

Музей
народного
искусства
и художественные
промыслы

сборник трудов НИИХП

выпуск 5



Богородская
резьба
по дереву

Пятый сборник трудов Научно-исследовательского института художественной промышленности посвящен Музею народного искусства (бывший Кустарный музей) — одному из старейших музеев Москвы.

Сборник включает в себя разнообразные по содержанию статьи и состоит из трех разделов.

Статьи, публикуемые в первом разделе, раскрывают историю возникновения и развития музея, содержание и характер его коллекций, формы связи с народными художественными промыслами и методы пропаганды народного искусства.

Второй раздел («Дела и люди») характеризует деятельность ряда лиц, оказавших в свое время большую творческую помощь мастерам и художникам в возрождении многих загложших промыслов. Разумеется, здесь не было возможности рассказать о всей громадной работе этих энтузиастов народного искусства. Но в статьях отражены основные направления, в которых развивалась инициатива поборников русского народного искусства по восстановлению национального художественного творчества.

Третий раздел посвящен некоторым искусствоведческим проблемам и вопросам изучения народного декоративного искусства. Они явились результатом многолетних научных исследований и экспедиций Института художественной промышленности, Музея народного искусства, Государственного Исторического музея, Государственного Русского музея, Института археологии Академии наук СССР, Государственного музея этнографии народов СССР, Государственного Эрмитажа и других.

Научно-исследовательский институт художественной промышленности выражает глубокую благодарность и признательность И. Я. Богуславской, В. М. Василенко, А. А. Вольтеру, Л. И. Вороновой, С. К. Жегаловой, О. В. Кругловой, М. М. Постниковой-Лосевой, Л. Н. Молотовой, Е. С. Овчинниковой, В. В. Павлову, Б. А. Рыбакову, И. К. Стулову, Н. В. Тарановской, И. Н. Ухановой и Е. Н. Шульгиной, написавшим свои статьи для юбилейного сборника, посвященного Музею народного искусства.

Из истории
Музея
народного
искусства

Н. Н. Иванова

О создании Музея народного искусства

Во второй половине XIX века под влиянием революционно-демократических идей в среде русской интеллигенции растет интерес к национальному в искусстве — к русским темам и сюжетам, к фольклору и народному декоративному искусству.

В 1872 году выходит в свет труд В. В. Стасова «Русский народный орнамент», который положил начало изучению народного декоративного искусства. В конце XIX — начале XX века многие русские художники занимаются собирательством предметов крестьянского искусства, сами создают произведения в «русском стиле».

Тенденции общественной жизни России побудили и земские организации обратить внимание на состояние кустарных ремесел. В 1875 году Московское губернское земское собрание выделило ассигнования для обследования кустарных промыслов губернии. Обследования дали обстоятельный материал о состоянии промыслов, свидетельствующий о назревании кризиса кустарного производства. Одновременно было выявлено наличие кустарей, занятых в разных отраслях. В конце прошлого века Московская губерния занимала одно из первых мест среди других губерний России по количеству кустарей; только в художественных промыслах здесь было занято около 16 000 человек². Однако состояние этих промыслов требовало незамедлительной помощи.

На Всероссийской художественно-промышленной выставке 1882 года в Москве экспонаты кустарного отдела имели успех. Это обстоятельство побудило земское собрание 16 декабря 1882 года принять

решение об основании в Москве кустарного музея. На организацию его было отпущено 3000 рублей³.

Девятого мая 1885 года в непригодном для музея здании у Никитских ворот (теперь помещение кинотеатра повторного фильма) был открыт для публики Торгово-промышленный музей кустарных изделий Московского губернского земства. Музей должен был служить целям популяризации изделий кустарных промыслов, пропаганды лучших образцов среди кустарей и улучшению техники производства⁴.

Эти задачи, поставленные перед музеем, ясно отражали основное содержание деятельности земства, его попытки улучшить состояние кустарных промыслов в условиях развивающихся капиталистических отношений.

В первые годы музей обслуживал за год не более 100—200 семей кустарей (из нескольких тысяч), а общая сумма, полученная от продажи товаров за первые пять лет, составила всего 80 тысяч рублей. Причиной этого были скудные ассигнования земства на кустарную промышленность, отсутствие опорных пунктов на местах, а также неудобное, непригодное помещение музея⁵.

Оживление деятельности музея начинается с 1889 года и связано с именем Сергея Тимофеевича Морозова. С. Т. Морозов, подобно П. М. и С. М. Третьяковым и С. И. Мамонтову, принадлежал к числу демократически настроенных русских меценатов. Он интересовался народным декоративным искусством, занимался собиранием предметов старины⁶ и лично участвовал в деятельности Московской земской организации. В 1889 году Морозов и профессор Н. А. Карышев представили в комиссию Московского губернского земства доклады о формах содействия организации кустарных промыслов и работе музея, об организации школ, училищ, мастерских для кустарей. Эти предложения были одобрены. Музей становится центром руководства кустарными промыслами губернии: увеличиваются его торговые обороты, привлекаются специалисты, на местах организуются мастерские и школы.

Однако из-за разрозненности основной массы кустарей, эксплуатации их скупщиками организация сбыта, распространение улучшенных образцов и техническая помощь не могли быть развернуты в достаточной мере.

В работе «Развитие капитализма в России» В. И. Ленин писал по поводу попыток земства поднять кустарные промыслы: «При раздробленности мелких производителей и полном разложении их, крупный сбыт может быть организован только крупным капиталом, который в силу этого и ставит кустарей в положение полной беспомощности и зависимости. Можно судить поэтому о нелепости ходячих народнических теорий, recommending помочь «кустарю» посредством «организации сбыта»⁷.

Московский Кустарный музей при всех усилиях мог охватить своим влиянием только незначительную часть кустарей губернии. Так, с 1895 по 1909 год из нескольких тысяч пользовались помощью музея от 215 до 345 кустарей в год⁸. Это — ничтожная цифра на фоне



*Здание
Кустарного
музея.
1885 год*

общего упадка кустарного крестьянского производства в капиталистической России. Тем не менее Кустарный музей продолжал работать.

В 1899 году комиссия музея в составе С. Т. Морозова, В. Г. Крапивина (заведующего музеем) и других разработала предложения об организации кооперативов и привлечении их к работе музея, об образовании складов кустарных изделий и мастерских, о поддержке кооперативов средствами и материалами через уездные земства.

Первым кооперативным учреждением Московской губернии было Вязёмское потребительское общество, организованное в 1899 году по инициативе и при участии Кустарного музея. К 1912 году существовало 13 артелей и товариществ, объединявших лишь 672 кустаря⁹. Одновременно с этим музей принимает деятельное участие в различных отечественных и зарубежных выставках, организует школы профессионального обучения.

Дальнейшему расширению деятельности музея значительно способствовал переезд его в новое помещение (дом № 7 по Леонтьевскому переулку, теперь улице Станиславского). Дом был передан в распоряжение музея Морозовым¹⁰. Переезд состоялся 15 сентября 1903 года.

Позже, в 1910 году, здание музея расширяется за счет пристройки левого крыла. Строительством руководил архитектор В. Н. Башкиров. Средства на строительство и оборудование помещения Кустарного музея были предоставлены земству также Морозовым. К этому времени Кустарный музей стал центром, объединяющим мастерские,

склады, артели, товарищества производителей и отдельных кустарей Московской губернии. Музей снабжает кустарей наилучшим сырьем, принимает от них изделия для оптовой и розничной продажи.

Особый интерес представляла деятельность музея по организации сбыта кустарных изделий за границу.

Увлечение русских художников конца XIX и начала XX века мотивами национального, и в частности народного, искусства отразилось и на образцах, которые создавались в музее и распространялись среди кустарей. Об этом можно судить по экспонатам русского отдела Всемирной выставки в Париже 1900 года, в организации которой принимал участие Кустарный музей. Однако и эти изделия не избежали влияний модернистского искусства того времени. Анализируя их с позиции современного понимания искусства, мы не можем не сожалеть об утрате здоровых народных основ. Тем не менее за рубежом эти экспонаты были восприняты как русские национальные предметы декоративного искусства и завоевали необычайную популярность.

Выставка 1904 года в Париже еще более подняла популярность кустарных изделий; более того, появились даже их заграничные подделки¹¹. Еще больше увеличился спрос на изделия русских кустарей с 1907 года, когда Кустарный музей начал участвовать на ежегодных ярмарках в Лейпциге. С этого времени музей завязывает торговые отношения с Австрией, Швейцарией, Данией, Голландией, Францией, Бельгией, Англией, Америкой; расширяются его связи и с промыслами других губерний России. В 1910—1913 годах в музей поступали изделия кустарей 26 губерний. Он становится своеобразным центром деятельности земских организаций России в области кустарной промышленности¹².

