезенский (Палашелье), пинежский и пижемский (Печора) — рассматриваются им как единая «графическая» зона.

Графические росписи, резюмирует В.А. Шелег, будучи разного этнокультурного происхождения, не имеют стилевой монолитности, ха-

ракторной для свободно-кистевой типа; в них присутствуют все виды изобразительных мотивов: сюжетные, растительные, зооморфные, геометризованные — и их композиции. Вместе с тем «внедрение» графических росписей в народную традицию В.А. Шелег тоже приписывает влиянию посадской культуры, конкретно — иконописного ремесла, что, по его мнению, следует из технологии и манеры письма: яичные (желтковые) и клеевые краски, грунтовый левкас (так называется грунтовая масса из толченого просеянного мела с добавлением воды и клея; нанесенная на деревянную поверхность; после высыхания грунт обрабатывается и шлифуется до глянцевиной гладкости), предварительный рисунок, подчеркнутый контур, раскраска локальным цветом. Автор упоминает вскользь и о старообрядческом «следе» в бытовой графике, но считает его вторичным по отношению к посадской иконописи.

Интересны и перспективны выводы архангельского этнографа, касающиеся связи обоих способов художественной обработки дерева (резьбы и росписи) и мотивов вышивки с антропологической историей Европейской России.

Совпадение зоны свободно-кистевой росписи, крупной трехгранно-выемчатой резьбы и растительно-антропоморфной образности в вышивке с очагами «ильменско-беломорского» (древнерусского) антропологического типа, по мнению В.А. Шелега, говорит в пользу русского происхождения живописного типа росписи. Однако заметим, что если указанный тип резьбы действительно фиксируется в основном у русских даже в позднее время, то кистевая роспись носит скорее «международный» характер, так как довольно широко бытует на территории смешанного расселения русского и нерусских народов — южных карел, вепсов, отчасти коми.

Северовосточные очаги графических росписей — мезенский, пинежский и пижемский — расположены в зоне доминирования скульптурно-зооморфной резьбы, которую возводят к пермскому «звериному» стилю, и «верхневолжского» антропологического типа с полиэтнической основой (славяне, поволжские финны, угры). Неславянские /нерусские истоки посадской по происхождению мезенской (и связанной с нею пинежской) росписи, по мысли В.А. Шелега, отражают ее главный зооморфный мотив: лось/конь.

В районе среднего течения Северной Двины, где сложные по этносоциальному составу колонизационные потоки из древнерусских земель (Новгородской и Ростово-Суздальской) встретились с местными аборигенами, в бытовой художественной культуре сосуществуют оба типа резьбы (геометрическая и скульптурная) и оба типа росписи. Аналогичная картина сложилась и в некоторых мелких верхневолжских ареалах.

Любопытно наблюдение В.А. Шелега относительно преемственности и связи разных видов бытовой орнаментации, древних и поздних, требует дополнительных данных и более глубокого изучения. Он предположил, что роспись появлялась только в местах с развитой традицией резьбы, в качестве примера указывая на Вычегоду, где отсутствуют и резьба, и роспись, несмотря на близость таких высокохудожественных центров, как Великий Устюг и Сольвычегодск.

А теперь обратимся к нашим задачам, разделив их по региональному признаку.

1. Русский Север

Описание очагов росписи естественно начать с северо-западной части региона — Олонецкой губ. и связанных с нею в этнокультурном и историко-конфессиональном планах пограничных местностей Каргопольского и Онежского уездов Архангельской губ. Здесь, по В.А. Шелегу, на рубеже XIX–XX вв. господствовал монолитный свободно-кистевой тип без особых вариаций, но с явными признаками его упадка (как и всех художественных промыслов). Причины тому автор видел в резких социально-экономических изменениях, нарушивших старые торговые пути и рыночные связи (проведение Северной железной дороги, близость столицы, промышленных центров и др.). В целом направление хода рассуждений ученого верно, но требует некоторой корректировки и дополнений.

Признаки упадка, т.е. сокращения сельских промыслов по художественной обработке дерева, просматривались уже в середине XIX в. на всей территории Севера, но в Олонецкой и западных районах Архангельской губ. процесс действительно шел несколько быстрее из-за массового отхода сельского населения на фабричное производство в Петербург, Петрозаводск, на обслуживание Мариинской водной системы. С 1880-х годов к этим факторам добавились другие, порожденные ими: закрытие старых рынков сбыта крестьянской продукции и заброшенность плохих путей сообщения. Экономисты связывали упадок с установлением в эти годы высоких пошлин на лес, резко сокративших вырубку на частное крестьянское предпринимательство²⁴. В начале XX в. местные художественные промыслы переживали и вовсе плохие времена: по статистическим данным Олонецкого губернского земства 1900–1901 гг., на грани исчезновения находились не только деревянные ремесла, но также знаменитое каргопольское гончарство и золотошвейный промысел²⁵. Да и в целом кустарная промышленность северо-западных губерний сильно отставала от таковой же в Вологодской, Пермской, Вятской и Нижегородской губ., где крестьянскими промыслами много занимались земские организации: в Нижнем Новгороде, к примеру, действовали постоянные кустарные выставки-распродажи, а в Перми даже открылся кустарный банк. Олонецкое и Архангельское земства бездействовали, и местная печать вынуждена была констатировать факт полного забвения ими сельских кустарей, вынужденных полагаться только на собственные силы и инициативу, что приводило либо к свертыванию нерентабельных для них художественных ремесел, либо к чрезвычайно низкому качеству товара (халтуре).

Немногие мастера высшего разряда, сумевшие сохранить самостоятельность и удержать потребителя, редко соглашались продать за копейки свой «штучный» товар и собирателям старины, и устроителям выставочных торгов. Потому на российские и зарубежные кустарные выставки из сельских местностей Олонецкой и Архангельской губ. поступали рядовые вещи русского и/или инородческого быта, среди которых лишь изредка попадались декорированные предметы. Так, на Берлинскую выставку

1913 г. была отправлена большая «северная» коллекция, преимущественно из «самоедских вещей», в которой «тонули» 19 украшенных резьбой предметов русской бытовой утвари из Архангельского и Мезенского уездов и несколько костяных изделий холмогорского резчика В.Т. Узикова²⁶. На Второй кустарной выставке в Петербурге (март-апрель 1913 г.) Архангельская губ. заняла последнее место, представив из заявленных ею 18 видов кустарных промыслов всего семь, а собственно крестьянское деревянное искусство экспонировалось четырьмя-пятью предметами. Выгодно отличалась от Олонецкой и Архангельской губ. выставочная деятельность северо-восточных областей: на петербургской выставке 1913 г., например, Вятская губ. демонстрировала 357 видов кустарных и художественных промыслов, а Вологодская — 30²⁷. Показательно, что ни на одной выставке начала XX в. не было вещей из северо-западных районов региона. В ответ на запросы организационных комиссий местные власти отговаривались тем, что либо крестьяне не желают продавать свои изделия, либо вообще нет ничего, достойного к выставке или продаже.

Свертывание художественного ремесла было одним из проявлений общей нисходящей тенденции традиционной культуры, которую еще во второй половине XIX столетия представители исторической школы, а также земцы и народовольцы объясняли разрушением крестьянской общины. Динамика и степень выраженности этой тенденции была различной, но наибольшая стабильность наблюдалась в районах давнего и плотного расселения старообрядцев, для которых приверженность религиозно-культурной старине, включая сохранность, воспроизводство и развитие ее форм, были условием выживания. В этом плане следует понимать и их занятие художественными ремеслами: с одной стороны, они были средством выражения идеологии, а с другой — независимым от государства источником существования.

Обонежье и Озерный край

Олонецкая земля в границах древних Обонежских пятин, куда истари входили оба ареала, как известно, стала «раскольниковой страной» с первых шагов открытого противостояния власти и Церкви защитников старой веры. Масштаб духовно-культурного воздействия старообрядцев на местную крестьянскую жизнь (до и после возникновения Выговского центра) пока не измерен: ныне, как и раньше, принято говорить об отдельных его проявлениях в социальном быту и религиозно-обрядовой жизни. Да и народная художественная культура Олонецкой земли, начиная с местности Олонец, давшей ей название в XVIII в., еще в 1970-х годах, по словам В.Г. Брюсовой, несправедливо оставалась «за пределами истории искусства»²⁸. Только в последнее десятилетие XX в. появились крупные филолого-археографические работы (Ю.А. Новиков, Е.М. Юхименко и др.), расширившие наши представления о диапазоне влияния Выговской обители на сказительскую и книжно-рукописную традицию, что позволяет предполагать не меньшее ее воздействие и на народную изобразительную традицию.

Сведения о старообрядческих следах в иконописи и росписи сельских церквей Обонежья и Каргополья (как, впрочем, и Русского Севера в целом) специально не собирались, возможно из убеждения, что господствовавшие здесь староверы-беспоповцы не имели никакого отношения к искусству Православной Церкви позднего Средневековья. Между тем идеология и культура староверия прямо и/или косвенно вносила в него свой вклад через своих последователей и сторонников, явных и тайных, вольных и невольных: сельских клириков и прихожан разного этнического происхождения и социального положения, бывших строителями храмов/часовен, заказчиками и мастерами «северных писем». Приведу несколько фактов.

«Переем-изографом» аттестовал себя о. Иоанн — настоятель Покровской церкви в Лядинах (Лекшмозеро, Каргопольский у.), в епс по национальности: во второй половине XVII в. он составил житие прп. Кирилла Челмогорского, в котором сообщил о том, что написал и его образ, ставший впоследствии каноническим²⁹. Типичное для старообрядческой книжной миниатюры и рисованного лубка древо с толстым стволом и гигантскими шарообразными цветами изображено на иконе «Явление Богородицы и Николая Чудотворца пономарю Юрышу» (XVIII в.), находившейся в церкви с. Астафьева на р. Свидь. Самое же написание образа и создание легенды об его явлении исследователи склонны приписать бродячей артели плотников и богомазов (возможно, из верхневолжских областей: см. далее)³⁰. По старинным описаниям древней часовни около селения Салминское (ныне Соломенное — пригород Петрозаводска), в ней находились необычные картины с надписями, выдающими авторство последователей какого-то беспоповского толка. На одной из них был изображен сатана в образе Вседержителя с надписью «здесь смотри князь мира сего опасно, како держит славу свою властью», на другой — человек в образе «шведа» (видимо старообрядческая пародия на одержимых западноевропейской «бесовщиной» никониан), держащий в руках свиток с фразой «се видишь прекрасный свет ныне, мож быть не увидишь его во утренней године»³¹.

Старообрядцем или «старообрядствующим» (как называли в народе сочувствовавших старой вере) был карельский крестьянин Иван Яковлевич Такуев, написавший трехчастную икону для возобновленной в 1865 г. старинной церкви св. мчч. Флора и Лавра в Мегреге: на правой от центра створе он изобразил шесть картин со странствиями души после смерти по мотивам авторитетного у старообрядцев апокрифа «Вопросы Иоанна Богослова Аврааму о праведных душах»³².

Допустимо увидеть старообрядческое воздействие в появлении росписи на отдельных деталях и стенах церквей/часовен и на иконостасах, тем более что она встречается в основном в старых старообрядческих «гнездах» Каргопольщины и Поонежья, насыщенных домовою росписью (см. ниже). В качестве примеров можно указать на роспись звонницы церкви Архистратига Михаила в д. Никольской и часовни в с. Конево (XVIII в.), расположенных в верховьях р. Онеги³³. Сохранились и расписные часовни по берегам Кенозера. Со стилистикой растительного узора в старой

церковной живописи и книжной миниатюре ассоциируется, в частности, красно-зеленая гирлянда из цветов и листьев, обведенных по контуру белыми, на расписных тяблах начала XVIII в. в храме карельской д. Маньги, построенной русскими мастерами³⁴.

Весьма интересным, а для темы и существенным представляется замечание В.Г. Платонова о заметном увеличении с 1670-х годов узора в иконописи Заонежья по сравнению с орнаментикой местных древних икон. Автор объясняет этот факт «сближением между художественным языком иконы и народного искусства», хотя между ними никогда и не было большой дистанции, особенно на севере, где за иконопись брались все мало-мальски к тому способные крестьяне и лица духовного звания. Нам видится в отмеченном В.Г. Платоновым явлении сближение другого рода, а именно — между иконописью и старообрядческими новациями в книжной миниатюре, поскольку около того же времени книжное дело сосредоточивается в Выго-Лексинском общежитии. Предположение мое подкрепляется и утверждением автора о появлении во второй половине XVII в. в иконописи северо-западного Прионежья элементов графики (которую он почему-то возводит к карельской резьбе), а в кижской иконописи — свободно-кистевой росписи³⁵. Со второй половины XVIII в. оба художественных способа претерпевают некоторые изменения, что современные исследователи народной культуры напрямую связывают со старообрядческим рисованным лубком, развившимся на стыке миниатюры и народного лубка³⁶. С этого времени влияние старообрядческого изобразительного искусства на традиционную культуру русского и иноэтничного населения Русского Севера и Северо-Запада становится более открытым и интенсивным. Его активизации немало способствовали местные торги и транзитные пункты, особенно Шуньга, тесно связанная с Выгорецией и до начала XX столетия игравшая роль культурного центра в Обонежье и торгового посредника между Петербургом и Западным Поморьем³⁷.

Вопрос о соотношении олоонецкой крестьянской росписи с иконописанием впервые был поставлен К.К. Романовым во время экспедиции в Заонежье 1926 г. Над проблемой работала искусствовед К.А. Большева, статьи которой, несмотря на сильную устарелость, не минует ни один из начинающих исследователей северной бытовой живописи³⁸. Отталкиваюсь от нее и я.

В росписи Шунгского полуострова конца XIX — первой трети XX в. К.А. Большева установила наличие двух школ — шунгской и космозерской.

В обеих школах доминирует, по выражению автора, «новейшая масляная», или, по современной терминологии, свободно-кистевая роспись, которой покрывались интерьер, фасад избы, хозяйственные орудия, мебель, утварь, дуги, сани и пр. Большинство вещей уже хранились в чуланах. Ранние образцы масляной росписи изящны и разнообразны по цветовой гамме, превалирует растительный узор в виде букета или цветочного куста из трехлепестковых лилий/тюльпанов малиновых и зелено-желтых тонов; на старых вещах изредка встречаются изображения птиц и льва. Со стилистической точки зрения К.А. Большева де-

лит расписные предметы обеих «школ» (по собственному ее признанию, несколько искусственно) на две основные группы: роспись первой группы она назвала «пережитками XVIII века», роспись второй группы — «новым (Петербургским) русским искусством», сформировавшимся примерно в первой трети XIX в.

К «группе пережитков» шунгской школы К.А. Большева отнесла и несколько вещей с росписью, не характерной для Заонежья, так как ее авторами были неместные жители. Это прежде всего прялка, расписанная беглым старовером-книжником в конце XIX или начале XX в. (в течение XVIII–XIX вв. Заонежье пережило несколько волн бегства старообрядцев от преследований) в манере, «находящейся в связи с церковной живописью». Под «церковной живописью» К.А. Большева, по-видимому, разумела книжную миниатюру, ибо именно к ней восходит роспись на прялке: тонкий графический рисунок, главный элемент узора — выходящая из вазона вьющаяся лоза и цветовая гамма — красно-зеленые яблочки-цветы с черными усиками. Нетипична для Шунги и роспись в доме Ростовцевых в д. Истомино (двери, основание печи, мебель, сундуки, зыбка), сработанная бродячей костромской артелью. Костромскую роспись отличает от местной кистевой живописи рисунок — крупные цветы-розаны с «обводкой», изображенные в виде ветви или букета в вазоне, и скоропись легкого травного узора, в которой присутствует элемент графического письма.

С нашей точки зрения, «группу пережитков» шунгской школы, включая нетипичные образцы, объединяет растительный «стержень», восходящий к древнерусской орнаментике, традиции которой на позднем этапе развивали и старообрядческая миниатюра, и фресковая живопись, достигшая пика расцвета в Ярославско-Костромском Поволжье на рубеже XVII–XVIII в.³⁹

В группе вещей «Петербургского периода» шунгский орнамент приобретает черты либо мещанского кича, либо псевдоклассики: на одних вещах нарисованы «крутые (буйные) розаны», украшавшие трактирные подносы и чайники, на других каллиграфически выписаны симметрично расположенные мелкие букетики, соединенные изящными линиями, веночки и т.п. Попытку перехода к жанровости с городскими мотивами демонстрирует сцена на прялке: сидящая на скамье пряжа в сарафане, около которой стоит молодой человек в костюме горожанина XIX в.