Увеличение спроса на русскую вышивку, кружево, резьбу по дереву и другие изделия художественных промыслов как внутри страны, так и на заграничных рынках заставило музей обратить особое внимание на эти области кустарного производства. Понадобилось усилить художественное руководство. С этой целью 20 сентября 1907 года художественным руководителем музея был приглашен Николай Дмитриевич Бартрам. Художник по образованию, увлеченный народным искусством, Бартрам сыграл значительную роль в истории развития художественных промыслов и Кустарного музея. Под его руководством и по его инициативе в 1910 году в музее был образован новый отдел, так называемый Музей образцов, в дополнение к ранее существовавшему отделу — Музею промыслов.

Перед новым отделом стояла задача увеличения количества образцов художественных изделий для кустарей и расширения популяризаторской деятельности музея. Штатным художником-рисовальщиком стал И. С. Баклин, с 1910 года начал работать художник Е. Г. Теляковский, а с 1916 года — З. Д. Кашкарова. Для проектирования мебели привлекали А. М. Васнецова, образцов резьбы по дереву — В. А. Ватагина и С. С. Голоушева, художником по игрушке работал И. И. Овешков и другие. Расширяется и деятельность музея по собиранию подлинников произведений русского декоративного искусства — «русской старины», как тогда их называли¹³.



*Зал игрушки
Кустарного музея
1913 год*

В настоящее время в фондах Музея народного искусства хранится много экспонатов с отметкой Музея образцов. Их тщательно собирали сотрудники, работавшие в начале 1900-х годов. Эти экспонаты и положили начало коллекции, которая пополнялась в последующие годы. Музей образцов очень помог кустарям в совершенствовании своего мастерства.

В 1910 году в музей пришел опытный керамист, инженер-химик Н. В. Воронков, который до глубокой старости проработал в Институте художественной промышленности. При участии Кустарного музея были усовершенствованы формы и улучшены глазури гжельских керамических производств; в музее занимались отбелкой и крашением кости. Технические опыты и эксперименты музея обрабатывались в мастерских и лабораториях Строгановского художественно-промышленного училища¹⁴.

Для популяризации кустарных изделий музей организует публичные выставки по разным отраслям, праздничные базары, участвует в отечественных и зарубежных выставках.

Кустарный музей руководил школами профессиональной подготовки, опытными мастерскими, артелями по кооперированию кустарей.

Музей образцов приобрел и принял в дар много книг по вопросам искусства, главным образом по прикладному и народному декоративному¹⁵. Эти книги легли в основу обширных фондов библиотеки

Научно-исследовательского института художественной промышленности.

О характере деятельности Кустарного музея в период с 1910 по 1917 год красноречиво говорит его структура. В составе музея, кроме отдела общего управления, были отделы: Музей образцов и промыслов во главе с директором музея Н. Д. Бартрамом и художниками Е. Г. Теляковским, З. Д. Кашкаровой, А. А. Суворовым; кооперативный отдел с экономистами и инструкторами; технический отдел; столярно-резная и отделочная мастерские и самый большой по числу сотрудников торговый отдел, который разделялся по группам промыслов¹⁶ и вел экспортную работу, имел склады и магазин розничной торговли. В магазине, хорошо известном москвичам-старожилам, продавали самые разнообразные кустарные изделия: резное дерево, игрушки, ручную набойку, вышивку, кружево, бисерные и тканые изделия, ковры, женскую одежду и ювелирные украшения, кожаные изделия и майолику, изделия из папье-маше, кости, рога и бересты, аптекарские и щеточные товары, мебель, саквояжи и т. п.

Таким образом, до октября 1917 года Кустарный музей представлял собой учреждение, не похожее на другие музеи того, да и нашего времени. Своеобразие его структуры соответствовало тем задачам, которые он был призван решать. И если сейчас, не углубляясь в анализ результатов деятельности Кустарного музея, мы попытаемся определить ту положительную роль, которую он сыграл в дальнейшем развитии промыслов, то прежде всего можно будет отметить следующие главные, с нашей точки зрения, итоги. Кустарный музей объединил подлинных энтузиастов — художников и организаторов, таких, как Кашкарова, Теляковский, Бартрам и другие. Свою любовь к народному искусству они пронесли через всю свою жизнь, щедро делились ею с теми, для кого они работали, до последних дней жизни служили своим трудом благородному делу развития нашей советской культуры и воспитали несколько поколений первоклассных художников, так же беззаветно преданных народному искусству. Художники Кустарного музея своей работой помогли сберечь и развить у мастеров народных художественных промыслов любовь и интерес к искусству: это в дальнейшем помогло преодолеть ошибки, допущенные земским руководством художественными промыслами. Вместе с этим деятельность Кустарного музея, и в первую очередь Музея образцов, заложила основу уникального собрания экспонатов современного Музея народного искусства, укрепила хорошую традицию теснейшего общения музея с мастерами народных художественных промыслов, которая во многом определила специфику Музея народного искусства. Нельзя не отметить и того, что организация и структура Кустарного музея в основных чертах наметила вехи деятельности будущего научного центра руководства народными художественными промыслами — Научно-исследовательского института художественной промышленности.

После Великой Октябрьской социалистической революции начинается новый период истории развития народных промыслов и деятельности музея. В основу их организации был положен ленинский

кооперативный план, который создал благоприятную почву для развития художественной промышленности. Организация артелей, производственных объединений кустарей стала главным направлением в развитии художественных промыслов.

25 апреля 1919 года Владимир Ильич Ленин и Михаил Иванович Калинин подписали декрет ВЦИК и СНК «О мерах содействия кустарной промышленности»¹⁷.



*Сотрудники
Кустарного музея
(слева направо):
А. Г. Доливо-
Добровольская,
З. Д. Кашкарова,
Е. Г. Теляковский,
Б. Н. Ланге,
З. Н. Попова
1925 год*

С 1918 года директором Центрального кустарного музея стала художница Н. Я. Давыдова, которая уже давно работала в области кустарных промыслов. Ею, совместно с художницей М. Ф. Якунчиковой, была собрана замечательная коллекция русских вышивок, бисера, резной кости и фарфора. В мае 1920 года директором назначили художника А. А. Вольтера. Хранителем фондов музея работала тогда А. Г. Доливо-Добровольская. Были приведены в порядок коллекции; в 1921 году вновь открылся магазин и тогда же сделана новая экспозиция.

В 20-е годы происходило интенсивное кооперирование кустарей, возникли артели промысловой кооперации, и деятельность музея была направлена на решение задач, стоящих перед кустарными промыслами.

Музей распространяет свое организующее влияние не только на Московскую губернию; он ведет работу по всем губерниям России. Наиболее значительным итогом работы музея в это время можно считать организацию артелей миниатюрной живописи на папье-маше. Кустарный музей способствовал появлению прославленных коллективов художников-миниатюристов Палеха и Мстеры; он помог бывшим иконописцам найти и освоить новый для них материал — папье-маше, помог в создании Палехской артели. В музей шли мастера со своими

первыми опытами миниатюрных композиций. В фондах музея хранятся первые работы И. И. Голикова, в том числе миниатюра «Рай», написанная им на донышке кювета для проявления фотографий¹⁸. И если в становлении стиля декоративной палехской миниатюры огромная заслуга принадлежит А. В. Бакушинскому, то организация коллектива живописцев Палеха — заслуга сотрудников Кустарного музея. Не меньшую помощь оказал музей в создании мстерской артели миниатюристов «Пролетарское искусство». До сих пор старшие мастера Мстеры помнят посещения художника Е. Г. Теляковского, профессора А. В. Бакушинского, а позже В. М. Василенко. Художники музея помогли сложению творчества Н. П. Клыкова, становлению своеобразного декоративного стиля мстерской миниатюры.

Очень большую роль играл Кустарный музей ВСНХ в организации различных выставок. Он не только участвовал своими экспонатами на отечественных и зарубежных выставках, но и выступал на них организатором отделов кустарной промышленности Советской России. Особенно большое значение имела работа музея на международных выставках; изделия кустарной промышленности стали существенной статьей советского экспорта. Вместе с этим международные выставки являлись и своеобразной ареной пропаганды советской культуры и искусства в капиталистическом мире.

Наиболее значительной отечественной выставкой 1920-х годов была первая Всесоюзная сельскохозяйственная и кустарно-промышленная выставка 1923 года в Москве. Выставка эта имела большое политическое, хозяйственное и культурное значение. Она была первой после образования Союза Советских Социалистических Республик.

Кустарный музей принимал большое участие в подготовке экспонатов для этой выставки, а также в организации кустарного отдела.

Для дальнейшей деятельности музея итоги выставки имели большое значение. После выставки в музей поступило более 8000 экспонатов; многие из них позже были переданы в другие организации (Музею народоведения, организациям Якутии, Чувашии, Кустарному магазину), многие остались в фондах музея. Постановлением Президиума ВСНХ от 19 декабря 1923 года при Кустарном музее была организована Постоянная показательная кустарно-промышленная выставка ВСНХ¹⁹, начавшая свою работу с января 1924 года. К участию в ней были привлечены художественные кустарные промыслы Туркестанской республики, Бухары, Хорезма, Крыма, Азербайджана, Татарской, Чувашской, Марийской республик, Якутии, Украины, Центральных губерний и Севера России. Выставка должна была помочь развитию художественных промыслов и кооперированию кустарей в национальных районах СССР, наладить и поддерживать творческие связи Кустарного музея с художниками и мастерами народного декоративного искусства автономных и союзных республик.

Из зарубежных выставок 1920-х годов наиболее значительное место в истории музея занимает Международная выставка 1925 года в Париже.

Парижская печать отмечала, что на этой выставке советские художественные промыслы были представлены впервые после революции. И в то время как Европа продемонстрировала модерн и беспредметное искусство, Советская Россия показала свою традиционную народную культуру²⁰.

Сейчас мы часто обращаемся к искусству 20-х годов. Знакомясь с работами художников Кустарного музея, понимаешь, что главным направлением его творческой деятельности этого периода было решение современной темы в произведениях декоративного искусства, и в этом сказалась общая тенденция советского искусства первых лет Советской власти. Художники в самых различных отраслях художественных промыслов искали и находили новые виды изделий, новые, подсказанные временем сюжеты, острую выразительную форму.

В 20-х годах в Кустарном музее продолжали работу Е. Г. Теляковский, Б. Н. Ланге, З. Д. Кашкарова, Н. В. Досекин. Приглашены были для работы в музее А. Н. Дурново и Н. В. Глоба; привлекались художники А. Е. Куликов, В. В. Хвостенко, Б. Н. Яковлев, А. А. Суворов, И. И. Машков, Н. Г. Тихонов, В. М. Голицын, А. И. Гущин, Е. П. Повстаный, А. Н. Изергина. Они создавали образцы для миниатюрной живописи на папье-маше Федоскинской артели, росписи подносов, живописной эмали, фарфора, росписи по дереву, вышивке. Творчество каждого художника было индивидуально. Одни, например Голицын, Тихонов, Гущин, решали современные сюжеты в характере градиционных народных росписей — мезенской, городецкой, северодвинской; другие, как Куликов, — в характере народного лубка; работы Хвостенко по росписи подносов или Суворова в эмали и миниатюрной живописи очень индивидуальны и далеки от прямых аналогий с образцами крестьянского искусства. Все эти экспонаты представляют большую историческую и художественную ценность как примеры работы художников-профессионалов в народных художественных промыслах. Многие из них сохранились в музее в единственном экземпляре и не повторялись в промыслах, но думается, что эти работы художников музея 20-х годов оказали влияние на мастеров следующего поколения, когда в артелях началась самостоятельная творческая работа.

В 20-е годы при музее создается ряд экспериментальных мастерских. Позднее эти мастерские Постановлением СНК РСФСР от 10 августа 1927 года были оформлены как Центральная научно-опытная показательная станция (ЦНОПС) с Кустарным музеем в ее составе. Заведующим станцией стал художник Вольтер.

Развитие художественных промыслов, рост числа артелей, нужды экспорта — все это требовало усиления руководства промыслами. В 1931 году на базе ЦНОПС был создан Научно-экспериментальный кустарный институт (НЭКИН), реорганизованный в 1932 году в Институт художественной и кустарной промышленности²¹, включающий Музей народного искусства и магазин «Художественные промыслы».

В институте создаются две лаборатории — вышивки и кружева и разных промыслов. В эти лаборатории приходят художники Каш-

карова, Теляковский и Ланге, много лет своей жизни отдавшие Кустарному музею.

Музей народного искусства, возглавляемый Н. Н. Соболевым, в первые годы работы института становится его своеобразной лабораторией. Он продолжает собирать коллекции; к концу 30-х годов его фонды насчитывали уже около 13 000 предметов. Ими широко пользуются художники и научные сотрудники института, мастера артелей, учащиеся различных специальных учебных заведений. Самая тесная связь музея с промыслами, с мастерами народного искусства, установившаяся со дня его основания, обеспечила систематическое пополнение коллекции новыми произведениями. Концентрируя все лучшее, фонды музея становятся, таким образом, сокровищницей образцов народного искусства. Следует отметить, что в 30-е годы музей и институт вели работу со всеми союзными республиками, собирали и экспонировали произведения не только Российской Федерации, но и союзных республик.

Работая в тесном сотрудничестве с лабораториями и научными кадрами института, музей пользовался консультациями и помощью таких ученых, как В. С. Воронов, А. В. Бакушинский, В. М. Василенко, Н. Н. Соболев, П. П. Пашков, Е. М. Шиллинг, Е. И. Прибыльская. Экспедиционную научную работу в институте ведут научные сотрудники В. Я. Яковлева (народная вышивка республик Поволжья), Е. М. Шиллинг (искусство Дагестана) и другие, к экспедициям привлекаются опытные художники декоративно-прикладного искусства, такие, как Н. В. Полуэктова (собрание образцов народного ткачества), И. П. Лавров (изучение искусства Чукотки). Собранные ими предметы народного декоративного искусства поступают в фонды Музея народного искусства.

Сотрудники музея принимают активное участие в подготовке международных выставок. В период 30-х годов наиболее значительными из них были выставки 1937 года в Париже и 1939 года в Нью-Йорке. Музей участвует в отборе экспонатов на эти выставки, в подготовке выставочных образцов, помогает художникам и мастерам. Коллекции лучших произведений, экспонировавшихся на выставках, поступают в фонды музея.

В конце 30-х годов научные сотрудники музея Е. Н. Шульгина, Л. К. Розова и О. М. Соколова под руководством директора музея Н. В. Кольцова начали большую работу по научной систематизации фондов музея. Они составили подробные описания экспонатов, сгруппированных по видам материала, записали все имеющиеся в музее данные. Подобная работа была предпринята впервые, поэтому она имела большое значение и послужила основой для научной обработки фондов музея и научного использования их в последующие годы.

Сотрудники музея уделяли очень много внимания экспозиционной работе. Была организована постоянная экспозиция, включающая разделы современного искусства народных художественных промыслов, памятников народного искусства XVIII—XIX веков и искусства среднеазиатских и закавказских республик.

Помимо постоянной экспозиции, музей организует небольшие периодические выставки.

С началом Великой Отечественной войны работа музея и института приостановилась. Но уже в 1942 году на основе Постановлений правительства о восстановлении художественных промыслов институт разворачивает большую работу по обследованию артелей, собирает мастеров, помогает школам, делает образцы и методические пособия. С 1943 года музей возглавляла Н. М. Козлова. В этот период главная цель деятельности музея — всемерное оказание помощи промыслам. В послевоенный период, вплоть до 1954 года, музей, кроме выдачи экспонатов художникам и мастерам, занимается главным образом выставочной работой. В этот период в музее работали Н. М. Козлова, С. А. Гришин, Н. К. Болдескул и хранитель фондов О. А. Тэрнэ. Выставки имели большое значение для восстановления и развития творческой работы в артелях; кроме того, они помогали росту новых кадров художников, развивали их инициативу.

Одновременно с отечественными выставками музей комплектует и отправляет зарубежные выставки, устраиваемые различными организациями (с 1945 по 1954 год — 31 выставка). Зарубежные выставки имели большой успех, произведения народных художественных промыслов всегда хорошо принимались публикой, вызывали большой интерес. В 1946 году в музее был создан специальный выставочный фонд — фонд экспонатов, предназначенных для зарубежных выставок. Наличие специального фонда, экспонаты которого могли продаваться, помогло сохранить основной фонд музея.

Участие Советского Союза в международных выставках в послевоенные годы имело и большое политическое значение. В 1954 году в НИИ художественной промышленности был организован Отдел международных выставок, к которому целиком перешла работа по комплектованию заграничных и частично отечественных выставок.

С этого времени музей разворачивает планомерную научную и массовую популяризаторскую работу. Большое место занимает изучение фондов музея и их публикация. За послевоенный период в науке о народном декоративном искусстве появились новые исследования, которые помогли уточнить данные о происхождении и датировке целого ряда памятников народного искусства прошлых эпох. Эта кропотливая исследовательская работа проводится музеем на основе изучения литературных источников, коллекций других музеев, с использованием материалов современных научных экспедиций по сбору и изучению народного искусства разных краев и областей. Все полученные данные об экспонатах фиксируются в систематическом каталоге фондов.

Работа, проведенная по научной систематизации коллекций, позволяет музею готовить научные публикации. За последние годы сотрудниками музея подготовлен к изданию и частично издан ряд статей в сборниках трудов института и каталогах выставок, монографий о творчестве народных мастеров, об отдельных промыслах. Широкая публикация фондов Музея народного искусства осуществ

ляется и научными сотрудниками НИИХП в трудах, посвященных истории и проблемам народного декоративного искусства.

Значительное место в современной деятельности Музея народного искусства занимает массовая популяризаторская работа: экспозиционная и выставочная работы в самом музее, организация передвижных выставок по городам РСФСР и центрам народных художественных промыслов, лекционная работа в музее и различных организациях, наконец, экскурсионная работа и специальные формы работы с детьми.