Космозерская школа представлена преимущественно росписью дуг и саней. Более широкий предметный диапазон и изящный рисунок выделяет изделия Михея Ивановича Абрамова (середина — вторая половина XIX в.) из ремесленной продукции его односельчан. Михей Иванович, пройдя в ранней молодости двухмесячный курс обучения иконописи у старца «из Данилова», начал с росписи часовни в д. Палтега и писания образов на заказ (75 коп. — 1 руб. за икону в 7–8 вершков — 30–35 см). Вскоре он приобрел известность и стал получать заказы не только на фресковую и купольную живопись, или на иконы, но и на расписывание бытовых предметов. По праздникам мастер занимался книжным делом для души (для себя): переписывал рукописи, украшал их заставками и пере-

плетал. Обиходных вещей работы М.И. Абрамова сохранилось немного (это прялки и дуги), но они не оставляют сомнений в книжно-иконописном изводе его графики: тонко выписанные черной или темно-зеленой краской обрамления из геометризованных ветвей и завитков, сочетание зеленого фона с красным узором — цветы-ягоды, яблочки, фигуры апокрифических зверей (например, стоящий на задних лапах лев, изображенный на дуге из д. Терехово). Его сын И.М. Абрамов тоже выполнял различные заказы на бытовую, домовую и церковную росписи, продолжая манеру отца.

Современное искусствоведческое представление о заонежской росписи дает статья О.А. Набоковой (конец 1990-х годов), изучавшей ее на коллекции прялок (80 предметов) из собрания музея-заповедника Кижи. Коллекция содержит вещи, расписанные мастерами разных поселений, среди которых находятся уже знакомые нам космозерцы отец и сын Абрамовы, а также шунгчане Ефим Банцов и Яков Матвеев, крестьяне д. Кургеницы Павел и Федор Екимовы и житель д. Середка (окрестности о-ва Кижи) Федор Горбачев⁴⁰. Главные выводы автора таковы.

1. Поскольку Заонежье входило в зону контактов разных традиций, постольку в оформлении прялок проявляются все маргинальные (?) черты, от окраски лопасти в темный, почти черный цвет до многоцветной росписи.

2. По сравнению с другими районами Карелии (бывшей Олонецкой земли) заонежские прялки украшались росписью редко: в кижской коллекции не более трети расписных прялок с двумя разновидностями растительного узора: букет из пятилепестковых цветов или две переплетающиеся ветви.

3. В стилистике живописи заметно «сильнейшее влияние профессиональной художественной культуры Выгозерского старообрядческого общецелительства»; на некоторых прялках автор увидела прямые реминисценции из рисованного лубка. К примеру, пять букетов на прялке из д. Ольхино (Кижи) О.А. Набокова интерпретирует в духе символики «Аптеки духовной»: «корень послушания», «листья терпения», «семена кротости», «цвет чистоты» и «плод добрых дел». Весь же набор букетов, включает она, приобретает силу заговора⁴¹. Это мнение требует некоторой поправки.

В лубке «Аптека духовная» (заимствование из сочинения «Лекарство духовное») изображался не набор из пяти букетов, а стоящая в вазоне ветвь с пятью видами цветов: каждый вид символизировал одну из добродетелей, о чем говорилось в сопроводительной к нему надписи. Вполне допустимо, что народный мастер действительно изобразил на прялке компонент лубочного сюжета в своей художественной трактовке. Но его символика содержала не «силу заклинания» (заговор), а способ («рецепт») излечения от грехов: пять добрых дел надо «изтереть в котле безмолвия и вкушать лжицею покаяния»⁴². Подчеркнем также, что нравоучительную, назидательную, поучительную, похвальную и прочую «целительную» символику несли все растительные мотивы и композиции бытовой росписи, восходящие к лубочным сюжетам: «райские сады» и «райские птицы» — Сирин и Алконост, различные деревья — «Древо познания» с пред-



Рис. 1. Лубок «Душа чистая»

(Русский рисованный лубок конца XVIII — начала XX в.: Из собрания ГИМ. М., 1992).

стоящими Адамом и Евой, «О добрых друзьях двенадцати», «Древо разума», «Древо полезные советы». В лубке растительные образы снабжались картушами, венками и гирляндами с изречениями, цитатами из духовных стихов и богослужебных песнопений.

В бытовой росписи лубочные тексты, естественно, не воспроизводились, а их место занимали общие благопожелания (но далеко не всегда).

Символическую функцию выполняла и цветовая гамма лубка, однако в ней допускались отклонения, так как изготовители лубочных листов вносили в них свое понимание декоративности⁴³. Народные художники отходили от оригинала еще дальше, начиная с выбора цвета для фона изделия, который они трактовали в природных терминах. Так, заонежский мастер первой половины XX в. Вас. Березин расписывал прялки «по разным фонам», объясняя их так: синий — небесный, коричневый и зеленый — земляной (земной), желтый — солнечный⁴⁴.

Присоединяясь к заключению О.А. Набоковой о том, что «значение культурного феномена старообрядчества, прежде всего Выго-Лексинского

общежителства, в области формирования заонежских традиций еще далеко не ясно», выражаю надежду, что его прояснят не только выявление и изучение собственно поморской книжности в рукописных архивных собраниях Петрозаводска (как полагает А.В. Пигин)⁴⁵, но также разыскания и анализ продукции рисованного лубка, родоначальником которого был Выговский центр. Опираясь на эти общеизвестные факты, выскажу свои соображения о его роли в возникновении и эволюции расписных очагов в Обонежье и ареалах на порубежье Олонецкой, Архангельской и Вологодской земель.

Заонежскую роспись я рассматриваю как один из локальных вариантов олонецкого типа, которому более всего подходит название «поморский канон», поскольку в Олонецком крае (в древнерусском его понимании) таковой действительно существовал. Будучи центром поморской беспоповщины, Выг стремился контролировать и направлять жизнедеятельность населения, находившегося в сфере своего влияния. Одним из его идеологических инструментов были каноны — регламентации социальных и культурно-бытовых форм, вводившиеся путем «уставов»: создавались каноны духовных стихов, плачевой поэзии, заговоров, молитвословий, благочестивого поведения и т.д. Воздействие выговской книжности и уставности испытала даже былинная традиция⁴⁶.

Исходная «заданность» расписного канона пока неизвестна, но есть некоторые основания предполагать, что, подобно каноническим версиям для разных фольклорных жанров, было создано и несколько живописных версий — для жилища и разных категорий вещей (см., к примеру, «Устав о туесах»). На этом основании попробуем в самом общем виде реконструировать этапы эволюции, которые поморский канон мог проходить в крестьянском быту Обонежья.

На первом этапе, начиная с момента создания канона, который предположительно отнесем к рубежу XVII–XVIII вв., в нем должна были доминировать стилистика его «двойного» извода — древнерусской иконописи и миниатюры: сочетание живописи и графики, разноцветный колорит и растительно-апокрифическая образность. Образцом росписи этого этапа является деревянное блюдо из коллекции ГИМ, датированное искусствоведами второй половиной — концом XVII в., с изображением фигур, олицетворяющих «Времена года», и геральдических зверей (лев с единорогом) на фоне ковра из пышного зелено-желтого растительного узора. Ранее истоки мотивов и цветовой гаммы этой росписи связывались либо с сольвычегодским или великоустюжским орнаментом, либо со строгановским письмом, и лишь в конце 1990-х годов С.Г. Жижилина, вновь вернувшись к этому памятнику, вспомнила о популярности «Времен года» в символизме старообрядческой книжности вообще и выговской школы в частности. Однако по непонятным причинам роспись блюда так и не была ею четко атрибутирована, хотя о даниловской работе недвусмысленно свидетельствует назидательная надпись по краю блюда со ссылкой на одного из излюбленных поморцами пророка: «Не буди яко Валтасар оскверняя сосуды церковныя, но со страхом божиим яждь и пей яко пророк Даниил»⁴⁷.

В «раннюю петербургскую» эпоху, которую можно выделить в качестве второго этапа жизни канона (первая половина XVIII в.), в росписи наряду с прежними мотивами появляются элементы городского узора и связанной с ним графичности (см. выше: шунгский орнамент). К этому же этапу, по-видимому, относятся и модные для того времени аллегорические фигуры с «идейной» символикой. Предметов с подобными изображениями сохранилось мало, они рассеяны по разным музейным собраниям. Так, в Смоленском историческом и архитектурно-художественном музее-заповеднике имеется шкаф с росписью первой половины XVIII в., на одной из створок которого сохранились следующие изображения: на внутренней стороне — женская фигура с книгой и надписью «истина» и ангел с мечом, прикованный к земле, а на внешней стороне — старец с книгой и надписью «книгочтение» (по месту хранения памятника — Смоленский музей, можно предположить, что он принадлежал члену западной общины беспоповцев (староверов Ветки?)⁴⁸.

С середины XVIII в. бытовая роспись эволюционирует преимущественно в русле поморского рисованного лубка, сыгравшего роль «проводника» миниатюрной техники и образности в народную живопись. (Не будем, однако, забывать, что сюжетность и манера лубка во многом восходили к Лицевым рукописям, народу почти или вовсе неизвестным.) Так, благодаря лубку в росписи появились белильные оживки, черные или цветные приписки и другие приемы иконописи/миниатюры. Самый же рисунок приобрел большую масштабность, декоративность и условность — «примитивизм». Лубок расширил красочную палитру бытовой росписи, а его «древесные» композиции породили ряд типовых сюжетов с любовно-брачной и охотничьей тематикой. Вместе с тем стилистика поморского лубка не была однородной: искусствоведы выделяют в ней три направления, различавшиеся главным образом живописно-колористической манерой. Этот факт имеет существенное значение при определении исходной школы росписи в тех или иных регионах.

Третий (последний) этап прослеживается как живая традиция в сельском быту Обонежья до первой трети XX в.: существовала преемственность как в профессиональном ремесле (мастерские «в миру»), так и в обучении крестьян у выговских мастеров. А расписанные ими и их учениками фронтоны, ставни и балконы домов, двери, заборки, шкафчики (настенные и поставцы) и др. вещи можно было увидеть во многих деревнях еще во второй половине XX в.

К вариантам олонечкого типа росписи (помимо заонежской, пудожской, повенецкой и водлозерской традиций) относятся развитые в XVIII–XIX вв. росписи в гнездовых поселениях старообрядцев Озерного края — Ошевенске и Кенозере (бывший Каргопольский у.). В деревнях Ошевенской слободы (Низ, Малый Холуй, Река, Ширяха) до недавнего времени сохранялись такие раритеты, как курные, или рудные, избы, *расцвеченные* (народный термин) местными живописцами И.К. Новожиловым и И.В. Дружининым: на фронтонах они рисовали львов, на филеичатом шкафе-заборке, отделявшем *прилуб* (запечное место) от избы, — цветы и птиц⁴⁹. В Кенозере расписывались части интерьера (двери, пере-

борки комнат), фасад (фронтон, выносы кровель) и предметы обихода, в том числе и резные (сундуки, шкафчики, прялки, дуги и т.д.). Свои ремесленники были во многих селениях, а некоторые мастера и семейные артели обслуживали деревни всего кенозерского побережья, разделяясь на «профильные» коллективы. Так, большинство кенозерских прялок в деревнях по р. Кене и в селе Конево связано с именами трех мастеров — И.И. Врагова из д. Тырнаволок (1841–1900 гг.), П. Пугачева из д. Горбачиха (1850–1919 гг.) и его ученика П.П. Завьялова из д. Зихновой. Братья Таракановы из с. М. Конево расписывали прялки и дома в селениях Кенозера и на стороне⁵⁰.

Расписные вещи встречались и в быту поморов Карельского, Поморского и Онежского берегов Белого моря, где еще в первой половине XX в. проживали выученики выговских мастерских, а население почти поголовно придерживалось старой веры. Однако живописное ремесло здесь не прижилось: за единичными исключениями роспись представлена лишь аляповатой раскраской резных частей предмета, главным образом прялок.

Итак, обобщая доступный нам обонежский материал, можно согласиться с В.А. Шелегом, что круг расписных вещей был очень широк, но, вопреки его утверждению, он не совпадал полностью с северо-западной зоной трехгранно-выемчатой резьбы; иными словами, не прослеживается прямой зависимости традиций резьбы и росписи. Как правило, не расписывались резные части мужских сельскохозяйственных орудий и мужской встроенной мебели (например, *коника* — мужской лавки), и, напротив, роспись встречается там, где резьба была невозможна: см. изображение Сирина на стене девичьей светелки дома в д. Пильмасозеро (Водлозеро)⁵¹.

Органичность соединения в обонежских и отчасти каргопольских очагах традиций двух художественных «школ» — выговской (книжно-лубочной) и ярославско-костромской («стенное письмо») — коренится в общем древнерусском источнике их главного орнаментального слоя — растительно-апокрифическом. Добавим, что костромские артели занимались прикладной живописью по всему Северо-Западу до конца XIX в.: «Из Костромской губ. шли красильщики [в селения по р. Ояи и Свири. — Т.Б.], которые занимались раскрашиванием наличников, дверей, шкафов и пр. Любимыми мотивами были цветы и звери, главным образом лев. <...> Над росписью работали три человека в продолжение двух дней», — читаем в записях З. Малиновского от 1890 г.⁵² Такая длительная и свободная деятельность пришлых «красильщиков» в зоне влияния выговских мастеров говорит о старых и тесных контактах поколений двух профессиональных школ, которые, несомненно, зиждились и на общей идеологической основе — приверженности поморщине. Об их связи косвенно свидетельствует и зафиксированная в Костромском крае традиция росписи курных изб, весьма напоминающая олонецкую⁵³.

Несмотря на «народность» старообрядческого лубка, он тоже имел значение канона, и попытки сельских ремесленников отойти от него были единичны (см. выше: современный «горожанин» в сцене на един-

ственной шунгской прялке). К тому же в регионе неизменно высоким оставался авторитет бывших насельников Выговской обители, большая часть которых после ее окончательного разгрома (середина 1850-х годов) рассеялась по ближним селениям Олонецкого края и кормилась преимущественно книжно-живописным ремеслом или обучением ему.

Однако с конца XIX в. наблюдается стагнация (и угасание) самой традиции росписи, не находившей спроса у подрастающего поколения, почти сплошь уходившего в отход и ориентировавшегося на городскую светскую культуру.

Северодвинский бассейн

Основные художественные ареалы сосредоточены в бассейне Северной Двины. Изучены они крайне неравномерно.

К числу менее известных относятся изобразительные традиции в селениях, расположенных в левобережном бассейне Средней Двины — по рекам Ваге, Кокшеньге и Устье, а также в ее верховьях.

О домово́й росписи в Поважье (районы Вельского и Шенкурского у.) впервые было упомянуто в небольшой заметке Ф.Н. Берга (1882), из которой следовало, что расписывались в основном резные части избы: фронтон, наличники, ставни; зарисованные автором фрагменты впоследствии опубликовал А.А. Бобринский. В начале 1990-х годов домовую роспись заново «открыл» М.И. Мильчик⁵⁴.

Росписью бытовых предметов Поважья специально никто не занимался, но даже по немногочисленным вещам из коллекции МАЭ можно заключить, что в ней прослеживается смешение разных севернорусских художественных «школ» (МАЭ, колл. № 6925–44, 66, 82–86; колл. № 6962–8–15). Создается впечатление, что здесь не было своих мастеров: дома расписывали пришлые артели (видимо, костромские), а расписную утварь приобретали на стороне. По сведениям, собранным в конце 1980-х годов А.Е. Финченко, в Тарноге и Шеговарах прялки, например, покупали или заказывали в северодвинском с. Благовещенское (или его округе)⁵⁵, а преобладание в прялочной росписи желто-оранжево-красных тонов позволяет говорить о влиянии вологодского центра лубка, который искусствоведы помещают где-то в пределах Двинско-Важского бассейна (Тотемский или Кадниковский у.) и датируют самым концом XIX в. (Желто-красный (кирпичный) цвет — одна из специфических черт вологодского лубка. Второй его особенностью является активное участие женщин: в Тотемском у. до 1928 г. большой популярностью пользовались листы Софьи Каликиной — дочери переписчика книг И.А. Каликина (Спасская вол., д. Гавриловская), привлекавшего ее и сына Григория к иллюстрированию (Русский рисованный лубок... С. 21–22).

С северодвинским центром лубка сближается цветовая гамма (красный, желтый, зеленый и черный цвета) и растительный орнамент на других предметах — резных дугах и сундуках. Последние предназначались у староверов и для хранения посуды: так, на внутренней стороне крышки одного из сундуков изображены кувшин, чайник и кружка с надписью=«замком» «Господи, помилуй» (колл. № 6925-66).