Музей продолжает систематическое комплектование фондов: приобретаются лучшие произведения современных мастеров и художников предприятий художественных промыслов и памятники народного декоративного искусства прошлых эпох.

Работа музея проходит в тесном контакте с лабораториями и отделами института. Являясь отделом НИИХП, музей получает методическую помощь от Ученого совета института и его секций, отдела искусствоведения.

В последние годы у Музея народного искусства укрепились связи с другими музеями и научными учреждениями страны. Постоянно происходит обмен экспонатами и взаимное участие в работе выставок и научных конференций с такими музеями, как Государственный Исторический музей, Загорский государственный историко-художественный музей-заповедник, Государственный Русский музей, Государственный музей этнографии народов СССР, и с некоторыми областными музеями. Эти связи, без сомнения, будут развиваться и укрепляться.

Музей народного искусства — один из старейших музеев Москвы и единственный в Советском Союзе музей такого профиля. Используя современные результаты исследований и все формы работы советских музеев, Музей народного искусства вносит свой вклад в науку о национальном художественном наследии и современном народном искусстве. За годы своей деятельности он вырос в научное учреждение, а его фонды приобрели значение огромной культурной ценности.

¹ А. С. Орлов. Кустарная промышленность Московской губернии и содействие кустарям со стороны земства, разных учреждений и частных лиц. М., 1913, стр. 13.

² Н. П. Халтурин. Дом № 7 по улице Станиславского. Рукопись. НИИХП. М., 1945.

³ А. С. Орлов. Указ. соч., стр. 13.

⁴ *1. Ознакомление публики с положением и изделиями кустарных промыслов Московской губернии, а также, по возможности, и других губерний России. Ввиду этого в музее будут сосредоточены образцы кустарных изделий, причем дана будет возможность познакомиться с ценами изделий, способами и размерами их производства и, наконец, с областью распространения того или другого промысла.

2. Содействие сбыту всевозможных продуктов кустарных промыслов. Чтобы достигнуть этой цели, музей принимает на себя продажу изделий, доставляемых непосредственно от самих про-

изводителей-кустарей, а также принимает на себя посредничество по продаже, покупке и заказам кустарных изделий и, наконец, облегчает желающим непосредственные сношения с самими производителями-кустарями.

3. Подъем производительности и улучшение техники кустарных производств. С этой целью музей стремится к распространению усовершенствованных технических приемов: ознакомляет кустарей с образцовыми изделиями по той или другой промышленной отрасли, а также содействует распространению в их среде улучшенных орудий производства» (П. Юницкий. Кустарный музей. М., 1911, стр. 2).

См. также: И. П. Машков. Путеводитель по Москве. М., 1913, стр. 236; «Русские Ведомости», 1887, № 179—180; Москва. Путеводитель под ред. Е. А. Звягинцева, М. Н. Коваленского, М. С. Сергеева, К. В. Сивкова. М., 1915, стр. 520.

⁵ Н. П. Халтурин. Указ. соч.

⁶ Некоторые предметы крестьянского искусства XIX века из собрания С. Т. Морозова находятся в фондах Музея народного искусства.

⁷ В. И. Ленин. Полное Собрание сочинений, т. 3, стр. 365.

⁸ П. Юницкий. Указ. соч., стр. 21.

⁹ А. С. Орлов. Указ. соч., стр. 57.

¹⁰ В «Выписке из постановления очередной сессии Московской губернской земской управы января — февраля 1904 года. По кустарным промыслам 1904 года 20 января» сказано: «Поставлен на очередь доклад управы № 6 по кустарно-промышленной части. Д. Н. Шипов, доведя до сведения собрания, что с сентября прошлого года Кустарный музей переведен в новое, роскошное помещение, устроенное почетным попечителем Музея С. Т. Морозовым, предложил выразить С. Т. Морозову глубокую благодарность собрания. Предложение это было принято единогласно» (ЦГАМФ, № 184, оп. 2, д. 31, л. 31).

¹¹ Доклады Московской губернской земской управы 1901—1914 гг. Доклад 1908 г., стр. 45.

¹² Н. П. Халтурин. Указ. соч.

¹³ Цифры пополнения фондов Музея с 1910 по 1912 год:

	1910	1911	1912
Приобретено и выполнено в Музее разных образцов и рисунков	241	727	1528
Поступило в дар разных образцов и рисунков	389	206	824

Всего поступило в Музей 630 933 2352
(См. А. С. Орлов. Указ. соч., стр. 22).

¹⁴ Н. П. Халтурин. Указ. соч.

¹⁵ Доклад Н. Д. Бартрама. Архив НИИХП. Оп. 1, арх. № 1, стр. 179.

¹⁶ А. С. Орлов. Указ. соч., стр. 13—22.

¹⁷ Декреты Советской власти, т. V. М., 1971, стр. 102—105.

¹⁸ МНИ, МХП, 2217.

¹⁹ Архив НИИХП. Оп. 1, арх. № 7, стр. 73.

²⁰ Varenne G. La section de l'URSS.— «L'art et decoration», t. XLXYIII. Paris, 1925, p. 113.

²¹ С 1941 года Научно-исследовательский институт художественной промышленности (НИИХП).

Т. Б. Митлянская

Коллекция Музея народного искусства

Собрание Музея народного искусства представляет подлинную сокровищницу русской национальной культуры.

Экспонаты, находящиеся в музее, доносят до нас мудрость большого искусства, огромный опыт, накопленный народом в течение длительного времени. Они служат эстетическому воспитанию, являются неиссякаемым источником вдохновения.

В настоящее время собрание музея насчитывает около 35 тысяч экспонатов, характеризующих русское народное искусство XVIII—XIX веков — как крестьянское, так и городское — и искусство народных художественных промыслов Российской Федерации.

Постоянная связь музея с мастерами художественных промыслов, возможность приобретать лучшие образцы способствовали полноте и исторической последовательности коллекции Музея народного искусства. В этом отношении он — единственный в нашей стране. Его собрание дает широкое представление о разных этапах развития народного искусства в советское время, о возрождении и становлении традиционных очагов художественных промыслов и о возникновении новых центров. По этой коллекции можно проследить творческий путь отдельных коллективов, составить представление о наиболее талантливых художниках народного искусства. Все это придает уникальный характер собранию Музея народного искусства.

Наряду с русским народным искусством, занимающим основное место в коллекции, музей собирает и экспонирует произведения народ-

ного искусства автономных республик, краев и областей Российской Федерации.

В музее имеется множество экспонатов, характеризующих народное искусство Северного Кавказа, Поволжья, Дальнего Востока, Сибири, что составляет специфику его коллекции и отличие от других музеев страны, где собирается и экспонируется народное декоративное искусство, например Государственного Русского музея, Загорского историко-художественного музея-заповедника.

Фонды музея классифицируются по трем признакам: материалу, технике и месту производства. В каждом отделе существует деление по центрам данного искусства и авторам вещей (если экспонаты представляют такую возможность). Наиболее обширными являются раздел текстиля, насчитывающий свыше 10 000 экспонатов, и раздел дерева — около 8000.

Раздел керамики включает более 3000 экспонатов; миниатюрной живописи на папье-маше 2700; резной кости — более 2000; металла — 2500.

В основу коллекций музея легло собрание кустарного отдела Всероссийской художественно-промышленной выставки 1882 года в Москве. Сюда вошли также некоторые предметы народного искусства, переданные в дар музею его попечителем Сергеем Тимофеевичем Морозовым. С самого основания музей постоянно пополняется лучшими образцами кустарной промышленности, приобретает подлинные произведения крестьянского искусства XVIII—XIX веков. Наряду с предметами, имеющими несомненное художественное значение, в это время собираются и другие кустарные изделия, вырабатываемые в Московской губернии.

С 1910 года, когда в музее был организован отдел образцов, значительно расширились закупки художественных изделий. Это и определило в дальнейшем специфику музея, призванного показывать искусство народных художественных промыслов. Научные сотрудники музея этих лет, в основном профессиональные художники, искренне любящие народное искусство, в своей работе по комплектованию коллекции руководствуются желанием помочь кустарям. Приобретаются работы мастеров, предметы, характеризующие технологический процесс изготовления изделий, а также подлинники крестьянского искусства прошлого. Последние приобретаются в основном в частных магазинах. Экспедиций с целью сбора материалов по народному искусству в то время не было.

Архив НИИХП хранит ряд копий счетов производственных расходов Кустарного музея (1911—1917), свидетельствующих о покупках в разных частных магазинах. Например, в магазине А. М. Старичина (антикварная книжная торговля) были куплены два светца — 7 р., одна прялка — 3 р., 1 крест — 1 р. 50 к., 1 рамка от зеркала — 3 р. 50 к., 2 вышивки — 3 р.¹ По сообщению старейшего работника музея Е. Г. Теляковского, вещи покупались у офеней-скупщиков. Приобретенные в это время предметы народного искусства, порой без точных указаний о времени и месте производства, получали довольно приблизительные аннотации и в музее. Следует учитывать также уро-

вень искусствоведческой науки того времени, фактически только начинавшей изучать народное искусство.

В первые годы после Великой Октябрьской революции коллекции музея интенсивно пополняются. Правительство молодой Советской страны уделяет большое внимание сохранению памятников национальной культуры. В 1922 году из фондов Наркомпроса передается 372 предмета крестьянского искусства². Значительная часть экспонатов Всесоюзной сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставки 1923 года в Москве поступает в музей. Большая коллекция русского фарфора XVIII—XIX веков, выполненного на заводах Гарднера и Попова, была передана музею в 1924 году собирателями народного искусства Н. Я. Давыдовой и М. Ф. Якунчиковой³. Образцы народного искусства Дагестана (оружие, вышивка) поступают в музей с 1926 по 1930 год. В 1931 году большую коллекцию образцов русской набойки и набоечных досок передает музею фабрика «Трехгорная мануфактура».

Однако большая часть приобретений музея — это работы мастеров народных художественных промыслов, поскольку музей поддерживал постоянную связь с мастерами и имел возможность на художественных советах отбирать для себя наиболее интересное. Сотрудники часто выезжали на места промыслов, работали с мастерами, и, естественно, лучшие вещи шли в фонды музея. Эти закупки стимулировали мастеров, помогали промыслам материально окрепнуть.

Коллекции музея пополняются также предметами, выполнявшимися народными промыслами для крупных международных выставок.

В 1939 году коллекция музея насчитывала 13 000 экспонатов, в настоящее время их около 35 000.

Этот интенсивный рост фондов в значительной степени обусловлен частыми выставками и конкурсами, готовясь к которым мастера работали особенно активно и успешно. Наиболее плодотворным был конкурс на лучшие произведения из дерева, кости и камня, организованный в 1945 году. Подготовка к состоявшейся в том же году выставке русских лаков вызвала появление новых интересных работ в области миниатюрной живописи на папье-маше.

Большая часть экспонатов Всесоюзной выставки декоративно-прикладного искусства (1946)⁴ также вошла в фонды музея. Были приобретены и многие работы народных мастеров с выставок в честь 30-летия Октября и 800-летия Москвы. В этих произведениях особенно ярко отразился патристический пафос, свойственный народному декоративному искусству первых послевоенных лет. Позднее музейные коллекцииполнились лучшими изделиями, экспонировавшимися на выставках народного декоративного искусства РСФСР в 1951 и в 1956 годах и Всемирной выставке в Брюсселе (1958). Среди них получивший Гран-При кружевной занавес «Русские мотивы» художницы НИИХП А. А. Кораблевой.

Большое количество изделий поступило со смотра-выставки 1960 года. В этих работах нашли отражение новые черты, появившиеся в народном декоративном искусстве: бережное отношение

к наследию прошлого, более широкое использование декоративных качеств материала, простые и эффектные приемы оформления. Новым было и то, что многие из подготовленных к смотру работ были рассчитаны на оформление современного интерьера.

Таким образом, главным источником поступлений музея становятся работы современных мастеров народных художественных промыслов.

Кроме того, большой и разнообразный материал поступает в фонды музея в результате экспедиций. По рассказам старейших сотрудников



*Кружево.
Галич
Костромской
губернии
Конец XVIII —
начало XIX века.
Музей
народного
искусства*

музея Б. Н. Ланге и Е. Г. Теляковского, в 20-е годы уже проводились экспедиции и выезды в различные районы для сбора предметов народного искусства. В следующем десятилетии эта работа расширяется, в экспедиции выезжают научные сотрудники Института художественной промышленности и других смежных учреждений. В 1939 году В. Я. Яковлева привозит из Карелии большую коллекцию вышивок; С. М. Темерин в 1938 году едет в Удмуртию, в том же году выезжает в Азербайджан В. Я. Яковлева, В. М. Василенко — в Молдавию и Закарпатье. Большая коллекция чукотской резной кости, собранная И. П. Лавровым, поступает в музей в 1939, 1940 и 1945 годах. В результате неоднократных поездок на Северный Кавказ сотрудник Музея народов СССР Е. М. Шиллинг собирает большой материал по искусству Дагестана и частично передает его в фонды Музея народного искусства.

Приостановившаяся в годы Великой Отечественной войны экспедиционная работа возобновилась в конце 40-х годов. В 1949 году Э. В. Кильчевская и А. С. Иванов привезли коллекцию керамики и ковров из Дагестана. На следующий год музей получает небольшую, но очень ценную коллекцию народной одежды Каргопольского района Архангельской области, собранную научным сотрудником Института этнографии Г. С. Масловой. В 1956 году И. П. Работнова собирает материалы по народному искусству Орловской и Тульской областей.

С 1957 года совершаются неоднократные поездки на Русский Север — в Архангельскую, Вологодскую области. Научные сотрудники института В. М. Вишневская, И. П. Работнова, Л. А. Кожевникова обследовали районы по реке Мезени, Пинеге, Верхней Уфтюге, центральные районы Архангельской области. Собранные предметы — образцы резьбы и росписи по дереву и бересте, ткачества, вышивки, узорного вязанья значительно расширили сведения о народном искусстве Русского Севера⁵. Особенно интересно, что здесь были не только предметы XIX — начала XX века, но и 1940-х годов, принадлежавшие ранее не известным народным мастерам.

Экспедиция в южные районы Ярославской области под руководством научного сотрудника НИИХП Е. Н. Хохловой (1961—1962)⁶ привезла чернолощеную керамику конца XIX — начала XX века, которая по строгости оформления и гармонии форм близка к лучшим образцам древнерусской керамики, и фигурную посуду с лепными украшениями, изготовленную в 20-х годах.

В 1962—1963 году группа художников НИИХП под руководством кандидата искусствоведческих наук О. С. Поповой совершила экспедицию в Кировскую область. Исследование центральных, северо-западных и южных районов области дало очень интересные результаты. В музей поступили образцы народного узорного ткачества, вышивки, резьбы по дереву, гончарства, относящиеся к XIX веку и к 30-м годам нашего столетия⁷. Это значительно пополнило коллекцию музея, в которой было лишь небольшое количество предметов народного декоративного искусства этого края.

Великолепные образцы народного костюма поступили в фонды музея в результате экспедиции в Воронежскую область⁸.

Под руководством Е. Г. Яковлевой, Н. И. Каплан и Н. С. Королевой осуществляются поездки в Коми АССР, Красноярский, Хабаровский края, Туву, Бурятию, Башкирию, Якутию⁹. Это были первые шаги по собиранию предметов декоративного искусства малых народностей многонациональной Российской Федерации. В музей поступили образцы национальной одежды, разнообразные изделия из бересты народов Сибири и Дальнего Востока, скульптура из местного тувинского комня — агальматалита; бурятские ювелирные изделия; деревянные изделия с росписью, вышивка, ткачество, узорное вязанье Коми; ковры, образцы ткачества и вышивки Башкирии; меха, серебро Якутии. Привезенные предметы имели точные аннотации, что значительно облегчило их дальнейшую научную обработку в книгах и картотеке музея. По аналогии получили определения и памятники народного искусства из фондов музея, ранее не аннотированные. Это позволило ликвидировать имеющиеся пробелы, создать комплексное представление о местном народном искусстве. Результаты экспедиций были опубликованы в специальных статьях, в Сборниках трудов НИИХП, изложены в докладах на научных конференциях.

Кроме работ мастеров художественных промыслов, составляющих основную часть коллекции музея, и обширных материалов экспедиций, много интересных предметов, характеризующих народное искусство XVIII—XIX веков, поступает в музей из частных коллекций.



*Вышивка.
Костромская
губерния.
XVIII — начало
XIX века
Музей
народного
искусства*

Образцы золотого и серебряного кружева XVIII—XIX веков были приобретены в 1940 году у художницы по ткачеству и вышивке Е. И. Прибыльской¹⁰.

В 1959 году музей приобрел коллекцию художника В. Д. Поленова и его сестры Е. Д. Поленовой¹¹, характеризующую вышивку и ткачество Русского Севера, в основном Олонецкой губернии (90 предметов). Уроженцы Севера, Поленовы провели детство и юность в Олонецкой губернии; они наблюдали народные обряды, видели деревянное зодчество, восхищались непосредственностью крестьянского искусства. В результате неоднократных поездок Поленовых по России составила коллекция образцов крестьянского творчества.

Большой интерес представляет собрание А. Мараевой, уроженки Серпухова. Часть этой коллекции поступила в музей от ее наследников в 1960—1961 годах — образцы вышивки, ткачества, кружева прошлого столетия; особенно ценно редко встречающееся галичское кружево конца XVIII — начала XIX века.

Раздел миниатюрной живописи на папье-маше пополнился в 1961 году ранними изделиями фабрик Лукутиных, Вишняковых и Штобассера, находившимися в собрании коллекционера А. С. Мокроусова. Наиболее интересен портрет графа Воронцова из мастерской Петра Лукутина и портрет графини Воронцовой, выполненный на фабрике Штобассера в Брауншвейге¹².