Смешанную в художественном отношении группу представляют собой и росписи юго-западной Вологодчины (Грязовецкий у.). На прялках роспись часто сочетается с резьбой, и в разных селениях сильно различается ее колористическое решение. Например, красно-черный узор на желтом фоне обеденных чашек с типичными староверческими надписями вроде «Господи, помилуй, сохрани и спаси» напомнил собирателям хохломскую роспись (колл. № 6925 — 58–60). На фрагменте сундука мелкие геометризированно-растительные элементы орнамента, выполненные красной, черной, зеленой и белой красками, более всего ассоциируются с пижемской росписью (колл. № 6925–65)⁵⁶.

Эволюция росписи в более известных очагах главной водной артерии Русского Севера связана с изменениями, происходившими в жизни местных староверов на протяжении XVIII–XX в., из которых общими, на мой взгляд, являются две тенденции (характерные и для староверческого населения других регионов):

а) более тесное взаимодействие конфессиональных групп разных толков;

б) омирщение значительной их части, т.е. «растворение» в среде церковно-православных соседей, главным образом путем брачных связей.

Верхнее Подвинье: Уфтюга

В XIX — начале XX в. погост Уфтюга — центр волости и прихода (в 60 км от Сольвычегодска) — входил в Сольвычегодский у. Вологодской губ.; в советское время это Красноборский район Архангельской обл. История собирания расписных вещей с Уфтюги насчитывает немногим более ста лет: первый предмет — туес — поступил в ГИМ в 1891 г., а последние привозы были собраны ГРМ в 1990-х годах. Ныне уфтюгские памятники имеются в музеях Санкт-Петербурга (РЭМ, ГРМ, ГЭ), Москвы (ГИМ и др.), Сергиева Посада (Загорский музей-заповедник), Муром, Вологды, Архангельска и Сольвычегодска. Наиболее значительные собрания находятся в РЭМ (туеса) и в ГРМ (туеса, прялки, лукошки, колыбель, хлебница и интерьерные росписи)⁵⁷. В первой трети XX столетия на Уфтюгу неоднократно приезжал К.К. Романов, с фотографом или небольшим отрядом (1911, 1915, 1920-е годы). Им были выявлены, сфотографированы и собраны некоторые старые образцы росписи на избах и бытовые предметы; к 1930 г. промысел уже почти угас⁵⁸ (от поездки К.К. Романова остался альбом фотографий (фотоархив ИИМК) и отдельные снимки (фототека РЭМ). Внимание к уфтюгскому очагу, точнее к его славному прошлому, искусствоведы вновь проявили в середине XX столетия.

Уфтюгская роспись исходно и по преимуществу растительная: на старых вещах в пастельной двух-трехцветной гамме варьируются комбинации из четырех цветочных мотивов — тюльпан-крин, роза (шиповник), гиацинт и гвоздика; изредка между ними помещаются птички и миниатюрные сирины, одно из изображений которой на хлебнице из ГРМ О.В. Алексеева назвала «птичка-ангел, или херувим»⁵⁹. Развитие жанровости (сцены чаепития, прядения, охоты) наблюдается с рубежа XIX–XX вв.

Возникновение уфтыгского очага московские искусствоведы старшего поколения (1960-е годы) датировали последней третью XVIII в., а истоки растительного орнамента возводили к прикладному искусству Красноборска, Великого Устюга и Сольвычегодска (скань, эмаль, финифть, изразцы), а также к строгановской иконописи и древнерусской фресковой живописи⁶⁰. Это убеждение разделяет и современная исследовательница уфтыгской росписи О.В. Алексеева, называя синтез перечисленных древнерусских традиций «основополагающими факторами» становления уфтыгского и вообще всех северодвинских расписных очагов. Влияние старообрядческой книжной миниатюры (графики) она, в отличие от Н.В. Тарановской, считает не первостепенным, а опосредованным⁶¹. Позволю усомниться в последнем выводе О.В. Алексеевой, пересмотрев под профессиональным углом зрения приведенные ею немногочисленные факты по истории заселения ареала и его промыслов и присовокупив к ним некоторые аналогичные сведения из других подвинских местностей.

По архивным, литературным и устным данным, использованным в диссертации О.В. Алексеевой и предшествующей ей статье⁶², старообрядцы появились в бассейне р. Уфтыги во второй половине XVII в.: по словам местных жителей (вторая половина XX в.), они живут здесь «лет триста». Красноборские краеведы записали легенду о том, что д. Слободу, отстоящую на 40 км от центра гнезда Уфтыги — д. Куликово, основали староверы «из-за Волги»; по другим сведениям, старообрядческими первопоселенцами на р. Уфтыге были беспоповцы-поморцы. Селились старообрядцы в *сузёмах* — лесных верховьях рек, подальше от мирских (приходских) поселений, отчего их называли *староверцами* или *сузёмцами*. В *завальских* лесах, примерно в 30 верстах от Черевково, скрывался старообрядческий сакральный центр *Завал* в тесном значении слова: здесь занимались перепиской книг и почитали могилы усопших в конце XVIII в. «святых» основателей и настоятелей скитов Герасима Вошикова (уроженца Архангельской губ.) и Матвея, в иночестве Макария (уроженца Ярославской губ.). (*Завальские/завальные* леса — труднопроходимая чащоба; название *Завал* происходит скорее всего из костромского (ярославского) наречия, где оно означает землянку, или крытую яму для жилья (*Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1978. Т. I. С. 558*). Термин мог занести ярославский первоскитник — инок Макарий). Завальские скиты сгорели в 1830-х годах, но до начала XX в. сюда ходили на богомолье и поклонение все окрестные жители.

Подобных почитаемых мест — бывших старообрядческих скитов или первопоселений — насчитывалось по Северной Двине немало, особенно в ее лесном средне-правобережном бассейне. Так, например, до нынешних времен сохраняется память о «святом» селе Качеме в верховьях Н. Тоймы, жители которого — охотники и лесовики — славились в XIX в. и как хранители тайного знания (знахарства, колдовства). К началу XX в. Качем уже почти опустел, а немногочисленные *качегяне* пробивались кто чем мог, включая и заготовку лесного материала для прялок, возами отправлявшегося в средневдинские центры росписи Борок и Пучугу⁶³.

Уфтыгская роспись знаменита в основном туюсами, составляющими подавляющую часть ассортимента из этого очага; слово «туюс» было

здесь собирательным термином категории (типа) утвари, подразделявшейся на виды под названиями *бурак*, *лукошко*, *короб*, *котомка* и др. Достаточно уверенно можно предполагать, что промысел и начался с туесного производства усилиями выговских переселенцев, если вспомнить специальный указ Поморского общезиждивения об изготовлении этого вида изделий⁶⁴. Предположение согласуется и с другими данными. По утверждению жителей д. Слобода, их главные «прялочные» династии — Большаковы и Трапезниковы — происходили из находившегося в прошлом неподалеку от них, а ныне «пустого» поселения, где расписывали исключительно туеса. Речь, по-видимому, идет о вышеупомянутом сакральном центре Завал, где занимались книжным делом и туесным промыслом мастера с Выга и Заволжья. По мере переселения скитников в «мирскую» д. Слободу они переквалифицировались на расписывание прялок и другой бытовой утвари (слияние с православными односельчанами и соседями — обычная участь немногочисленных староверческих общин, изолированных от групп единоверцев, которым угрожало вымирание из-за отсутствия брачных партнеров и средств к пропитанию. Правда, бывали случаи бегства или самовольного ухода из жизни). Однако туеса продолжали оставаться главной промысловой категорией. Во второй половине XIX в. в д. Якшаново 20 мастеров изготавливали в год до 1000 туесов каждый! При этом мастер сам заготавливал и обрабатывал материал, собирал изделие, запирая оба слоя туеса зигзагообразным «замком», орнаментировал его росписью или/и тиснением и ставил свою метку в виде черт, проводившихся тупым шилом по линейке. Правда, почти половина изделий не украшалась вовсе⁶⁵. Туеса пользовались постоянным, широким и высоким спросом: они большими партиями сбывались на рынках Архангельска, Вологды, Великого Устюга, Красноборска, Сольвычегодска и на знаменитом «грибном» базаре в Москве⁶⁶. Прялки и иные вещи продавались на местных ярмарках и торжках.

Уфтыгская роспись имеет, по выражению О.В. Алексеевой, «двойную природу», т.е. живописно-графическую: старые мастера еще в начале XX в. расписывали туеса кистью и пером, тетеревиным или металлическим. Впрочем, в «природу» росписи может быть включен и третий признак, или способ, украшения — тиснение узора с помощью орудия книжного дела — чекана. Вполне допустимо, что вначале раскрашивание иногда происходило и по тисненому узору. Крестьянин д. Верхне-Андреевская Василий Васильевич Трапезников, тиснение и роспись которого наблюдала в 1940 г. ленинградский этнограф Н.А. Федорова-Дылева, сказал ей, что чеканы достались ему от отца, который был книжным мастером и расписывал туеса⁶⁷. В РЭМ находится несколько заготовок чеканного узора и восемь туесов этого мастера (рис. 2); 10 туесов сработано одним из потомков первонасельников той же д. Верхне-Андреевской Григорием Павловичем Андреевым.

Итак, я довольно уверенно предполагаю, что зарождение уфтыгской росписи туесов («туесный канон»?) относится к тому периоду старообрядческой бытовой культуры, который для Обонежья выделен мною в качестве второго ее этапа — первой половине XVIII в. Сохранились же в ос-



Рис. 2. Туеса (РЭМ. Колл. № 6289–37, 46).

новном изделия третьего этапа, условно говоря, «лубочного» (со второй половины XVIII в.), о чем свидетельствует изысканная жемчужно-розовая гамма, признанная искусствоведами характерной чертой ранней уфюгской росписи. Эта палитра свойственна одному из художественных направлений поморской школы лубка⁶⁸. О приверженности поморскому канону говорит соблюдение мастерами сакральных традиций и секретов ремесла, передававшихся по наследству: индивидуальные способы сшивания туесов, кодовые метки, автографы и «потайные» тексты типа «Сіе лукошко крашеніи крестьянина димитрия ломтя анисимова 1868-го года месяца марта 23 дня»; «А сам я что кладу в котомку неизвестно никому» (РЭМ. Колл. № 2163–1, 7).

Расширение вещественной сферы росписи, обусловленное рыночным спросом, и связанные с ним некоторые изменения в изобразительной системе, отмеченные выше, шли в русле омирщения основной части *староверцев* и их искусства. К началу XX в. ремесло туесной росписи упало до ширпотреб⁶⁹.

Очаги Среднего Подвинья

Зона распространения «северодвинской» росписи в целом совпадает с территорией массового и компактного расселения старообрядцев в Среднем Подвинье, появившихся здесь не позднее начала — середины XVIII в. Кустовые поселения (гнезда), выявленные искусствоведами как главные

центры расписного ремесла (Пермогорье, Борок, Пучуга, Тойма), в XIX в. распределялись между семью приходами пятого благочиния Шенкурского у. Архангельской губ.: Кургоминским, Тулгасским, Топецким, Троицким, Заостровским, Селецким и Борецким. Все они слыли в отчетах местных приходских настоятелей «раскольничьими». Среди староверов преобладали поморцы ранних волн рассеяния, пришедших на Север из разных мест. В Кургоминском приходе первым насельником из староверов называли московского выходца Батракова, а в Троицком и Борецком приходах, поселения которых возводили ко временам и деятельности знаменитой Марфы Борецкой, раскол именовался «новгородским». Во второй половине — конце XIX в. на Среднюю Двину устремились и выговские беглецы, и федосеевцы. Даже причты ряда местных церквей состояли из «ссылных попов», т.е. тех, кого уличили в староверческой ереси или в сочувствии к ней⁷⁰. Таким образом, здесь сформировался мощный старообрядческий конклав, пользовавшийся высоким авторитетом у православного населения не только Средне-Верхнего Подвинья, но и восточных уездов Архангельской губ., в частности, правобережного Пинежья, ходившего сюда на часовенные службы, преодолевая многие десятки верст тайги от «пинежского рубежа».

Расположение средневинских очагов росписи было весьма выгодным с торгово-экономической точки зрения: высокая плотность заселения (по количеству населения Шенкурский уезд всегда занимал первое место в Архангельской губ.), густая сеть речных путей, истари связывавшая все земли разветвленного Двинского бассейна, многочисленные ярмарки местного и общероссийского значения. С начала XVIII в. главным торговым событием здесь была Благовещенская ярмарка (1–15 марта), куда приезжало «великое множество» жителей из Шенкурского, Вельского и Красноборского уездов с деревенскими продуктами и рукоделиями, а также купцы с российским и иностранным товаром из Тульского, Калужского, Тверского, Новгородского, Вологодского, Владимирского, Ярославского, Костромского, Казанского и других наместничеств. Славился и Красноборск, где в то же столетие устраивалось шесть многодневных ярмарок ежегодно: Андреевская (с 30 сентября), Крещенская (с 7 января, 9 дней), Алексеевская (с 17 марта, 10 дней), Петропавловская (с 29 июня, неделя), Ильинская (с 20 июля, 4 дня) и Зачатьевская — в честь зачатия св. пр. и Крестителя Господня Иоанна (в сентябре, неделя). На эти ярмарки, пишет П.И. Челищев, как и на Прокопьевскую в Вел. Устюге (начало июня, 3 дня), «крестьян <...> для распродажи своих рукоделий <....> собирается значное количество»⁷¹. К началу XIX в. центры производства деревянных и берестяных изделий обслуживались большим штатом скупщиков и ходячих продавцов товара (коробейников, офеней и т.п.).

Однако торговое оживление и успешное налаживание посреднических контактов нарушились изменением в 1806 г. административных границ северных губерний: прерванные древние и органичные контакты двинян с Устюжской и Сольвыгодской землями, отошедшими к Вологодской губ., не смогли заменить промыслово-торговые отношения с жителями присоединенного Каргопольского края, издавна входившего в северо-

западную (Олонецкую) культурно-хозяйственную область, в свою очередь тяготевшую к западной Вологодчине и Новгородскому краю. Негативные для художественного деревянного промысла тенденции усилились во второй половине столетия, когда на первый план вышли капиталистически доходные лесные промыслы и производные от них смолокурение, столярное, токарное, бондарное, экипажное и другие кустарные ремесла. Рынок сбыта расписных изделий неуклонно сокращался, что вело к утративанию самобытности (самодостаточности) очагов и переходу мастеров на изготовление менее качественного, но более ходкого и дешевого товара.

Зарождение традиции росписи в средневинском ареале С.К. Просвиркина, а вслед за ней и другие искусствоведы датировали XVII в., используя для этого сравнительный анализ ранних образцов деревянной росписи с эмалевым и сканным узорочьем сольвычегодских и устюжских памятников церковного и бытового искусства XVI–XVIII вв. — окладов, венцов и цат икон, пуговиц, серег, нательных крестиков⁷². Весьма существенные расхождения в декоре церковных и бытовых предметов разных подвинских областей обычно объяснялось сменой материала и покупательских «вкусов», влиявших на эволюцию бытовых традиций.

Загорской экспедиции 1959 г., пишет ее руководитель О.В. Круглова, удалось внести полную ясность в общепринятый, но весьма расплывчатый термин «роспись северодвинского типа» и установить, что она делится на три крупных, совершенно самостоятельных вида (типа) со своими границами и центрами производства⁷³. Называет автор и представителей нескольких поколений художественных династий, или школ: Ярыгины, Хрипуновы, Амосовы, Третьяковы и др. Начало северодвинской росписи она тоже возводит к XVII в., но считает ее главным источником церковное изобразительное искусство: фреску, иконопись, миниатюру и орнаментику древних книг. В целом эти выводы не подвергаются пересмотру и современным искусствоведением.

Я бы тоже не имела к ним особых претензий, если бы руководитель экспедиции и автор вступления к альбому «Народная роспись Северной Двины» заявила в полный голос, что основоположниками школ, в которых возродились все вышеперечисленные художественные традиции, а следовательно, и мастерами, с которыми общались искусствоведы, были староверы. Впрочем, умолчание, по всей видимости, было вынужденным: похоже, что О.В. Круглова знала этот факт, но сообщала о нем в индикаторной форме. Вот, к примеру, ее рассуждение о происхождении пермогорской росписи: «Близость тематики рукописных миниатюр и народных росписей Пермгорья связана безусловно с тем, что авторами и тех, и других были мастера из народа. По всей вероятности, создатели пермогорской росписи бывали в мастерских, где художники-миниатюристы украшали рукописи, а возможно, что и сами работали в этих мастерских. Одним из доказательств этого предположения может служить очень редкая бытовая сцена, которая украшает прялку ГМЭ народов СССР [ныне РЭМ. — Т.Б.] с изображением рукописной мастерской»⁷⁴ (рис. 3).