Редко встречающиеся тканые головные платки XVIII века были приобретены у Е. Е. Вишневого. Разнообразный материал по народному искусству XVIII—XIX веков поступил из коллекции архитектора Д. П. Сухова. Это — черневое серебро, металлические крестьянские украшения, фарфор заводов Гарднера и Попова, головные уборы Касимовского уезда Рязанской губернии, мордовская национальная одежда.

Из коллекции Ф. Я. Мишукова в музей поступает русское черневое серебро московских мастерских XVIII — начала XIX века и миниатюра ростовской финифти, в частности портреты второй половины XIX века¹³. Среди изделий из черневого серебра имеется фрагмент накладки с растительным орнаментом, датированным Ф. Я. Мишуковым серединой XVII века. Это одна из самых ранних вещей, имеющих в фондах музея.

Большую и разнообразную коллекцию предоставили музею дочери архитектора И. С. Кузнецова: вологодские строчевые подзоры середины XIX века с сюжетными изображениями, каргопольские оплечья XIX века, фрагменты узорных шелков XVIII века, нижегородские золотошвейные головные платки первой половины XIX века, женские головные уборы Сольвычегодского уезда Вологодской губернии, прялки ярославско-костромского типа с ажурной резьбой.

Богатое собрание вышивок и фрагментов головных уборов Рязанской и Тамбовской губерний приобретено в 1965 году у Лениных. Произведения палехских мастеров 20-х — 30-х годов поступили в фонды музея из коллекции В. Я. Андреева. 250 экземпляров набойки XVII—XIX веков было получено из коллекции художника Е. П. Повстанного.

Трудно перечислить все приобретения из частных коллекций. Мы привели здесь лишь основные. За последние годы в музей поступило большое количество разнообразных предметов народного искусства, переданных в дар от различных владельцев (Н. Р. Левинсона, С. В. Ильинской и др.), а также от различных организаций (школ-интернатов, местных музеев).

Таким образом, коллекция музея комплектуется из разных источников, но основным остается покупка лучших изделий мастеров народных художественных промыслов.

С годами методика комплектования меняется, становится более планомерной, целенаправленной, с учетом имеющихся в коллекции пробелов, недостающих звеньев. Последовательно проводится собирание произведений наиболее талантливых народных мастеров, что помогает выявлять их индивидуальные творческие почерки. Материалы фондов систематизируются, получают отражение в научной картотеке. Современное состояние искусствоведения позволяет давать более точные атрибуции многим экспонатам.

Попытаемся дать краткую характеристику коллекции музея.

Наиболее ранние экспонаты относятся к концу XVII века. Это — отдельные экземпляры крестьянской набойки, различные крестьянские металлические украшения, литые медные чернильницы, черневое серебро,



*Ковш
Вологодская
губерния
XIX век
Музей
народного
искусства*

Восемнадцатый век представлен большим количеством вещей. Значительное место занимают изделия холмогорской резьбы по кости, относящиеся ко времени расцвета этого искусства, которые довольно полно характеризуют его развитие в течение столетия.

Музей располагает также отдельными, но очень характерными экземплярами гжельской майолики, фарфора Гарднера, черного серебра московских мастеров этого времени.

Особый интерес представляют строчевые вологодские подзоры конца XVIII века с сюжетными сценами, на которых мы видим изображения всадников, сказочных дворцов, фантастических птиц. К XVIII столетию принадлежат и образцы золотого и серебряного кружева, золотое шитье на головных уборах и редко встречающееся галичское цветное кружево, характерное своим мягким колоритом и сочетанием шелковых нитей с металлическими; инкрустированные мореным дубом городецкие донца, отличающиеся строгой и изысканной красотой.

Основная часть экспонатов дореволюционного периода относится к XIX веку. Этот раздел составляют главным образом текстиль и художественная обработка дерева. Образцы узорного ткачества демонстрируют своеобразие технических приемов, колористических сочетаний, орнаментальных решений, типичных для различных губерний России. Для северных районов характерны многочисленные ткани, выполненные в браной и выборной технике. Особенно интересны из них образцы с геометризованными орнаментами, в которых нашли

отражение элементы языческой символики. Отличающееся особой многоцветностью ткачество южных и центральных губерний России широко представлено поневыми клетчатыми тканями. В этом разделе техникой исполнения и характером узоров выделяется закладное ткачество Сапожковского уезда Рязанской губернии.

Кроме образцов крестьянского творчества, в музее можно видеть изделия русских мануфактур XVIII—XIX веков: узорные шали, парчовые платки, фрагменты сарафанных узорных шелков.

Наряду с ткачеством XIX века в коллекции музея большое место занимает вышивка. Крестьянская вышивка XIX века говорит о неистощимой фантазии народных мастериц, создавших множество разнообразных орнаментов и изобразительных мотивов. Музей располагает ценной коллекцией каргопольских оплечий (Олонецкая губерния), отличающихся тончайшими узорами и характерными сочетаниями цветных ниток с металлическими блестками. Большой интерес представляет и золотое шитье на головных уборах.

В коллекции музея собрано много вышивок центральных и южных губерний России (Смоленской, Калужской, Тульской, Воронежской, Рязанской, Тамбовской). По сравнению с северной эта вышивка отличается многоцветностью, яркостью колорита, преобладанием геометрических орнаментов. Несмотря на некоторую общность вышивки этих областей, богатая коллекция музея позволяет проследить и их специфические черты.

Большую художественную ценность имеют вышивки Бутурлиновского и Коротоякского районов Воронежской губернии, фрагменты вышивок Тамбовской губернии, отличающиеся строгой красотой, излюбленным сочетанием черного с металлической нитью.

Музейная коллекция располагает значительным собранием льняного кружева северных районов, служившего украшением крестьянского костюма, полотенец и других бытовых предметов.

По многочисленным образцам набойки, собранным в музее, можно проследить, как относительно простые, крупные, строгие по колориту узоры конца XVII — начала XVIII века, близкие резьбе по дереву, сменяются в следующих столетиях сложным, разнообразным по цвету рисунком. Особенно много в собрании музея кубовой набойки XIX века. Набивные шали работы русских мастерских и коллекции набивных фабричных платков довольно полно характеризуют и этот вид народного мастерства.

Искусство вышивки, ткачества, кружева, набойки, объединившееся в комплексе крестьянского костюма, дало богатый материал для выставки «Русская народная одежда», организованной в музее в 1964 году.

Музей обладает богатой коллекцией художественной обработки дерева, относящейся в основном к XIX веку.

Весьма разнообразно представлена резьба по дереву. Особое место занимают резные деревянные наличники, причелины крестьянских домов Поволжья с фантастическими цветами и розетками, окружающими сказочные существа — русалок-берегинь, драконов. Такие предметы Русского Севера и Поволжья, как прялки, вальки, рубеля,



*Ларец
Тиснение по бересте
Рязанская губерния.
Скопинский уезд
Мастер Н. Ершов
1856 год
Музей
народного
искусства*

ковши, поражают многообразием декоративных мотивов, сюжетных и орнаментальных, виртуозной техникой. Монументальный характер носят вологодские прялки с изображением розеток-солнц, тверские ковши с условно переданными конскими головами. Изысканностью отличаются прялки Ярославской губернии, украшенные тонкой контурной или сквозной ажурной резьбой, вызывающие по своим формам и силуэту ассоциации с памятниками старого русского зодчества.

Особая пластика и гармония форм отличает вологодские ковши в виде плывущей гордой птицы — излюбленного образа в народном искусстве.

Значительное место в отделе резьбы по дереву занимает народная деревянная игрушка-скульптура Сергиева Посада.

Не менее широко, чем резьба, в коллекции музея представлена роспись по дереву. Здесь городецкие прялки с их сочным, маховым декоративным мазком и росписью на сюжеты городского быта. Особенно богато представлены прялки Русского Севера. Количество материала, характеризующего искусство Северной Двины, позволяет выделить центры производства росписи — Пермогорье, Борок, Шенкурск. Кроме того, имеются изысканно графичные прялки Мезени.

В отдел художественной обработки дерева входит также резьба и роспись по бересте. Имеются редкие предметы с тиснением по бересте Скопинского уезда Рязанской губернии, украшенные не только орнаментальными мотивами, но и сложными сюжетными сценами. Здесь же северные берестяные расписные туеса, вологодские лубяные короба с сюжетными росписями, великоустюжская прорезная береста.

Собранная в музее народная керамическая игрушка Архангельской, Вятской, Тульской, Новгородской областей относится к XIX веку.

К этому же периоду принадлежат отдельные образцы фарфора, дающие представление о характере изделий мелких гжельских заводов (Храпуновых, Тереховых и Киселева).

Миниатюрная живопись на папье-маше XIX века характеризуется небольшим числом работ фабрики Коробова и изделиями фабрик Лукутиных, Вишняковых, Штобвассера.