О старообрядческом вероисповедании названных О.В. Кругловой мастеров северодвинской росписи открытым текстом сказано в отчетах ар-

географических экспедиций ИРЛИ (Пушкинского дома). В.П. Будагагин пишет о выявлении на период с конца XVIII по 1920-е годы более 20 родовых имен крестьян, выполнявших все виды работ, связанных с перепиской и оформлением рукописей, многие из коих иллюминированы. Почти все мастера из поколения в поколение сочетали книжное ремесло с иконописью и/или с прикладным бытовым искусством. Вот некоторые из имен:

– Колодкин Иван Филиппович (ум. 1834) — крестьянин с. Пучуга: писец, переплетчик, иконописец;

– Меньшиков Евгений Игнатьевич (1866–1930), родом из д. Аввакумовская (с. Н. Тойма). Был широко известен в подвинских селениях как мастер по росписям прялок, иконописец, писец, реставратор и переписчик рукописей;

– Точилов Иван Семенович (вторая половина XIX в.) из с. Топса: писец, переплетчик, художник;

– Третьяков Василий Иванович (1868–1930), крестьянин д. Великий Двор (с. Н. Тойма). Расписывал прялки, переписывал, иллюстрировал и переплетал книги, писал иконы. Сохранился его архив с эскизами росписей, прорисями икон и рисунками;

– члены рода Амосовых из с. Борок (вторая половина XIX — вторая половина XX в.) переписывали, иллюстрировали книги и расписывали бытовые предметы — прялки, туеса, грабли и т.д.⁷⁵

Возглавлять этот список по праву должен пермогорец Яков Ярыгин, немногочисленные, но разнообразные изделия которого датируются концом XVIII — началом XIX в.⁷⁶ Закономерно даже предположить, что он относился к первому поколению мастеров пермогорской росписи.

Рассмотрим выявленные искусствоведами росписные типы и их центры.



Рис. 3. Прялка
(Народная роспись Северной Двины.
М., 1987).

Ракулка

Слабо изученная ракульская традиция вызывает разные толкования о времени и источнике ее происхождения. В 1960 г. О.В. Круглова датировала начало ракульской росписи рубежом XIX–XX вв., связывая его с семейством Витязевых⁷⁷, но в последнее время стало известно имя мастера Г. Овсянникова, даты жизни которого — 1820–1900 гг.⁷⁸ — удревляют традицию минимум на 100 лет. Подчеркнем, что обе названные фамилии относятся к старообрядческим родам.

Ракульская роспись действительно может быть выделена в особый тип, поскольку она существенно отличается от соседних традиций орнаментальными мотивами — только растительность и птицы, а также их композиционным решением и изобразительной манерой — сочетание живописи и графики. Последнее дало основание О.В. Алексеевой высказать верную мысль о близости ракульской и уфтыгской росписей, что, в свою очередь, позволяет предположительно возвести ракульский тип к одной из ранних версий поморского канона, возможно даже первого его этапа. Подтверждение тому я вижу в сходстве ракульской росписи с росписью на сундуках-теремах конца XVII — начала XVIII в., явно даниловской работы⁷⁹.

О некоторых «переключках» ракульской традиции с другими средневдвинскими очагами пока можно говорить лишь на уровне прялочных элементов: см., например, сходство городков у ракульских и пермогорских прялок (РЭМ. Колл. №№ 1704–1 и 6172–84).

Пермогорье

Продуктивный период самого крупного средневдвинского очага, получившего название от главного поселения гнезда деревень Мокрая Едома, приходится на середину XVIII — начало XX в.⁸⁰ По мнению В.С. Воронова и Н.С. Большакова, колористическое решение росписи — красно-зеленые изображения с черной обводкой на белом или желтоватом фоне — и основные элементы узора имеют много общего с орнаментикой книжной миниатюры поморской школы. Вместе с тем цветовая гамма, развитая сюжетика и отдельные мотивы-образы говорят и о причастности росписи к раннему поморскому лубку (во времена вышеназванных авторов о нем почти ничего не было известно). Предметный диапазон росписи необычайно широк: хозяйственные орудия, транспортные средства, мебель, колыбели, посуда и утварь — скопкари, праздничные енды, старинные ставы/ставчики, по-старообрядчески *складни* (две чашки, из которых одна служит крышкой), блюда, туеса, подсвечники и т.п.

Видное место в ассортименте расписных вещей занимают прялки, в орнаментике которых устойчивы два варианта решения одной темы соответственно делению фасада лопасти на два или три *става* (ряда).

В верхней части двухставной композиции помещалась «взлетающая Сирин» или птица куриной породы в той же позе, а в нижней, как правило, какой-либо конский мотив/сюжет: фигуры одного-двух коней, кони по сторонам дерева=цветка, всадники на дыбах, кони, запряжен-



Рис. 4а. Туес. МАЭ. Колл. № XII-210.



Рис. 4б. Короб. МАЭ. Колл. № XII-226.

ные в возок, карету, сани, или сцена «катание». Последний сюжет иногда заменялся сценой «застолья» какой-либо супружеской пары: «боярской», деревенской, купеческой, городской (РЭМ. Колл. № 5502–37, 39; № 3256–8; 345 «Д» и др.). В трехставной композиции наверху фасада изображались лев и единорог «под шатром» (имитация кровли), во втором ряду (в центре) — «посиделка»; в нижнем *ставе* — «катание»; на внутренней стороне, у копыла, как правило, писали «застолье» из двух разновозрастных пар с ребенком.

Растительные, птичьи и звериные образы всех композиций символизировали «мир Божий», земной и райский, как обетование жизненных и небесных благ хозяйке прялки, моменты переходных состояний которой отражали сцены посиделки, катания и застолья⁸¹.

Росписи **Борка**, **Пучуги** и **Тоймы**, по существу, представляют варианты «пермогорского» типа, из которых наиболее яркой была Борецкая роспись.

Борецкая роспись происходит из гнезда поселений под названием Борок (деревни Скобели, Фалюки, Городок, Нагорье и др.) и ее образцы конца XVIII — первой половины XIX в. практически идентичны пермогорским по цветовой палитре и мотивно-сюжетному набору. Со второй половины XIX в. роспись обретает индивидуальность: в ней появляется ряд своеобразных образов, мотивов и сюжетов — старцы, сложные архитектурные сооружения, пастушеско-охотничьи сцены, в которых «кодируются» морально-этические установки беспоповского староверия (в пермогорской росписи они еще не так очевидны). В качестве примера приведем сцену, один из первых вариантов которой представлен на прялке, предположительно датированной XVIII в.

Декорацию сцены представляют богатые хоромы с многочисленными окнами и лестницей (одно- или двусторонней); в некоторых окнах иногда изображались поясные фигуры. Самыми постоянными образами композиции являются два действующих лица: поднимающийся по лестнице старец с клюкой и котомкой (слева) и молодец на коне, приподнявший над головой шапку (справа). Остальные «участники» и детали варьировались.

Этой сцене С.К. Жегалова вначале увидела отражение сказки «О Елене Прекрасной и мачехе», а В.М. Василенко — обычное сватовство. Свадебную трактовку развили О.В. Круглова и В.М. Вишневская, к которым присоединилась С.К. Жегалова с оговоркой, что сцена изображает «смотрины невесты». Между тем символизм старообрядческого искусства не дает оснований для истолкования изображения как реального события, да и в свадебном обряде ей нет никаких образных аналогий. Поэтому я предложила притчевую интерпретацию, более соответствующую излюбленному старообрядцами жанру иносказания. В прялочном сюжете, по моему мнению, можно увидеть сцену, получившую в поэтическом фольклоре название «муж на свадьбе своей жены»: возможно, приход Добрыни в образе калики (старца) на брачный пир своей жены Настасьи с Алешей Поповичем (молодец на коне?). Былина «Добрыня Никитич и Алеша Попович» была очень популярна у староверов, как я полагаю, благодаря не только образу «верной жены», но и отсутствию в ней церковного начала (брак устраивается по языческому обычаю). Сравним отсутствие каких

бы то ни было церковных символов брака в вышеупомянутой сцене «с лестницей»!

Даже если сюжет развивал какой-то иной притчевый мотив былинного, легендарного или балладного происхождения (иносказания староверов с трудом поддаются точной расшифровке), общий его смысл можно трактовать как семейно-религиозное напутствие пряхе — девушке-невесте и молодежи⁸². Такое благопожелание годилось не только для внутреннего употребления, т.е. в староверческом быту, но и для соседей-«церковников», в большинстве своем живших «по-старобрядчески».

Двойную символику несли и разнообразные охотничье-пастушеские сцены, брачные и религиозные мотивы которых заключались в надписях типа «Разорить гнездо чужое, грех большой, большое зло, преступление такое здесь оу нас произошло» (изображены две лисицы, грызущие куропатку), «Да будет едино стадо и един пастырь» (пастух и стадо коров)⁸³ и др.

К 1920-м годам борецкая роспись превращается в заурядное ремесло: в большинстве случаев она наносится по трафарету, сложные многофигурные сцены трансформируются в ставы под названиями *с окнами* (терем) и *с конем* (катание), обрамленные пышным растительным узором. Эти декоративные мотивы варьируются и в «дочерних» ветвях борецкой росписи — пучугской и нижнетоемской (МАЭ. Колл. № 6925 — 15–17; колл. № 6993 — 1–60)⁸⁴.

Таким образом, тезис московских искусствоведов о «совершенной самостоятельности» борецкого и других вариантов «пермогорского» типа северодвинской росписи представляется не вполне обоснованным. Выскажу три основных соображения.

Во-первых, этого не могло быть уже по причине общего художественного извода четырех традиций, в первую очередь книжно-миниатюрного, о чем свидетельствуют основные компоненты прялочного и рукописного орнаментов: цветовая гамма — зелено-красный узор на светлом (желтом/золотистом/белом) фоне, стилистика изображения растительных и зоо-орнитоморфных образов, «иконоподобные» человеческие фигуры, архитектурные формы, напоминающие монастыри и палаты⁸⁵.

Во-вторых, известно, что в XIX в. переписчики и рисовальщики разных поселений довольно активно взаимодействовали: копировали узоры и «перенимали» манеру друг друга, новички обучались у разных мастеров и т.д.

В-третьих, во второй половине XIX в. Средняя Двина (подвинские волости быв. Шенкурского у.) стала одним из ведущих в России центров рисованного лубка, что привнесло во все традиции ряд новых общих черт: преобладание красного цвета, контраст локальных тонов, доминирование в растительном узоре ветви с тюльпанообразными цветами и стрельчатых листьев, орнаментальная рамка и др. Лубок способствовал и развитию сюжетного направления⁸⁶.

Н.В. Тарановская, относившая северодвинскую сюжетику к «бытовому жанру», огорчалась, что она не всегда гармонично сочеталась с орнаментом: «увлеченный новыми образами народный мастер иногда не заботится о красоте целого»⁸⁷. Однако напомним еще раз, что старообряд-

ческая роспись — это прежде всего символический текст, выраженный изобразительными «канонами». Не зная, что автор имела в виду под «красотой целого», замечу, что многие изделия с северодвинской росписью, особенно старинные, являются высокохудожественными изделиями, производящими радостное и праздничное впечатление.

Пинега и Нижняя Мезень

В область распространения северодвинской росписи входила **Пинега**, главным образом, левобережные ее поселения, географически, исторически и культурно тесно связанные со Средним и Верхним Подвиньем⁸⁸. Еще в XIX в. в деревнях по Вые и тракту Двина — Пинега стояли утраченные к настоящему времени шатровые храмы и часовенки, совершенно аналогичные таковым в Верхней и Нижней Тойме, Белой Слуде, Борке и Нижней Уфтьюге. Северодвинские мастера расписывали фронтоны и интерьер пинежских изб, а торговцы привозили из Черевково, Тоймы и других ярмарочных мест расписные прялки, без которых, по воспоминаниям пинежан, не обходилась ни одна крестьянская семья⁸⁹. О местной и, возможно, старообрядческой по происхождению (но не обязательно по исполнению!) традиции росписи говорит стилистика единичных уцелевших памятников иконописи XVIII в., в частности икона с житием прп. Артемия Веркольского из Веркольского монастыря, в которой доминирует уже знакомое нам по церковной и бытовой живописи Олонецкой и Двинской земель сочетание красноватой охры и зелени. Есть предположения о том, что в Кевроле — древнем центре Восточного Заволочья — была своя иконописная мастерская. Это впервые предположил известный фольклорист-сборатель А.Д. Григорьев, увидев икону «Троица» в приказной Кеврольской избе, написанную, судя по надписи на ней, в 1692 г.⁹⁰

О существовании на Пинеге в XIX–XX вв. каких бы то ни было художественных ремесел достоверных данных нет: здесь были в ходу изделия из разных северных районов, так как на ярмарки Волока Пинежского (известные с XVI в.) съезжались еще в первой половине XIX в. ремесленники и скупщики не только со Среднего Подвинья, но также из Холмогор, Мезени, Печоры, Сольвычегодска и других мест. Однако с середины XIX в. ярмарки замирают, а за совершенным отсутствием категории бродячих торговцев «красивым товаром» — прасолов, буланов, ходебщиков, разносчиков, офеней и т.п. — его поступления почти прекратились. Да и производство простых деревянных вещей бытового назначения было развито весьма слабо.

Иначе обстояло дело с художественными промыслами на **Мезени**, появление которых достаточно убедительно связывается со старообрядцами-беспоповцами.

Об их значительном количестве на Нижней и Средней Мезени помимо документов свидетельствуют записи обрядов и фольклора (легенды о первопоселенцах, духовные стихи и др.) и памятники вещественной культуры. Едва ли не самым выдающимся из них являются огромные кресты, прежде во множестве стоявшие в поселении и вокруг него — у домов, де-

ревенских околиц, на морском и речных побережьях, на дорогах, в полях и лесах. Кресты имели комплексное назначение (погребальный памятник, память о каких-либо событиях, обетный знак и т.п.), но главной их функцией было освящение пространства по подобию церкви, что отразилось и в их названии «столпы истины» (древлеблагочестия). Подобную роль явно исполнял, к примеру, могучий крест-Распятие на дороге в лешуконскую деревню Палуга: он был окрашен в красный цвет и покрыт чередующимися рядами букв черного, синего и зеленого цветов (типа алфавитных прописей), представляющими собой криптограммы: ББББ — «бич божий бьет бесы», ДДДД — «дерево добро досада диаволу» и т.п.⁹¹

В бытовой архитектуре Мезени господствовала монументальная скульптурная резьба, но нередко встречались и росписи, фасадные и внутренние. Ко второй половине XX в. остались единицы декорированных домов. Так, по всей Средней Мезени прославился пятистенок В.Я. Клокотова в с. Заозерье, построенный в 1879 г. (в начале 1980-х годов дом перевезен в Архангельский государственный историко-художественный музей-заповедник народного зодчества и искусства Малые Корелы). Украшен он был, как говорится, знатно. По фасаду, на створах наличников и ставен были вырезаны и расписаны цветы, от которых остались в основном только цветочные пятна; на зеленых концах фронтона «стояли» фантастические львы; на стенке балкона помещался живописный сад с изображениями утки и петуха по обеим его сторонам (рис. 5).

Внутри избы цветами и деревьями были расписаны части филёнки, или *заборки*, отделяющей вместе со средней стеной *заук* и *шолныж* (бабий запечек). Кто расписывал дом Клокотова, точно установить трудно: либо заходящая артель, либо местный мастер И.К. Орлов, работавший в этих



Рис. 5. Расписной фасад пятистенка В.Я. Клокотова
(Мильчик М.И. По берегам Пинеги и Мезени. Л., 1971. С. 140).



Рис. 6. Расписная мебель в доме М.И. Клокотова
(Мильчик М.И. По берегам Пинеги и Мезени... С. 144).

краях в 1880-х годах. Я склоняюсь ко второму предположению с добавлением, что мастер был знаком и с выгорецкой школой, и с ярославской художественной традицией, ибо в стилистике и образности росписи присутствуют их элементы, а сама она напоминает бытовую живопись Олонецко-Каргопольского края. В пользу гипотезы свидетельствует и внутренняя роспись дома сына И.К. Орлова — Михаила Ивановича, выполненная хозяином на филёнках, дверях и на шкафе-поставце в той же технике и живописной манере: букеты цветов в вазах с птицами и без них, «райские» деревья.

Михаил Иванович Орлов, по воспоминаниям, *красил* не только дома, но и дуги, сани и грабли⁹², т.е. был специалистом по декорированию определенных видов рабочего инвентаря (ср. тот же ассортимент у Абрамова из Космозера, Заонежье).

В музейных коллекциях имеются разные расписные предметы мезенского происхождения: орудия труда, посуда и утварь, в том числе вещи со скульптурной резьбой. В росписи доминировал растительный узор, иногда с фигурами птиц и коней.



Рис. 7. Валик. МАЭ. Колл. № 1101–44.

Такой широкий диапазон орнаментированных вещей неслучаен, ибо на Мезени сложились довольно развитые центры старообрядческой художественной культуры. Одним из них было искусство медного литья в с. Кимжа, определенно восходящего к мастерским Выговского общециительства, продукция которых (кресты, складни, иконки и т.д.) расходилась в XVIII — начале XIX в. по всей России. Кимженские ремесленники изготавливали религиозные атрибуты — крестики, иконки и предметы бытового назначения: коровьи и подорожные колокольца, пряжки-схваты, украшения конской сбруи и коновальские бляхи.

На этом разнообразном в художественном отношении фоне выделяется оригинальностью **палащельская** роспись, породившая различные версии о времени и истоках своего происхождения.

По мнению В.М. Василенко и Н.В. Тарановской, палащельская роспись относится к разряду «молодых» традиций, возникших не ранее 1870–1890-х годов почти что на «пустом месте». В.А. Шелег, исходя из того факта, что ведущей категорией раскрашенных вещей является токарная посуда, полагал, что роспись возникла на определенном этапе посадского ремесла, занесенного на Мезень отходниками-крестьянами в позднее Средневековье и с XVIII в. рассредоточившегося по сельским местностям. По архивным разысканиям В.А. Шелега, первое упоминание о деревянном ремесле в с. Палащелье относится к 1785 г.: три человека вытачивали и раскрашивали посуду. Судя по тому, что они пользовались привозными красителями, автор посчитал, что и роспись тоже была «привозной»; известные позже местные красители — охра, сажа и олифа — еще не были освоены. Самая старая палащельская прялка в музейных собраниях датирована 1815 г.; к середине XIX в. промысел уже вполне развился, а его пик приходится на конец XIX — начало XX в.

Роспись не сразу получила признание, и даже во второй половине XIX в., т.е. в период ее расцвета, официальные сообщения о ней скупы, а оценка уничижительна. Так, в мезенском отчете по обследованию кустарных промыслов Архангельской губ. 1887 г. о деревянном производстве

в Мезенском у. сделана такая запись: «Чашки. Занимаются крестьяне дер. Палащельской Койнаасской вол. и дер. Лебской Вожгорской вол. в числе 10 домохозяев, без найма рабочих, в свободное время от крестьянских работ. Чашки делаются из наростов березы: наросты сначала округляются топорами или ножами, потом окончательно обделываются на токарных станках. Сбываются самоедам в тундру <...> Прялки. Занимаются в Палащелье 10 домохозяев, без найма. Прялки грубой работы, спрос на них от 70 до 120 штук в год, раскрашиваются в разные грубые краски»⁹³.

Приведенные в этом архивном документе сведения о количестве занятых росписью крестьян не вполне точны: на рубеже XIX–XX вв. изготовление и раскрашивание деревянной посуды стало в Палащелье семейным «подрядом»: мастера работали с женами и сестрами⁹⁴. Выделывали прялки, веретена, короба, лукошки и в большом количестве — ложки⁹⁵. К 1904 г. изделия мезенских мастеров были известны и пользовались большим спросом у сельских жителей низовых бассейнов всех северных рек Европейской России, от Онеги на западе до Печоры на востоке. Такому широкому распространению вещей с мезенской росписью способствовали сами палащельские выходцы. Так, в начале XX в. несколько местных мастеров делали расписную посуду и прялки в д. Кеба на р. Вашке (правый приток Мезени), с 1880-х до 1930-х годов в д. Сельцо на Нижней Двине проживала палащельская семья Харловых, снабжавшая прялками всю округу⁹⁶. В 1920-х годах возник центр прялочной росписи на Пинеге, в с. Покшеньга, где в подражательной палащельской манере работали М.А. Сумкин, Д.В. Чивиксин и др.⁹⁷

Художественная обработка палащельских изделий совершалась в несколько этапов. Сначала их покрывали олифой, придающей дереву золотистый фон, затем высушивали (до двух недель) и приступали к орнаментации, используя две краски — красную и черную. Красную делали из *вохры* — глины, в избытке находившейся на берегу (по-местному, в *Красной Щелье*), растворяя ее в березовой (лиственничной) смоле, которую крестьяне называли *сера*. Черную краску, или *чернила*, получали из смеси сажки с *серой*. Кисточкой с красной краской наносили рисунок, а по его высыхании глухариным пером или заостренной палочкой обводили черным контуром. Таким образом, в мезенской росписи тоже применялись два способа: кистевой и графический.

Династии первоклассных мастеров-живописцев — Аксеновых, Кузьминых, Новиковых, Федотовых — работали в рамках палащельского «канона», компоненты которого имели свою терминологию: *бёрдо* — верхний бордюр из сеточек=решеточек, *курочки* — мазки=завитки под бордюром, *коньки* — следующие за ними ряды бегущих олене-лосей или коней на паучьих ногах. Неповторимость создавалась за счет индивидуального почерка и комбинаций канонических элементов с жанровыми сценками (чаепитие, охота, катание в санях, ловля рыбы и проч.), обычно помещавшимися на внутренней стороне лопасти прялки, на утвари, посуде⁹⁸.

Палащельская роспись пока не получила удовлетворительного искусствоведческого анализа, а предположения об ее происхождении крайне гипотетичны. Высказывались мнения о сильном воздействии на декор рос-

писи изобразительного искусства нерусских соседей. В.С. Воронов увидел в нем заимствование из каких-то классических пособий: «Чрезвычайно любопытно, что орнаментация мезенских прялок сохраняет в себе формальные отражения очень древнего времени: <...> узор можно решительно сопоставить с греческой орнаментацией так называемого стиля Дипилон. В русском крестьянском бытовом искусстве этот орнамент стоит совершенно особняком и должен <...> послужить предметом особого исследования»⁹⁹. В.М. Василенко и Н.В. Тарановская сошлись на геометрической «подоснове» узора как его отличительной черте, но позднее исследовательница ассоциировала бегущие «строки» бордюров с книжным письмом, назвав манеру палаццельского рисунка «скорописью»¹⁰⁰.

Этот верно найденный термин действительно указывает на рукописное (книжное) происхождение росписи, хотя мы не располагаем пока прямыми данными об ее источнике и о том, были ли ее «авторами» старообрядцы. Но зато можно утверждать, что в палаццельской скорописи применялись те же технические и живописные приемы, что и в северодвинских центрах: сочетание живописного и графического письма, контурность (обводка), триколор — желтый фон и красно-черный рисунок, птичий фриз в прялочной композиции (см., к примеру, те же элементы в иллюстрациях к святцам и месяцесловам из Пучуги и Верхней Тоймы в Северодвинском собрании Древлехранилища ИРЛИ: Р-IV. № 188, 189, 190, 213, 214, 335). Вместе с тем некоторые детали палаццельской росписи, главным образом на посуде и ложках, ассоциируются с печорскими росписями.

Нижняя Печора: Усть-Цильма и Пижма

Русские жители Мезени и Печоры находились в постоянном контакте друг с другом, обусловленном общими переселенческими «родами» и промыслово-торговыми интересами; на их основе сложились и общие брачные круги между «единоверцами» — православно-церковными и староверами. Длительная и тесная связь населения обоих низовых бассейнов в условиях одной природной зоны и в иноэтничном окружении породила немало сходных черт в их традиционной культуре, более всего в фольклоре, словесном и музыкальном (свадебном, календарном, эпике), и в искусстве обработки дерева (скульптурно-зооморфная резьба, роспись). На Мезени большим уважением пользовались печорские старообрядцы — скитники и начетчики.

Изобразительное бытовое искусство русского населения и художественно-рукописное старообрядческое наследие Нижней Печоры изучены слабо (Печорское собрание — одно из самых больших в Древлехранилище ИРЛИ, но пока обработана лишь незначительная его часть), что значительно усложняет задачу определения степени и характера их взаимодействия и взаимовлияния. Тем более что каждый из этих культурных пластов, народный и профессиональный, существенно отличается от таковых же в других севернорусских областях. Так, резьба и отчасти роспись по дереву (не говоря о ткачестве) явно несут следы воздействия худо-

жественной системы ненцев и коми (зырян, ижемцев), а в составе печорских рукописей доминирует крестьянская письменность, почти не иллюстрированная.

В бытовой росписи Печоры искусствоведы выделяют две традиции: усть-цилемскую и пижемскую. Первое название скорее собирательное, поскольку им обозначается роспись в Усть-Цилемской волости, куда входили и селения по р. Пижме. Под «пижемской» разумеется только роспись, которая происходила из пижемских деревень, входивших в округу бывшего Великопоженского скита (рис. 8а).



Рис. 8а. Кружали — дощечки для тканья поясов. МАЭ, Колл. № 1036-438.

Характерная особенность усть-цилемской росписи, домово́й и предметной, — сочетание с резьбой, геометрической и скульптурной, а на вещах иногда и с инкрустацией (берестой, например). На избах (ныне полностью утраченных) расписывались фасад, балкон и выносные части; у мастеров было в обычае подписывать свою работу¹⁰¹. Среди расписных бытовых предметов доминируют *каталки* для белья (вальки), прялки, туеса, бачевые палки (биты девичьей игры *в бачу*); расписывались также детали ткацкого стана и ружейные ложа. В орнаменте преобладает растительно-геометризованный узор из красного, зеленого и черного цветов, среди которого помещаются «райские» птички и кони.

Мотивы, стилистика и цветовая гамма (красный, зеленый, желтый) растительного орнамента ассоциируются, с одной стороны, с северодвинской росписью (в частности, с пермогорской), а с другой — с обрамлением заставок в печорских рукописях, поскольку здесь, как и везде, переписчики занимались росписью бытовых вещей¹⁰² (рис. 8б).



Рис. 86. Короб. МАЭ. Колл. № 1036-456.



Рис. 9а. Ложка. МАЭ. Колл. № 1101-128.

Пижемской росписью, судя по всему, покрывалась только посуда, которая выделялась в монастыре и его селениях: солонки, миски, *складни*=чашки, ложки (заметим, что староверы-беспоповцы не признавали металлической посуды). В конце XIX — начале XX в. ведущее место занимала роспись ложек, сосредоточенная в деревнях Замежное и Степановская; товар пользовался постоянным спросом не только у жителей Усть-Цильмы и Нижней Печоры, но и у староверов и православного населения Мезени (существует предположение, что мезенская ложечная роспись возникла под влиянием пижемской, но решена несколько в иной манере). Ложки делали зимой, когда можно было высушить на печи березовые чурки: сухость придавала изделиям почти костяную легкость и прозрачность. Овальная форма, тонкий черенок и общая миниатюрность воспроизводили тип древнерусских лжиц. Для росписи употребляли обычную акварель, разведенную на смоле, узор наносили птичьим пером или кисточкой (в советские времена перешли на металлические перья под № 11). После расписывания ложки покрывались олифой (каждый мастер имел свой рецепт ее варения) и высушивались на печи (рис. 9а).

В пижемской росписи использовались те же три цвета, что и в усть-цилемской, и в северодвинской росписях (красный, зеленый, черный), очень эффектно оттенявшиеся светло-золотистым фоном. Геометризовано-растительный орнамент и его композиция отличаются единообразием, что явно говорит о заданном каноне: в центре композиции помещался ромб (реже — квадрат) с вписанным в него прямоугольником, «заштрихованным» полосками с петельками на концах; продолжения его углов образуют подобия ветвей с листочками, на крупных предметах заканчивающихся крестообразными «шишками». В целом узор воспроизводит



Рис. 96. Туес. МАЭ. Колл. № 1036–456.

растение=крест, иногда окруженное рамкой/бордюром из мелких элементов того же рода (листочки, крестики, ромбики) (рис. 9б).

Ложки расписывались с внутренней и внешней сторон с некоторыми видоизменениями в комбинации или наборе элементов. Практически все ложки-пижемки подписывались мастерами и снабжались пожеланиями типа «Ложкой хлебай, подарок не забывай», «Ложецка любима — кушанье сладимо», «Ложецка хлебай — Богане забывай», «Господи, благослови ложечку в руки», «Примади за ествы брати за пищу», «Кушай тольци — не знай тосцы», «Господи Исусе Христе сыне божий, помилуй мя гръшного господи» (МАЭ. Колл. № 1101 128, 130, 132, 133 и др.).

Пижемская роспись загадочна по происхождению. Искусствоведы говорят пока общие слова о ее каллиграфичности и миниатюрности, о связи с печорской школой книжной миниатюры и особенно пижемского рисованного лубка второй половины XIX — начала XX в., отличавшегося строгостью и простотой, даже аскетизмом, весьма, впрочем, выразительным. Со своей «праматерью» — выговской лубочной школой — пижемский лубок «роднит» лишь способ трактовки отдельных растительных мотивов: кроны деревьев и травы в виде кустиков=запятых на подковообразном основании¹⁰³. По моему предварительному наблюдению, своеобразие пижемской бытовой росписи происходит не из лубка, а из печорской книжности: более всего ее растительно-геометризованные элементы — квадратики=сеточки с петельками, листочки=завитки и т.п. — напоминают оформление заставок и литерных букв в рукописях (рис. 10).



Рис. 10. Орнамент заглавной литеры в Крюковых нотях (Гунн Г.П. По Нижней Печоре. М., 1979. С. 67).

II. Верхнее Поволжье

На преемственность иконописных и народно-художественных традиций в Костромской и Нижегородской землях впервые обратила внимание специалист по древнерусскому искусству Н. Мнева, заметив, что композиция, рисунок и сочетание красок травного узора рам, окладов и створок складней XVII в. «продолжают жить в местном искусстве, и теперь мы узнаем его в народных художественных ремеслах края, в изделиях села Семеновского (Хохлома) и в Городце»¹⁰⁴. Это замечание с полным основанием можно приложить и к выросшему из иконописи искусству вла-

димирских центров: Палеха (с. Палецкое), Мстёры (слобода Богоявленская), Хулуя и Федоскино. Скажем о них несколько слов.

Предполагается, что в некоторых из перечисленных селений, в частности в Холуе и Федоскине, дешевые образа для народа писали с XVI в. Но достоверно о том становится известно с середины — второй половины XVII в., когда они постоянно включаются в списки мест, где «иконы пишут неподобно», что, с одной стороны, могло быть следствием обыкновенного отступления от церковного канона (коего многие народные богомазы не знали или не придерживались), а с другой — отражением бунтарских настроений местных крестьян и посадского населения, выступавшего против бояр, Никона, царя, «новой веры». Впоследствии многие села стали убежищем для старообрядцев разных толков. Старообрядчество определило религиозно-бытовой уклад сельско-посадской жизни и направило местное иконописание по пути подражания древнерусским стилям (новгородскому, московскому, строгановскому) и копирования старых образцов. На мастерски выполненные иконы поступали заказы от частных лиц и старообрядческих общин, иногда и от церквей, а массовая продукция распространялась ходябщиками и продавалась на годовых ярмарках в Мстёре, Хохломе и Шуге, стоявших на большой судоходной дороге¹⁰⁵.

В XIX в. владимирские иконописные села оказались в «офенской стороне», а иконописание постепенно капитализировалось. Условия работы у некоторых хозяев были поистине каторжными. Вот отрывок из материалов Владимирской земской управы за 1903 г. с описанием мастерской в с. Мстёра, принадлежавшей И.Я. Янцову: «Вы спускаетесь в какую-то темную сырую дыру <...> Каменные стены со следами сырости, окна низкие и темные <...> По стенам под окнами поставлены широкие лавки, и возле лавок на низких табуретках сидят рабочие <...> Краски распускаются жидко, так что требуется горизонтальное расположение иконы, чтобы краски не стекали. Рабочим приходится низко наклоняться <...> Только долгая привычка может приучить его [ремесленника. — Т.Б.] сносить это неестественное положение в течение 11–12 рабочих часов в сутки <...> Специфический запах иконной мастерской — гнилыми яйцами и олифой <...> При такой работе и ее нищенской оплате профессиональной болезнью живописцев был туберкулез. Ряд мастерских во Мстёре называли “адом”, “содомом” и “каторгой”»¹⁰⁶. Повсеместно наблюдалась и дифференциация труда: в одних мастерских писали дорогие, по-местному, *подставные* образа, в других — *расхожие*, или иконы для простонародья, которые свои же офени вместе с лубочным товаром разносили по всей России.