Начало XX века отражено в коллекции музея значительным количеством экспонатов. Работы художников Кустарного музея Кашкаровой, Теляковского, Дурново свидетельствуют о попытках использовать традиции народного искусства. Этот же период характеризуют отмеченные чертами модерна деревянные изделия мастерской княгини М. К. Тенишевой в Талашкине. Музей располагает богатой коллекцией изделий мастера В. П. Ворноскова — создателя особого стиля плоско-рельефной резьбы по дереву. Эта коллекция охватывает период — с конца XIX века до конца 30-х годов XX века.

Большая часть коллекции музея посвящена светскому народному декоративному искусству на всех этапах его развития. Особенно интересен раздел 20-х — 30-х годов, когда шло формирование нового типа орнамента с использованием советской эмблематики. Этот период представлен также творчеством профессиональных художников. Над тематическими композициями для росписи подносов работают М. Н. Нестерова, А. А. Вольтер, П. П. Кончаловский; интересно использует орнамент мезенских прялок на различных деревянных предметах В. М. Голицын; в орнаментальных росписях эмалью пробует свои силы А. А. Суворов; В. В. Хвостенко разрабатывает образцы для миниатюрной живописи на папье-маше; создает свои скульптуры для фарфора Б. Н. Ланге. Работы этих художников — примеры использования традиций народного творчества и отражения современной темы в декоративно-прикладном искусстве. По их эскизам выполняли свои произведения мастера жостовского промысла расписных подносов, миниатюрной живописи Федоскина, ростовской финифти, гжельского фарфора.

К 30-м годам относятся также первые опыты сюжетных решений в ковроткачестве. Это ковры, выполненные по эскизам художников М. С. Назаревской, Л. Я. Рейцер, Д. О. Лехтман, Л. К. Зубовой. В музее показано и ковроткачество союзных республик: ковры Туркмении, Казахстана, Азербайджана («Конный пробег», «Физкультурный парад», «Нефть»). Художники С. В. Ильинская, З. Д. Кашкарова используют народную вышивку в costume тех лет; в технике ручной набойки создает орнаментальные и тематические композиции Е. П. Повстаный.

Музей располагает исчерпывающей коллекцией работ художника-миниатюриста М. Д. Ракова, которому удалось, используя орнаментальные традиции холмогорской резной кости и чукотской гравировки, создать композиции на современную тему.

Музейное собрание 20-х — 30-х годов свидетельствует не только о попытках профессиональных художников отразить современную тему, используя наследие народного искусства; оно показывает возрожденные традиционных и становление новых очагов народного искусства.



*Пластина «Палех».
Миниатюрная
живопись
на папье-маше
И. Голикова,
А. Глазунова,
А. Катухина
1925 год
Музей
народного
искусства*

В разделе миниатюрной живописи на папье-маше представляют особенно большую ценность работы палехских мастеров 20-х — 30-х годов. Музей располагает значительным количеством произведений талантливого художника Палеха И. И. Голикова, причем есть и его первые миниатюры, выполненные не только на папье-маше, но и на дереве и камне.

Это время характеризуется также работами основоположников искусства миниатюры Мстеры (Н. П. Клыков, А. И. Брягин, А. Ф. Котягин) и Холуя (В. Д. Пузанов, С. А. Мокин, К. В. Костерин и другие).

В коллекции музея сохранились также, хотя и в очень незначительном количестве, вещи старых мастеров холмогорской резьбы по кости: В. П. Гурьева, В. Г. Узикова, Г. Е. Петровского.

Работы одного из ведущих мастеров Богородска И. К. Стулова полно показывают творческий путь этого художника; в коллекции музея имеются его скульптуры, выполненные не только в дереве, но и в камне и фарфоре.

Таким образом, работы 20-х — 30-х годов, собранные в Музее народного искусства, глубоко и всесторонне раскрывают этот интересный этап в развитии советского народного декоративного искусства.

С начала деятельности НИИ художественной промышленности (1931) и по сей день музей, являющийся отделом института, систематически собирает лучшие работы художников института, создаваемые для промыслов. Многие из них ярко характеризуют определенные эта-

пы в развитии народного декоративного искусства. Это произведения З. Д. Кашкаровой, Л. Г. Бегушиной, Н. И. Бессарабовой, Н. Н. Сапожниковой, А. А. Кораблевой, М. А. Тоне, И. Л. Карахан, З. А. Пучковой и других.

Ставшая традицией постоянная связь с мастерами народных художественных промыслов обусловила последовательность собирания коллекций 40-х — 60-х годов.

Ни один музей не обладает столь полной, широкой и последовательной коллекцией, характеризующей народное декоративное искусство РСФСР 40-х — 60-х годов. Собранные в музее народного искусства работы наглядно свидетельствуют о тех стилистических изменениях, которые произошли за этот период. Патриотический пафос первых послевоенных лет, сменившийся периодом «украшательства», поворот народного декоративного искусства к быту — все это отражено в коллекции.

Миниатюрная живопись Федоскина, Холуя, хохломской росписи, скульптуры и игрушки Богородска не раз служили материалом для тематических выставок, посвященных этим очагам народного искусства.

Коллекции работ ведущих мастеров современного народного искусства дали возможность устраивать монографические выставки, отражающие творческий путь отдельных мастеров: холмогорских резчиков П. П. Черниковича, А. Е. Штанга, У. С. Шарыпиной; кружевниц В. Д. Веселовой, М. Н. Груничевой, заслуженного деятеля искусств РСФСР А. А. Гужавиной; вышивальщиц — заслуженного деятеля искусств РСФСР М. Н. Гумилевской, заслуженного художника РСФСР В. В. Грумковой, художников Мстеры — заслуженного деятеля искусств РСФСР И. Н. Морозова, народного художника РСФСР И. А. Фомичева; мастера орнамента, заслуженного деятеля искусств РСФСР Е. В. Юрина; художника черногого серебра, заслуженного деятеля искусств РСФСР Е. П. Шильниковского и других.

Собрание музея показывает творчество не только мастеров старшего поколения, но также рост, творческое становление молодых, наиболее способных мастеров. К ним относятся художник Мстеры Л. А. Фомичев, холмогорский резчик А. С. Гурьев, тобольские мастера Г. Г. Кривошеин и Г. А. Хазов, художница черногого серебра Е. Ф. Тропина.

Представленные в музее работы последних лет ярко свидетельствуют о поисках нового. Современные мастера тобольской миниатюрной скульптуры, преодолев влияние станковизма, создают декоративную малую пластику из кости. Работы мастеров хохломской росписи, вышивальщиц, кружевниц, ткачих — пример практически целесообразных бытовых вещей, рассчитанных на современный жилой и общественный интерьер.

Особый характер придает коллекции музея собрание народного декоративного искусства автономных республик, областей, краев РСФСР. Наиболее значительное место в этом разделе занимает искусство Дагестана. Художественная обработка металла представлена работами талантливых мастеров черногого серебра из аулов Кубачи и

Гоцатль — заслуженных деятелей искусств кубачинцев Расула Алиханова, Гаджи Магомедова и других.

Имеется большая коллекция традиционной керамики аула Балхар, унцукульской насечки серебром по твердым породам дерева, дагестанских ковров, показывающих разнообразие традиционных типов орнамента.



*Коробка
«Красноармейцы».
Роспись по дереву
В Голицын.
1924 год.
Музей
народного
искусства*

Коллекция изделий дагестанских мастеров свидетельствует о высоком орнаментальном искусстве, о живых традициях, уходящих корнями в глубокую древность, о большом мастерстве народов Дагестана.

Искусство Поволжья (чуваши, мордва, мари) в основном представлено вышивкой народных костюмов и головных уборов конца XIX века. В современной чувашской, марийской и мордовской вышивке с успехом используется традиционная техника шитья и колористическая гамма, характерная сочетаниями красных, черных и красновато-коричневых тонов.

Декоративное искусство Татарии показано вышитыми в технике тамбура свадебными полотенцами, изделиями из металла конца XIX — начала XX века, выполнявшимися в Рыбной Слободе под Казанью, а также современным шитьем золотой нитью.

В коллекции музея есть также образцы народного искусства Хабаровского края, Приамурья, Коми АССР, Карелии, Бурятии, народов Крайнего Севера (ненцы, эвенки).

Собрание чукотской скульптуры и гравировки на моржовых клыках охватывает период с конца XIX века по 1960-е годы и позволяет говорить об индивидуальных творческих манерах мастеров; оно широко и разнообразно отражает темы из современной жизни чукчей и сюжеты чукотских народных сказок.

Кроме предметов народного искусства РСФСР, музей постоянно собирал предметы декоративного искусства союзных республик. Первые работы мастеров Украины, Туркмении, Азербайджана, Грузии, Узбекистана поступили в музей после 1-й Всесоюзной сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставки 1923 года. В фондах музея — украинская керамика, дерево, вышивка; туркменские ковры и ткачество; грузинская керамика; узбекские вышивки, набойки, керамика, ювелирные украшения. С начала Великой Отечественной войны сбор этого материала прекратился.