Особенности социально-конфессиональной ситуации в разных селах во многом обусловили различную судьбу иконописных мастерских после организации фабричного производства иконных «картинок» в 1900 г. Для Мстёры, к примеру, это стало настоящим крахом, хотя изготовление лубка здесь было налажено уже в середине — второй половине XIX в. усилиями археолога И.А. Голышева — бывшего крепостного крестьянина графа Панина, которому тогда принадлежало село (Голышев издавал книжечки из картинок с текстами, которые раскрашивались вручную заячьей лапкой женщинами и подростками). Переход к типографскому изго-

товлению икон привел к роспуску мастерских и уходу большинства ремесленников в офени и коробейники; невостребованным становился и труд настоящих богомазов. Такой удар в большой степени был обусловлен малочисленностью старообрядческого слоя и его неспособностью (или нежеланием?) оказать поддержку местному иконописанию. Возможно, староверы-беспоповцы не имели здесь твердых позиций, о чем косвенно свидетельствует тот факт, что с начала XX столетия центром религиозной жизни Мстёры стала единоверческая церковь¹⁰⁷.

По-иному развивалось иконописное дело в Палехе, приобретшем славу и широкую известность уже в XVII в. На протяжении XVIII–XIX вв. палехская иконопись, возникшая на скрещении традиций строгановской и ярославской школ, пользовалось особым почетом и спросом у староверов обоих толков благодаря «келейному» типу икон и высокому уровню «древнерусского письма». К староверам принадлежали потомственные роды иконописцев (Дыдыкины и др.) и владельцы иконописных мастерских, заводившие свои филиалы в Москве, Санкт-Петербурге, Нижнем Новгороде. Литографическое печатание икон, по существу, никак не сказалось на их ручном производстве: в конце XIX — начале XX в. в селе постоянно работало до 400 иконописцев¹⁰⁸.

В начале 1920-х годов кустари «иконописных» поволжских сел, вошедшие в профсоюз работников искусств (РАБИС), занялись росписью предметов бытового назначения из разного материала (дерева, жести, папье-маше). Палех сыграл организационную роль в этом процессе: в результате поисков и проб здесь возник очаг нового вида изобразительного искусства — лаковой миниатюры на папье-маше («стояние» в приверженности древнерусскому искусству и сохранность тайн мастерства обусловили второе «иконописное» рождение Палеха в наши дни).

Несколько иной путь проходила традиция живописи, известная в истории народной культуры под названием «хохломская». Зародилась она в начале XVIII в. в старообрядческих мастерских иконописного и книжного дела, расположенных в кусте деревень на границе Ковернинского и Семеновского уу. (Костромская и Нижегородская губ.): дд. Новопокровское (центр производства), Семино, Хрящи и Кулигино. Сбыт же продукции происходил в селе Хохлома, давшем имя всей традиции. Обобщая искусствоведческие разыскания в технологических тонкостях росписи и ее эволюции, можно сказать следующее: особенность хохломской росписи по дереву составляла имитация старинной золотой и серебряной посуды (утвари), что достигалось способом горячей обработки изделия и раскраски оловом¹⁰⁹. В источниках производство «белого» товара и его расписывание называлось, как и все виды росписи, «красильным делом». До середины XIX в. изделия хохломского ремесла имели огромный спрос на Нижегородской ярмарке, откуда их на судах отвозили даже в Среднюю Азию и Иран. С конца XIX в. начинается упадок промысла, и не столько по причине оскудения в крае лесных запасов, как полагали некоторые исследователи, сколько из-за падения внутреннего и внешнего спроса на изделия. Хохломская роспись превращается в «выставочную» категорию, не дающую пропитания изготовителям. Хозяева обращаются к городскому потребителю, ориентируясь на его вкусы и подстра-

иваясь под них: изделия утрачивают подобие драгоценной посуды и изысканность узора, развивается многоцветие и контрастность, «вязевый» растительный орнамент дробится на отдельные листья и ветки с вкраплением ягодных кистей и цветочных розеток¹¹⁰.

Городец

После поездки Екатерины II по Волге село Городец, или «легендарный град Малый Китеж», наряду с другими нижегородскими селениями было удостоено титула «знатный», главным образом за заслуги в кораблестроении, хозяйственном и торговом предпринимательстве¹¹¹. В хозяйственном отношении Городец бурно развивался с конца XVII в. как центр и пристань по торговле хлебом и разным товаром, включая деревянную посуду и другие лесные изделия¹¹². К XVIII в. не менее знатным было и разнообразное народное искусство Городца (с окрестностями): пряничное производство (доски и печеные изделия), расписная керамика, деревянная и глиняная игрушка, вышивка, ткачество, золотое шитье, кружевоплетение и, наконец, художественная обработка дерева (резьба, инкрустация и роспись), достигшая пика в домовом и корабельном рельефе. Развитием многих своих ремесел Городец в большой степени был обязан старообрядчеству поповского толка, оплотом и негласной поволжской столицей которого он по существу являлся: «Что положат на Рогоже [Рогожское кладбище в Москве — центр поповщины. — Т.Б.], на том стоит Городец. А на чем Городец — на том Керженец».

Среди городецкого старообрядческого купечества было много любителей и собирателей древних рукописей и икон: П.А. Овчинников, Г.И. Прянишников, Н.И. Беклемишев, А.Д. Малехонов и др. В библиотеке П.А. Овчинникова (1843–1912), например, насчитывалось 836 рукописей, за которыми он ездил в Москву, Архангельскую и Вологодскую губ., в отдаленные поволжские села, на Урал (рукописный отдел ГРБ, фонд № 209, Москва). Широко был круг собирательской деятельности Г.М. Прянишникова — попечителя Городецкой старообрядческой часовни, костромские предки которого уже во второй половине XVIII в. прославились пряничным производством. Его коллекцию составляли 200 рукописных и 300 старопечатных книг, имевших большую ценность (Там же. № 242), а также иконы, монеты, мелкая пластика, золотое шитье и другие древности. Непосредственно в доме Прянишникова находилась книжная мастерская, где работали лучшие каллиграфы, иконописцы и миниатюристы¹¹³. Оба купца были членами Нижегородской ученой архивной комиссии (рис. 11).

Одно из первых мест в развитии городецкого книжно-иллюстративного искусства конца XIX — первой половины XX в. принадлежит самобитному художнику, крестьянину И.Г. Блинову (1872–1944), родом из старообрядческого семейства, проживавшего в д. Кудашиха Балахнинского у. По заданию Овчинникова он еще в молодых годах переписал 25 книг, большая часть которых находится в Городецком краеведческом музее. В 1905 г. Нижегородская городская дума направляет Блинова на работу в библиотеки Казанского университета и Казанской духовной ака-



Рис. 11. П.А. Овчинников с супругой
(Горячев В. Древний Городец. М., 1993. С. 36).

демии, а вскоре (в 1909 г.) его приглашают на должность старшего корректора славянского шрифта и художника в московскую старообрядческую книгопечатню Л.А. Малехонова. С этого времени начинается самостоятельная творческая жизнь Блинова, результатом которой явилось огромное наследие, ныне рассредоточенное по разным хранилищам Москвы, Санкт-Петербурга, Нижнего Новгорода (О количестве созданных им Лицевых рукописей существует две версии: около 60 (Русский рисованный лубок... С. 24) и более 100 (Горячев В. Древний Городец... С. 65). Последняя его работа — лицевая рукописная книга «История города Городца» (1937)¹¹⁴.

Феномен рукописно-художественного мастерства Блинова я использую для перехода к народной городецкой росписи по дереву, тем более что у него учился иконописи и переписке книг один из крупных ее мастеров — И.К. Лебедев (1863–1943).

Приуольская долина: Намáзное искусство в деревнях

Родиной так называемой «городецкой» росписи является группа деревень, расположенных на правом — гористом, овражном и лесном — берегу р. Узола в 1–2 км друг от друга: Ахлебаиха (Хлебаиха), Савино, Репино, Серково, Букино, Курцево, Косково, Аржаново, Боярское и др. Основанные и заселенные староверами разных мест «исхода», деревеньки в 2–4 двора более напоминали хутора и выселки, и лишь в некоторых поселениях насчитывалось более десятка дворов.

Старообрядческая среда была пестрой и разобщенной. Поморцы, разделявшиеся на *староверов* и *мирских* во главе со своими стариками, ходили в разные моленные дома, строго соблюдая семейно-общественные обряды и нормы поведения. Поповцы имели приход в городецкой часовне, но одни молились у «верхнего попа» (на втором этаже), другие — у «нижнего попа». Грамотность была почти поголовной, и во многих домах хранились древние иконы и рукописные книги¹¹⁵. Хозяйственным и духовным центром старообрядческой «колонии» была Ахлебаиха — самая крупная деревня (19 дворов) с единственной на всю окрестность мельницей и находящимся неподалеку, в верховьях р. Монастырки (приток Узола), «святым» местом — бывшим скитом¹¹⁶. Православный приход появился здесь только в середине XIX в.; немногочисленные православные, по-староверчески — *церковники*, проживали в приходском центре Курцево и в соседней с ней д. Косково. Староверы избегали браков и тесного бытового общения с ними.

Конфессиональные различия, однако, не сказывались отрицательно на промысловой деятельности, в которой первое место занимало изготовление деревянных и таловых (из ивняка) изделий, главным образом прялочных донец — *дённое* производство. В старину они украшались геометрической резьбой, а зачинателем скобчатой и контурной резьбы с инкрустацией, положившей начало промыслу, местные предания называют Н.Е. Краснаярова, приехавшего сюда в XVIII в. из Красноярского края¹¹⁷. Технические новшества позволили перейти к растительному орнаменту и сюжетным композициям, на основе которых сформировался особый городецкий стиль, впоследствии перенесенный в искусство росписи. Необходимость в последней возникла в середине XIX в. в связи с развитием товарно-денежных отношений, стимулировавшим кустарей к увеличению количества продукции, что было невозможно при таком трудоемком и занимающем много времени деле, как резьба с инкрустацией. Да и выглядели резные изделия на ярмарках не так эффектно, как привозная расписная продукция, привлекавшая массового покупателя.

Первым шагом к переходу на роспись донец стала подкраска фона древесины и вставок (инкрустированного узора) из черного (мореного) дуба соками ягод (клюква, черника) и корений (солод, ольха). Инициатива возникла в старообрядческой деревне Ахлебаиха, о чем свидетельствуют надписи (подписи) и даты на вещах, писанные поморским полууставом: от 1850–1860-х гг. сохранились донца с именами местных крестьян Антона Николаева, Лазаря и Антона Мельниковых, именующих себя, подобно

древнерусским ремесленникам, «мастерами»¹¹⁸ (местные старообрядцы славились также мастерством в строительстве мельниц, плотин и мостов, передавая свои секреты из поколения в поколение и тщательно оберегая их от сторонних (Коновалов А.Е. Городецкая роспись... С. 69–70).

Исследователи выделяют десятилетие с 1860 по 1870 гг. в качестве первого этапа росписи, включая в него и раскрашивание резьбы¹¹⁹. Между тем конец 1860-х гг. можно считать началом второго этапа, поскольку 1869-м г. датировано одно из ранних сохранившихся расписных донец (без резьбы), подписанное Антоном Мельниковым (рис. 12).

На обоих этапах первенствовали мастера из старообрядческой Ахлабаихи. Православные приуольцы называют основателем *намазного* промысла городецкого иконописца Н.И. Огуречникова, приглашенного в 1870 г. для поновления живописи в курцевской церкви: обосновавшись затем в Косково, он научил деревенских резчиков секретам красильного дела, нарисовав и образцы мотивов цветочного орнамента — розы и купавки¹²⁰. Легенда эта появилась после того, как лидерство в производстве расписных донец захватили мастера из Косково и Курцева, где стремительное развитие *дёнечного* промысла сопровождалось бурным ростом местного населения и появлением новых деревень.

На третьем этапе — рубеже XIX–XX вв. расписыванием в Приуолье было занято 34 семьи, а по деревням числилось до 70 мастеров. Донца скупали по домам скупщики, либо сами изготовители продавали на ярмарке в Городце, в щепном ряду. Их привозили целыми возами и зимой раскладывали прямо на снегу. Эта продажа=выставка представляла собой яркое и веселое зрелище: сверкающие красками донечные картинки и не менее красочные продавцы, разодетые в черные полушубки с цветными кушаками и заткнутыми за них узорными рукавицами, зазывно и шутливо расхваливавшие свой товар.



Рис. 12. Донце прылки
(Коновалов А.Е. Городецкая роспись:
Рассказы о народном искусстве.
Горький, 1988. С. 41).

Но на этом же этапе промысел быстро пошел на спад. Вот что пишет краевед Д.В. Прокопьев: «Время его расцвета приходится на 1870–1900 годы; цена на донца в 1880-х годах была от 8 до 17 рублей за сотню, перед войной [Первой мировой. — Т.Б.] — 12–15 рублей <...> Цены выше всего стояли в Филиппово говенье, когда на донца большой спрос [период осенних девичьих посиделок с прядением, собиравшихся ежедневно. — Т.Б.]. На рубеже XIX–XX веков выработка донец в год доходила до 4000 штук с семьи. Уже в 1914 г. она упала до 300–1000 штук». После войны промысел фактически прекратился: «На городецком базаре можно было встретить стариков мастеров, у которых вместо прежних подвод, доверху груженных расписными изделиями, лишь десяток донец веерообразно висели на полусогнутой руке»¹²¹.

Об истоках городецкой росписи искусствоведы высказывались в основном в предположительной форме, склоняясь в пользу народного лубка¹²². На мой взгляд, ее следует проанализировать не только в ракурсе народного лубка, но также и позднего рисованного лубка, главным образом — гуслицкого и московского центров (вторая половина XIX — начало XX в.), настенные картинки которых отличались разноцветием, барочной пышностью, сложными сюжетными композициями и веяниями искусства нового времени¹²³. Не исключено, что на *дёнечную* роспись оказала влияние и живопись Ярославско-Костромского Поволжья.

Предоставив будущим исследователям решать генетические проблемы городецкой росписи, остановимся на производственной стороне *намазаного* промысла, тем более что о нем известно менее, чем о севернорусских расписных очагах.

В приуольских деревнях специальные мастерские имели единицы, и большая часть «красителей» работали в избах. Промысел носил семейный характер, а руководил им старейший ее член или главный мастер: он заботился о заготовке материала, заключал сделки о продаже, подсчитывал прибыль и убытки и т.п. Его рабочее место было то же, что и за трапезой — в переднем правом углу под божницей; остальные сидели на передних и боковых лавках под окнами. Вечерами и рано утром зажигалась линейная лампа, а у зажиточных — даже лампа-молния. Работали по 14–16 часов.

Изготовители донец обычно сами подбирали и заготавливали материал для них, подвергая его перед расписыванием специальной обработке. Вначале плоскость заготовки грунтовали клеевыми красками, для чего в избах кроме русских печей складывали еще и печки с чугунной плитой, чтобы иметь возможность постоянно подогревать краски и клей. Каждый из ярусов, на которые делилась декорируемая часть донца (то же, что *ставы* на северодвинских прялках), грунтовался разной краской, бывало не один раз. После грунтовки поверхность зачищалась от «ворса» древесины и покрывалась тонким слоем жидкого прозрачного клея. Когда он высыхал, приступали к росписи, происходившей в несколько этапов. Первый из них назывался *подмалёвка*, или *замалёвка*: мастер наносил мазками, обычно без предварительной разметки, основные цветовые пятна композиции на всей загрунтованной партии донец, которая иногда насчитывала до

30 штук (некоторые мастера разметку все же делали: И.К. Лебедев (Косково) перед *замалёвкой* «кончиком кисти чуть заметными штришками намечал контуры будущей композиции». Иногда он даже рисовал ее эскиз на бумаге, переводил на дерево через копирку или иконописными способами (Коновалов А.Е. Городецкая роспись... С. 83–84). В последующих операциях происходили *разживка* и *разделка* рисунка белилами и черной краской, т.е. его графическое оформление иконописно-миниатюрными приемами (штрихи, обводка, сеточки, завитки). По завершении росписи донец смазывали вареным маслом и просушивали.

По мере развития промысла сложились три категории донец: рядовые и дорогие изделия шли на продажу, а уникальные (штучные) экземпляры изготавливались по особым заказам и для подарков; для каждой категории выработались определенные приемы росписи, типовые образные и сюжетные композиции — «каноны»¹²⁴.

Получив *белье* — заготовки для донец, мастер сортировал их по качеству. Узкие и сучковатые заготовки шли на дешевые изделия, которые расписывались чрезвычайно быстро, если мастер исходил из стандартного набора — всадник, гуляющие в саду дамы и кавалеры и т.п. А.Ф. Сундуков из Курцево и его сыновья *садили*, или расписывали, до 20 донец в день, а в годы, когда на донца был хороший спрос, они выпускали за зиму до 4000 штук¹²⁵. Были, однако, и выдающиеся художники дешевой продукции. В.К. Лебедев (Косково), например, любил изображать на донцах нетиповую для городецкой росписи сказочную сцену — Иван-царевич на сером волке и Василиса Прекрасная на коне, которую он виртуозно варьировал за счет фона и деталей¹²⁶.

К числу мастеров, «творивших чудеса» на простых донцах, относились И.А. Мазин из д. Боярское, Ф.С. Краснояров из Косково, В.К. Смирнов из Курцево. Последнему особенно удавались *пробелы*, или выделение объемности формы, которое он производил старинным иконописным приемом: высветлял пятна путем накладывания их друг на друга и подчеркивания плотным белильным мазком — *движком*¹²⁷.

Куски древесины хорошего качества и широких плоскостей шли на донца второй категории. На них размещались многофигурные и сложные композиции: сцены купеческих застолий в богатых хоромах, свадебные и праздничные торжества, городские гуляния, молодежные собрания и проч. Партия таких донец состояла из 5–7 штук (рис.13).

Для донец третьей группы подбирались сюжеты, соответствующие лицу или событию, которому они посвящались. Высоким мастерством отличаются подарочные донца с батальными сценами, написанными мастером 1880-х годов Гавриилом Поляковым (Ахлебаиха): «Сражение под Орьдинополем» (в Загорском музее-заповеднике), «Взятие Карьска» (Нижегородский художественный музей)¹²⁸.

Каждый мастер знал расписные каноны каждой категории донец, но работал «своей рукой», т.е. ставил и решал художественную задачу по собственному вкусу и усмотрению. Это индивидуальное своеобразие передавалось по наследству и закреплялось в семейных традициях росписи. Их совокупность показывает, с одной стороны, единство изобразитель-

но-стилевой основы, а с другой — ее красочное и композиционное разнообразие, что было использовано организаторами художественной мастерской в 1930-х годах.

В малочисленных деревнях Репино и Савино до того, как сложилась донечная роспись, занимались раскрашиванием разных мелких бытовых вещей, которые тоже сбывались на городецкой ярмарке (в технике свободно-кистевое письмо расписывались и глиняные кувшины, что было уникально для гончарной посуды) (рис. 14а,б).

Красильщики Репино особенно прославились росписью дуг, заказы на которые поступали из дальних мест. В их растительно-зооморфном орнаменте и устойчивых мотивах просматриваются черты поморского рисованного лубка. Так, последний из дореволюционных репинских художников Т.И. Беляев писал на дугах один и тот же традиционный рисунок: занавес с двумя геральдическими (апокрифическими) львами по краям, розетка, голубые и розовые цветы с белильными бликами (то же, что и в заонежской росписи). Вдоль бокового среза дуги, по обычаю, выводили дату росписи, имя-фамилию и название деревни заказчика. За простой узор мастер брал 1 руб., а за узор с золотом — 3 руб.¹²⁹

В изготовлении мелких изделий из дерева, бересты и ивовых прутьев (вальков для белья, мочесников, солонок, детских *гнёных* (гнутых) стульчиков и колясочек) издавна существовало разделение труда. Заготовки для них добывали жители деревень Никулино и Скользихино, детали для детских вещей вытачивали в Репино и Косково (семья Цветковых), росписью



Рис. 13. Донце прялки «Иван-царевич и Василиса Прекрасная (Коновалов А.Е. Городецкая роспись... С. 61).

всех предметов занимались в Репино и Савино (семья Крюковых). Поверхность стульчиков и каталок сначала тоже грунтовали — розовым или фиолетовым фуксином на клею, а мочесники, вальки и солонки либо покрывали жидким столярным клеем, либо просто окрашивали. Элементы узора были те же, что и в живописи донец: цветы, кони, коты, пароходы, барыньки (в Нижегородском историко-архитектурном музее-заповеднике есть мочесник, на золотистом фоне которого изображены собака у дерева, беседа пряжи с женихом и дата 1857 год; характер живописи близок к инкрустации (Коновалов А.Е. Городецкая роспись... С. 127). Стоимость всех изделий была копеечная, и для того чтобы заработать на жизнь и краски, семья расписывала в день до 70 штук.



Рис. 14а. Миска. МАЭ. Колл. №№ 370-4, 370-5



Рис. 14б. Солоница. МАЭ. Колл. №№ 370-16, 370-17

Итак, даже беглый обзор доступных материалов по поднятой нами проблеме позволяет сделать вывод о непосредственном, активном и довольно разнообразном участии старообрядцев в эволюции народной изобразительной культуры XVIII–XX вв. По сути, они сделали живопись достоянием крестьянского быта.

Несмотря на обилие предметов в музеях страны и множество публикаций, роспись изучена недостаточно, и менее всего — домовая роспись, внешняя и внутренняя. Все ученые отмечают поздний ее «возраст», но в ней, несомненно, были продолжены древнесредневековые традиции: как известно, *травами* и *притчами* (картинами религиозного содержания) расписывались стены в царских покоях, епископских палатах, боярских теремах. Работали бродячие ремесленники, но иногда мастерами руководили иконописцы высшего класса: например, в XVII в. палаты Коломенского дворца расписывала артель во главе с Симоном Ушаковым.

В поздней домовой росписи различают несколько этапов.

На первом этапе раскрашивались масляной краской конструктивные детали на фасаде строения — наличники, ставни, обшивки торцов и т.д., что имело магическую и прагматичную, защитно-предохранительную цели (масляная краска дольше противостоит разрушению). Затем стали раскрашивать резные украшения фасада. Наиболее эффектно выглядит роспись на нижегородской барельефной резьбе: розовые или красные репья (цветы), зеленые завитки аканта, стоящие на задних лапах желтые львы, «фараонки» с розовыми телами и зелеными хвостами и букетами цветов в руках. В Костромской, Нижегородской, отчасти Владимирской губ. те же мотивы рисовались и без резьбы на фронтонах, ставнях, воротах в ярких контрастных цветах — синем, розовом, зеленом, белом. У северных русских расписывались в основном ставни и наличники, а также те части фасада и балконов, которые были защищены от дождя «потолком» — свесом кровли¹³⁰.

Существует представление, что роспись интерьера и мебели была развита значительно меньше. Между тем это далеко не так: «Любовь к узору чувствуется и по сие время: я видал избы, где узорами <...> было размалевано буквально все: шкафчики, двери, полки, лежанка — все, где только можно было красить», — обобщил в начале XX в. И.Я. Билибин свои впечатления от поездки по Олонецкой, Архангельской и Вологодской губ. [разрядка наша. — Т.Б.]¹³¹. К этому «все» можно добавить деревянные части избы — опечек, стамик у печного столба, голбец, борта полатей, а также киот (божницу), столешницу, сундуки и деревянную утварь.

Помимо данных о широко распространенной домовой росписи на Русском Севере и в областях Верхнего Поволжья, имеются сведения об ее бытовании во многих местностях Западной и Восточной Сибири. Обследовавшие эти районы этнографы пришли к мнению, что на огромном азиатском пространстве работали профессиональные артели *красильщиков*, представлявшие так называемую «тюменскую школу живописи», в которой слились традиции русского, украинского и узбекского искусства, переработанные в соответствии с местными вкусами и потребностями. Считается, что генетически промысел домовой росписи связан с ре-

меслом Вятско-Пермского края, в свою очередь тяготевшим к кустарным ремеслам Нижегородчины¹³².

Между тем представляется необходимым изучить домовую роспись сибирских регионов в свете изобразительной культуры Русского Севера и особенно Выговского центра, создававшего филиалы книжности и рисованного лубка во всех местах оседания и дальнейшего перемещения своих «беглецов». Вспомним также, что поморцы разрабатывали разные художественные каноны и направления, области распространения и характер изменений которых никем не изучались. Также хорошо известно, что поморский расписной канон (или его «версии») повсюду сохранял свое лидерство и авторитет: ему либо безоговорочно следовали, либо ориентировались на него, пытались создать нечто новое, либо старались вовсе «избавиться» от поморских традиций (как, например, в гуслицкой школе настенных картинок: «Гуслицкие мастера хорошо знали поморские картинки <...> здесь <...> ощущается стремление ни в чем не повторять выговские лубки» (Русский рисованный лубок... С. 35), что тоже говорит о силе и глубине его влияния.

Реминисценции (трансформации) поморской миниатюры и лубка видятся нам в домовой и предметной росписи «бухтарминских старообрядцев» (местный экзоним *каменщики*, имеющий, видимо, староверческое происхождение: «горами» и «ущельями» = камнями беглецы называли свои места убежища от антихриста) — выходцев с северных и поволжских земель, расселившихся в XVII в. в уральских землях, а в середине — конце XVIII в. бежавших оттуда в горные местности р. Бухтармы (правый приток Иртыша), входившие в состав Бухтарминского уезда Семипалатинской губ.

Первые сведения о бухтарминцах появляются в центральной и сибирской печати в середине XIX в., а их тщательное этнографическое обследование состоялось в 1927 г. В поселениях старообрядческих старожилов — деревнях Фыкалка и Белая — роспись была зафиксирована на фасаде домов (фронтоне, ставнях, балконе), в интерьере (на потолке, стенах, подпечье, *заборках* (филенках), на мебели и разных бытовых предметах (саях, дугах, утвари, прялках)¹³³ (рис. 15а,б).

В трех домах указанных деревень роспись сохранилась до начала 1960-х годов: в доме П.М. Сидорова (д. Фыкалка) — на двери, в доме А.А. Шарынова (той же деревни) — на двери и тябле для икон, в доме А.С. Качасова (д. Белая) — на двери, подпечке и спинке дивана¹³⁴ (МАЭ. И 1841 — 44–46, 50, 52, 54 (Казахстанский отряд комплексной экспедиции ИЗ АН СССР 1959 г. Собиратель Т.В. Станюкович. Художник В. Федорович). Севернорусская традиция, как полагает Л.М. Сабурова, доминирует в росписи старожильческих старообрядческих поселений Приангарья (Красноярский край): мотив тюльпана, приглушенная гамма розоватых и голубых тонов; нередко соединение росписи с резьбой. В этом описании прослеживается олонекский тип домовой росписи. В советское время многие хозяева закрашивали старую роспись масляной краской¹³⁵.



Рис. 15а. Дверцы в доме. МАЭ. И-1841–44.

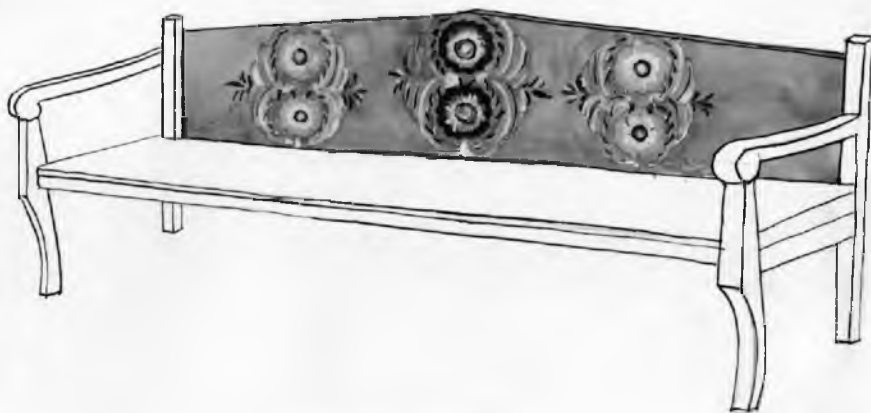


Рис. 15б. Диван с расписной спинкой. МАЭ. И-1841–54.

Таковы мои предварительные ответы на поставленные задачи по проблеме «старообрядцы и народная бытовая роспись», которые я надеюсь в дальнейшем проверить, уточнить и развить.

Список сокращений

- ГААО — Государственный архив Архангельской области
 ГИМ — Государственный исторический музей
 ГРМ — Государственный Русский музей
 ГЭ — Государственный Эрмитаж
 ДИ — ж. «Декоративное искусство»
 ЖС — ж. «Живая Старина»
 ИАОИРС — Известия Архангельского общества изучения Русского Севера
 ИИМК — Институт истории материальной культуры
 ИРГО — Императорское Русское географическое общество
 ИРЛИ — Институт русской литературы РАН
 ИЭ РАН — Институт этнологии Российской академии наук
 КИПС — Комиссия по изучению племенного состава населения России.
 ЛО ИЭ АН СССР — Ленинградское отделение Института этнографии Академии наук СССР
 НИИХП — Научно-исследовательский институт художественной промышленности
 ПД — Пушкинский дом
 РАНИОН — Российская ассоциация научно-исследовательских институтов общественных наук
 РЭМ — Российский этнографический музей

Библиография

1. См., например: Кремлева И.А. Старообрядчество // Русские: Народная культура (история и современность). М., 2002. Т. 5. Духовная культура. Народные знания. С. 205–239.
2. Бернштам Т.А. Прялка в символическом контексте культуры (по русским памятникам в музеях) // Из культурного наследия народов Восточной Европы: Сб. МАЭ. Т. XLV / Отв. ред. Т.В. Станюкович. СПб., 1992. С. 14–43.
3. Евдокимов Иван. Север в истории русского искусства. Вологда, 1921. С. 1–2.
4. Зябловский Е. Землеописание Российской империи. СПб., 1810. Ч. IV.
5. «Положение о музеумах» рассылалось по всем губерниям (ГААО. Ф. 115, т. 1, № 168).
6. Обзор основной литературы XIX в. см. в кн.: Василенко В.М. Русская народная резьба и роспись по дереву XVIII–XX вв. М., 1960. С. 6–9.
7. Стасов В.В. Русский народный орнамент: Шитье, ткани, кружево. СПб., 1872. Вып. 1; Бобринский А.А. Народные русские деревянные изделия: предметы домашнего, хозяйственного и отчасти церковного обихода. М., 1910–1914.
8. См.: Этнографические коллекции в музеях СССР. М., 1964; Ивановская Н.И. Этнографические собрания в областных музеях Северо-Запада РСФСР (генезис и история формирования) // Из истории формирования этнографических коллекций в музеях России (XIX–XX вв.). СПб., 1992. С. 145–146 и примеч. 3.
9. Ивановская Н.И. Этнографические собрания в областных музеях Северо-Запада... С. 146 и примеч. 4–5, 147–148; Молотова Л.Н. Е.А. Ляцкий и его деятельность в Этнографическом отделе Русского музея // Из истории формирования этнографических коллекций... С. 18.
10. Молотова Л.Н. Е.А. Ляцкий и его деятельность... С. 19.
11. Сергеева Г.И. В.И. Ламанский и организация Этнографического отдела Русского музея // Из истории формирования этнографических коллекций... С. 3–13.
12. Молотова Л.Н. Е.А. Ляцкий и его деятельность... С. 14–25.
13. В 1913 г. Российская экспортная палата приняла предложение об участии на следующий год в Балтийской выставке (Мальме, Швеция), организующейся с целью представить Россию как экспортную страну на скандинавском рынке. Особое внимание комисса-

риат выставки уделял предметам крестьянского кустарного производства, для чего был создан «Музей образов» (ГААО. Ф. 83, т. 1, № 62, л. 8–10).

14. Рубцова М.А. Этнографические материалы на страницах «Известий Архангельского общества изучения Русского Севера» (1909–1917): Тематико-библиографический указатель // Русский Север: Ареалы и культурные традиции / Ред.-сост. Т.А. Бернштам, К.В. Чистов. СПб., 1992. См. раздел VI. Промыслы и ремесла. С. 232–245.

15. Герасименко Е.Е. Первая экспозиция Этнографического отдела // Музей. Традиции. Этничность: XX–XXI вв. СПб.; Кишинев, 2002. С. 339.

16. Крестьянское искусство СССР. Л., 1927. Т. I. Заонежская экспедиция; 1928. Т. II. Пинежско-Мезенская экспедиция.

17. Романов К.К. Заонежье в историко-бытовом и художественном отношении // Крестьянское искусство... Т. I. С. 13.

18. Воронов В., Топорнин А. Северная историко-бытовая экспедиция (крестьянский быт XVIII–XIX вв.). М., 1929; Гончарова Л.Н. Историко-бытовые экспедиции Государственного исторического музея на Русский Север (1920–1970-е годы) // Каргополь: Историческое и культурное наследие. Каргополь, 1996. С. 282–284.

19. Шангина И.И. Концепция комплектования собраний этнографических музеев (30–50-е годы XX в.) // Из истории формирования этнографических коллекций... С. 134–135 и примеч.

20. Там же. С. 139–144 и прим.

21. Баранова О.Г. Комплектование коллекций отдела этнографии русского народа Российского этнографического музея (1980–2000) // Музей... С. 72.

22. Шелег В.А. Севернорусская резьба по дереву: Ареалы и этнические традиции (опыт картографирования геометрической и зооморфной резьбы) // Русский Север: Проблемы этнокультурной истории, этнографии, фольклористики / Отв. ред. Т.А. Бернштам, К.В. Чистов. Л., 1986. С. 50–66; он же. Крестьянские росписи Севера // Русский Север: Ареалы и культурные традиции / Ред.-сост. Т.А. Бернштам, К.В. Чистов. Л., 1992. С. 127–147.

23. Витов М.В. Антропологические данные как источник по истории колонизации Русского Севера // История СССР. 1964. № 6. С. 8–109; Маслова Г.С. Орнамент русской народной вышивки как историко-этнографический источник. М, 1978.

24. ГААО. Ф.1, т. 8, № 1901, л. 9–88. Сведения из лесничеств Архангельской губ. о состоянии крестьянских промыслов на запрос комиссии по исследованию кустарной промышленности при совете торговли и мануфактуры (февраль 1887 г.).

25. Онучина И.В. Кустарные промыслы и ремесленное дело в Каргополье и роль уездного земства в их развитии (вторая половина XIX — начало XX в.) // Каргополь... С. 296–297.

26. ГААО. Ф. 83–1, № 67, л. 6–40 и др.; ИАОИРС. 1913. № 23.

27. См., к примеру, отчеты 1910 г. о вологодской и пермской выставках (ИАОИРС. 1910. № 19. С. 66–67, 86); Петров М. Русский Европейский Север на Второй кустарной выставке // ИАОИРС. 1913, № 13. С. 583–585.

28. Брюсова В.Г. По Олонецкой земле. М., 1972. С. 127.

29. Гунн Г.П. Каргополье — Онега. М., 1974. С. 58; он же. Каргопольский озерный край. М., 1984. С. 51–53.

30. Гунн Г.П. Каргопольский озерный край... С. 44–45.

31. Брюсова В.Г. По Олонецкой земле... С. 53.

32. Там же. С. 117.

33. Гунн В.Г. Каргополье — Онега... С. 82, 88.

34. Брюсова В.Г. По Олонецкой земле... С. 75–76.

35. Платонов В.Г. Икона и народное искусство: некоторые наблюдения над стилистической заонежской живописи второй половины XVII — XVIII вв. // «Рябининские чтения 95». Петрозаводск, 1997. С. 390–391, 394–395.

36. Русский рисованный лубок конца XVIII — начала XX века: Из собрания ГИМ / Сост. и автор текста Е.И. Иткина. М., 1992. С. 21; Неизвестная Россия: К 300-летию Выговской старообрядческой пустыни: Каталог выставки ГИМ. М., 1994. С. 83–84.

37. Ончуков Н.Е. Старина и старообрядцы (поездка в Поморье и Заонежье) // ЖС. 1905. Вып. III–IV. С. 276.

38. Большева К.А. Крестьянская живопись Заонежья // Заонежская экспедиция... С. 50–61.

39. Брюсова В.Г. Фрески Ярославля XVII — начала XVIII века. М., 1983. Рис. на с. 68.

40. Набокова О.А. Прялки Заонежья: Традиции и индивидуальные особенности мастерства // Мастер и народная художественная традиция Русского Севера: Докл. III междунар. конф. «Рябининские чтения-99». С. 376–385.

41. См.: Иткина Е.И. Настенные листы // Неизвестная Россия... С. 62.

42. Русский рисованный лубок... С. 18.

43. Там же. С. 19.

44. Вишневская В.М. Резьба и роспись по дереву мастеров Карелии. Петрозаводск, 1981. С. 64.

45. Пигин А.В. Древнерусские рукописи в государственных хранилищах Петрозаводска // «Рябининские чтения 95»... С. 147–151.

46. Новиков Ю.А. Сказитель и былинная традиция. СПб., 2000. С. 100; Бернштам Т.А. Туры, Богородица и богатырь-пьяница (расследование одной эпической загадки) // Русский Север: Аспекты уникального в этнокультурной истории и народной традиции / Отв. ред. Т.А. Бернштам. СПб., 2004. С. 127–190.

47. Жижина С.Г. Уникальное блюдо XVII века «Времена года» // Народная культура Русского Севера. Архангельск, 1997. С. 35–41.

48. Русское народное резное и расписное дерево в собрании Смоленского государственного объединенного исторического и архитектурно-художественного музея-заповедника / Автор-сост. Л. Журавлева. М., 1984. Илл. 27.

49. Пермиловская А.В. Курные избы Ошеченска // Каргополь... С. 128–132.

50. Ильин М. Крестьянская изба Кенозера // РАНИОН. Секция археологии. Вып. IV. 1928; Шмакова В.Т. Принципы декора крестьянских изб // Русское народное искусство Севера. Л., 1968; Русские прялки / Авторы альбома Н.В. Тарановская, Н.В. Мальцев. Л., 1970. С. 14; Севан О.Г. Роспись крестьянского дома // ДИ. 1979. № 10. С. 7–10.

51. Вишневская В.М. Резьба и роспись по дереву мастеров Карелии... С. 48–68, 83; см. также: Памятники русской старины: Итоги работы экспедиций по сбору произведений древнерусского и народного искусства: Каталог выставки ГЭ. СПб., 1993. № 67–68 — шкаф-поставец из Повенецкого у., втор. пол. XIX в., № 135–137 — пудожские прялки, № 140–142 — каргопольские прялки.

52. Малиновский З.П. Из материалов по этнографии вепсов // Тр. КИПС АН СССР, 16. Запднофинский сборник. Л., 1930. С. 194.

53. Гусева С.М., Москалева А.В. Архитектурно-этнографический музей в Костроме: Путеводитель. М., 2003. Илл. 11 и 12: роспись фасада и голбца черной избы. Д. Мухино Вохомского р-на. Пер. пол. XIX в.

54. Берг Ф.Н. Нечто о древности типа деревянных построек и резьбы в Важском крае // Памятники древней письменности. СПб., 1882; Мильчик М.И. Петровские — мастера домов росписи Поважья // Памятники культуры: Новые открытия. 1993. М., 1994. С. 252–263 (илл.); он же. Росписи крестьянских домов на Ваге: Традиции и новации // Народное искусство: Исследования и материалы. СПб., 1995. С. 25–41 (илл.).

55. Новикова В.В., Финченко А.Е. Новые поступления в МАЭ из Архангельской и Вологодской областей // Из культурного наследия народов Восточной Европы... С. 96–97.

56. Там же.

57. Алексеева О.В. Мастера Уфтыгской росписи XIX–XX в. // Рябининские чтения 99... С. 317–318.

58. Щекотов Н. Русская крестьянская живопись. М., 1923. Табл. 2.

59. Алексеева О.В. Мастера Уфтыгской росписи... С. 321.

60. Вишневская В.М. Туеска с Верхней Уфтыги // ДИ. 1960. № 1. С. 16.

61. Алексеева О.В. Народные росписи по дереву на притоках Северной Двины (Уфтыга, Ракулка) конца XVIII — XX веков: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2002. С. 11–12.

62. Алексеева О.В. Мастера Уфтыгской росписи... С. 320–325.

63. Финченко А.Е. Традиционная хозяйственная деятельность кокшаров, усян и ваганов в конце XIX — первой трети XX в.: Общие черты и некоторые локальные особенности // Русский Север... 1992. С. 34, он же. Качем... // Русский Север: Аспекты уникального в этнокультурной истории и народной традиции. СПб., 2004. С. 313–333.

64. Уханова И.Н. Указ выговцев об изготовлении туесков // ТОДРЛ. Т. 31. Л., 1976. С. 387–389.

65. Шутихин А.В. К истории берестяных промыслов России: Метка мастера на уфтыгских туесах // Каргополь... С. 316–317.

66. Алексеева О.В. Мастера Уфтыгской росписи... С. 324; Арбат Ю.А. Русская народная роспись по дереву. М., 1970. С. 65.
67. Федорова-Дылева Н.А. Способы украшения изделий из бересты у крестьян Русского Севера // Этнография народов Восточной Европы. Л., 1977. С. 92.
68. Русский рисованный лубок... С. 26.
69. Василенко В.М. Народное искусство: Избранные труды о народном творчестве Х–ХХ веков. М., 1974. Илл. 80; Русская деревянная посуда: Каталог. № 71; Жегалова С.К. Русская народная живопись. М., 1984. С. 92; Полунина В. Росписи Уфтыги // ДИ. 1986. № 8. С. 38–43 и др.
70. Краткое историческое описание приходов и церквей Архангельской епархии. Вып. II. Уезды: Шенкурский, Пинежский, Мезенский и Печорский / Изд. Арханг. епарх. церковно-статист. комитета. Архангельск, 1895. С. 179–203.
71. Челищев П.И. Путешествие по северу России в 1791 году. СПб., 1886. С. 141, 151, 170.
72. Просвиркина С.К. Русская деревянная посуда. М., 1957. С. 40 и Табл. XXIX, рис. 1; Каменская М.Н. Роспись по дереву // Русское декоративное искусство. М., 1962. Т. I. Илл. 101, 108, 109 и 111; Тарановская Н.В. О типах северной росписи на бытовых предметах // Оттиск доклада на VII междунар. конгрессе антропологич. и этнографич наук. М., 1964. С. 3.
73. Народная роспись Северной Двины / Автор-сост. О.В. Круглова. М., 1987. С. 5.
74. Там же. С. 7, 25–26.
75. Бударагин В.П. Северодвинская рукописная традиция и ее представители: (По материалам Древлехранилища ПД) // ТОДРЛ. Т. 33. Л., 1979. С. 401–405.
76. Русское народное резное и расписное дерево... № 24–25 — шкаф-поставец, № 69 и 72 — сундуки.
77. Круглова О.В. Северодвинские находки // ДИ. 1960. № 3.
78. Алексеева О.В. Народные росписи по дереву... С. 17.
79. Русское народное резное и расписное дерево... № 70–71.
80. Круглова О.В. Северодвинские росписи // Русское народное искусство Севера. М., 1968. С. 27.
81. Бернштам Т.А. Прялка... С. 29; Русский рисованный лубок... С. 16.
82. Бернштам Т.А. Прялка... С. 29–36.
83. Там же. С. 36.
84. Новикова В.В., Финченко А.Е. Новые поступления в МАЭ... С. 97.
85. Белоброва О.А. Лицевые рукописи: Краткий обзор // Рукописное наследие Древней Руси: По материалам Пушкинского Дома. Л., 1972; Бударагин В.П., Маркелов Г.В. Орнаментика крестьянской рукописной книги XVIII–XIX вв. // ТОДРЛ. Т. 38. Л., 1985.
86. Русский рисованный лубок... С. 29–30.
87. Тарановская Н.В. О типах северной росписи... С. 5. См. также позднюю ее работу: Новые данные о формировании северодвинских народных росписей // Страницы истории отечественного искусства. Вып. 2. СПб., 1993. С. 59–67.
88. Бернштам Т.А. Роль верхневолжской колонизации в освоении Русского Севера (IX–XV вв.) // Фольклор и этнография Русского Севера / Отв. ред. Б.Н. Путилов, К.В. Чистов. Л., 1973. С. 17–24.
89. Мильчик М.И. По берегам Пинеги и Мезени. Л., 1971. С. 14.
90. Там же. С. 54.
91. Там же. С. 122–123.
92. Там же. С. 141–142, 144–146.
93. ГААО. Ф. 1, т. 8. № 1901, л. 22–23.
94. Шелег В.А. Крестьянские росписи Севера... С. 132–133.
95. Одна из самых полных коллекций предметов с палацельской росписью находится в Архангельском музее изобразительных искусств. См.: Палацельская роспись (Из коллекции музея) / Автор-сост. М. Мироненко. Архангельск, 2000.
96. Шелег В.А. Крестьянские росписи Севера... С. 132.
97. Томилов С. Кустарничество прялок в селе Покшентском // Бюллетень Северо-Восточного областного бюро краеведения. Архангельск, 1926. Вып. 2. С. 27–29.
98. Мильчик М. И. По берегам Пинеги и Мезени... С. 150–151.
99. Воронов В.С. Крестьянское искусство. М., 1924. С. 226.
100. Василенко В.М. Русская народная резьба и роспись по дереву... С. 81; Тарановская Н. В. Росписи на Мезени и Печоре... С. 50–51.

101. Максимов С.В. Год на Севере. Изд. 4-е. СПб., 1890. С. 441.
102. Тарановская Н.В. Мастера народных росписей по дереву на Печоре // Памятники культуры: Новые открытия / Ежегодник 1975 г. М., 1976. С. 346–353.
103. Русский рисованный лубок... С. 28–29.
104. Мнева Н. Древнерусская живопись Нижнего Новгорода // Материалы и исследования. М., 1958. Т. II. С. 36.
105. Иконное мастерство палешан (по роману Бориса Пильняка «Созревание плодов») // Лепахин Валерий. Икона в русской художественной литературе: Икона и иконопочитание, иконопись и иконописцы. М., 2002. С. 480–481.
106. Дмитриев Н.Г. Метёра рукотворная: Рассказы об искусстве лаковой миниатюры и ее мастерах. Л., 1986. С. 18.
107. Там же. С. 20–23, 34.
108. Иконное мастерство палешан... С. 482–483.
109. Василенко В.М. Русская народная резьба и роспись по дереву... С. 106, 111.
110. Там же. С. 107, 109.
111. Горячев В. Древний Городец «Малый Китеж». М., 1993. С. 36.
112. Там же. С. 43.
113. Там же. С. 60.
114. Там же. С. 64–65.
115. Коновалов А.Е. Городецкая роспись: Рассказы о народном искусстве. Горький, 1988. С. 11, 21–25.
116. Там же. С. 69–71.
117. Там же. С. 29–40.
118. Званцев М.П. Нижегородские мастера. Горький, 1978. С. 99–107.
119. Емельянова Т.И. Сложение стилистических особенностей городецкой росписи на прялках // Сообщения ГРМ. М., 1976. Вып. XI. С. 37–42.
120. Коновалов А.Е. Городецкая роспись... С. 43.
121. Прокопьев Д.В. Живопись в крестьянском быту Городецкого уезда // Нижегородский сборник. Н. Новгород, 1929. Т. 2. С. 238.
122. См. некоторые обобщения в статье: Бернштам Т.А. Прялка... С. 37–39.
123. Русский рисованный лубок... С. 34–37.
124. Коновалов А.Е. Городецкая роспись... С. 58.
125. Там же. С. 47, 109.
126. Там же. С. 60–61.
127. Там же. С. 87–109, 113.
128. Там же. С. 75–77.
129. Там же. С. 114–117.
130. Бломквист Е.Э. Крестьянские постройки русских, украинцев и белорусов (поселения, жилища и хозяйственные строения) // Восточнославянский этнографический сборник: очерки народной материальной культуры русских, украинцев и белорусов в XIX — начале XX в. (Тр. ИЭ. Нов. сер. Т. XXXI). М., 1956. С. 400–402.
131. Билибин И. Остатки искусства в русской деревне // Журнал для всех. 1904. № 10. С. 617.
132. Бломквист Е. Э. Крестьянские постройки... С. 407.
133. Бухтарминские старообрядцы. Л., 1930. См. статьи: Бломквист Е.Э. и Гринкова Н.П. Хозяйственный быт бухтарминских старообрядцев... С. 66, 156–157 и др.; Бломквист Е.Э. Постройки бухтарминских старообрядцев... Со с. 240 и далее.
134. Станюкович Т.В. Декоративное убранство жилища восточнославянского населения Казахстана // Традиционная культура народов Передней и Средней Азии: Сб. МАЭ. Т. XXVI / Отв. ред. Н.А. Кисляков. Л., 1970. С. 201–234. Рис. 14 (1–4).
135. Сабурова Л.М. Культура и быт русского населения Приангарья. Конец XIX — XX в. Л., 1967. С. 112, 122, 132.