* * *

Собрание музея — неиссякаемая сокровищница орнаментов, колористических сочетаний, способов художественного осмысления материала, декоративных решений сюжета. Оно представляет огромный интерес и для широкого зрителя и для художников, работающих в области декоративно-прикладного искусства.

Историки искусства, научные работники, изучая фонды музея, создали и создают на этих материалах научные работы. Капитальные труды по русскому декоративному искусству, издаваемые Академией художеств и Академией наук, иллюстрируются материалами из собраний музея.

Фонды музея — база для теоретических и практических занятий студентов Московского высшего художественно-промышленного училища (б. Строгановского), Текстильного института, Художественно-промышленного училища имени Калинина, Московского технологического института, Исторического факультета МГУ, школ художественных ремесел и других учебных заведений.

Материалы музея широко используются нашей прессой, радио, телевидением, киностудиями.

Музей народного искусства будет и в дальнейшем пополнять свое собрание не только произведениями народного искусства Российской Федерации, но и союзных республик.

¹ Архив НИИХП. Оп. 8, арх. № 1.

² Сведения приводятся по докладной записке старшего научного сотрудника музея Е. Н. Шульгиной от 25.II.1939 года. Архив музея.

³ Н. Я. Давыдова с 1918 года становится директором Кустарного музея. До революции совместно с М. Ф. Якунчиковой ею было много сделано для развития кустарных промыслов.

⁴ Н. Н. Иванова. Русские художественные промыслы в годы Великой Отечественной войны 1941—1945 годов. Сборник «Русские художественные промыслы». М., «Наука», 1965.

⁵ И. П. Работнова, В. М. Вишневецкая, Л. А. Кожевникова. Народное искусство Архангельской области. Сборник трудов НИИХП, вып. 1. М., 1962.

⁶ Е. Н. Хохлова. Народная керамика южных районов Ярославской области. Сборник трудов НИИХП, вып. 2. М., 1963.

⁷ О. С. Попова. Русское народное прикладное искусство Кировской области. Сборник трудов НИИХП, вып. 3. М., 1966.

- ⁸ Н. И. Каплан. Народное узорное ткачество и вышивка на юге Воронежской области. Сборник трудов НИИХП, вып. 3. М., 1966.
- ⁹ Е. Г. Яковлева. Народное искусство западных и юго-западных районов Тувинской АССР; Ткани и ковры деревни Кармышево Башкирской АССР. Сборник трудов НИИХП, вып. 3. М., 1966.
- ¹⁰ Л. И. Воронова. Евгения Ивановна Прибыльская (Путь художника). Сборник «Художественные промыслы РСФСР». М., 1950.
- ¹¹ Е. Сахарова. Елена Поленова. М., «Искусство», 1952, стр. 24.
- ¹² Г. В. Яловенко. Федоскино. М., КОИЗ, 1959, рис. 1.
- ¹³ Одна из работ этой коллекции опубликована в книге И. М. Сулова «Ростовская эмаль». Ярославль, 1959, рис. 10.

Л. К. Розова

Работа музея по пропаганде народного искусства

В деятельности музея всегда большое место занимала массовая работа и пропаганда народного искусства. Протекала она в течение двух резко разграниченных периодов — дореволюционного и советского. Эта общественно важная деятельность музея видоизменялась, имела на отдельных этапах различные задачи, которыми определялись ее содержание и формы. Однако одно оставалось неизменным — работа эта всегда была проявлением общественного интереса к русскому народному декоративному искусству как к ценному явлению в национальной культуре.

С первых дней возникновения Кустарного музея массовая работа и пропаганда народного искусства проводилась под знаком бережного отношения к наследию и внимательного его изучения. В основу фондов Торгово-промышленного музея кустарных изделий были положены коллекции кустарного отдела Всероссийской художественно-промышленной выставки 1882 года. Представляя собой разные промыслы, эти коллекции были частично пополнены и экспонированы в музее для наглядности по процессам производства с показом сырья и полуфабрикатов, с картами их размещения и брошюрами о них. На основе такой экспозиции музей ставил перед собой задачу широкого ознакомления населения с образцами народного искусства и проводил популяризаторскую работу.

В газете «Русские ведомости» за 1887 год отмечалось: «По праздникам в музее давались посетителям устные объяснения выставленных коллекций. Это возбуждало интерес к музею и правильное понимание

нужд и особенностей промыслов. С 25 августа по 3 ноября 1885 года по праздникам и воскресеньям музей посетило 1762 человека, то есть каждый день 136 человек».

Наряду с этим музей принимает участие в кустарно-промышленных выставках с целью содействия сбыту кустарных изделий и удостоивается высоких наград и поощрений. Эти успехи были не только производственно-коммерческими, но имели и большое культурное значение — широкой популяризации народного искусства. Так, в 1902 году музей участвует во Всероссийской кустарно-промышленной выставке в Петербурге. В отчете об этой выставке отмечалось: «Кустарная выставка явилась откровением для публики, показав ей такие стороны народного труда, творчества, фантазии и изобретательности, которых ранее она не замечала. Это был интерес к творчеству, как бы вновь открытой области труда». В том же году музей участвует в первой передвижной выставке России для кустарей и ремесленников, организованной Обществом содействия русской торговле и промышленности. Выставка, размещенная на барже, проделала путь из Петербурга по Мариинской системе и по Волге до Нижнего Новгорода, а затем обратно. В 1903 году музей участвует в Международной научно-промышленной выставке «Детский мир», проводившейся в залах Таврического дворца в Петербурге, а в 1906 году — в базаре-выставке.

С той же целью содействия сбыту кустарных изделий музей выступает на заграничных выставках. Так, в 1900 году он участвует в организации Русского отдела на Всемирной выставке в Париже; в 1902 году — на Международной выставке в Реймсе (Франция), где получает высшую награду — почетный диплом; в 1904 году — на выставке гигиены и спасательной службы в Париже. На этой выставке награждаются почетным дипломом игрушечные изделия музея, а на Всемирной выставке в Льеже (Бельгия) 1905 года премируются изделия его столярной и игрушечной мастерских.

В последующие годы — в 1907 году и особенно в 1910 — популяризаторская деятельность музея обретает новые возможности. Оказывая художественную и техническую помощь кустарям, музей начинает приобретать у них значительно больше художественных изделий, организует разработку образцов у себя. 1 сентября 1910 года в музее открывается отдел образцов, возглавляемый инициативным художником Н. Д. Бартрамом.

В это время музей становится своеобразным центром художественного ремесла. С одной стороны, через него по-прежнему, но в более широких масштабах идет сбыт всего, что сработано мастерами, а с другой, — он является организатором и руководителем, направляющим все дело кустарного производства не только Московской, но и многих других губерний России.

Своей пропагандистской деятельностью музей стремится развить художественный вкус кустарей, способствует появлению изделий, в которых используется богатое наследие народного творчества. Для этого в музее собираются образцы крестьянской архитектуры и бытового искусства: резьбы по дереву, набоек, вышивок, игрушек и т. п.

Все эти предметы, прельщающие своей самобытной красотой, вдохновляли мастеров, помогали им создавать новые произведения.

Для популяризации кустарных промыслов музей сам организует и проводит разнообразные выставки. Так, в 1907 году в музее устраивается выставка произведений мастера — резчика по дереву В. П. Ворноскова. Вслед за этой выставкой в последующие годы под руководством Бартрама в помещении музея проходят выставки: «Игрушки прошлого и настоящего» — 1909 год; «Как делают игрушки» — 1910; «Выставка-базар женского ручного труда» — 1911; «Выставка мебели» — 1912, где иногда демонстрировались приемы работы народных мастеров.

Эти первые стационарные выставки носили строго тематический характер, обладали экспозиционной наглядностью, имели рекламу, каталоги, отклики в периодической печати. Они приобрели большую популярность у московской общественности. Их посещали группы учащихся школ, гимназий, студенты Московского университета, институтов. В отдельные дни число посетителей выставок достигало 2250 человек¹.

В то же время Кустарный музей ежегодно проводил у себя своеобразные весенние и зимние выставки — «рождественские» и «пасхальные» базары, на которых, экспонируя новые образцы изделий, одновременно устраивал распродажу сезонных товаров.

Пропагандистская деятельность побуждает музей активно участвовать в выставках, организуемых в других городах. На Казанской выставке сельского хозяйства, профессионального образования и легкой промышленности 1909 года и Всероссийской выставке в Киеве 1913 года, на которые свои изделия прислали крупнейшие фирмы Запада, Московское губернское земство получило золотую медаль за кустарные изделия. В том же 1913 году музей проводит большую подготовительную работу по организации отдела кустарных промыслов Московской губернии на Второй Всероссийской кустарной выставке в Петербурге, явившейся для широкой общественности «раскрытой книгой крестьянского труда, долгое время бывшего без всякого призора»². Здесь было представлено 280 экспонатов от 40 промыслов. Музей получил почетный диплом.

Музей как организатор и экспонент художественных промыслов по-прежнему участвует в зарубежных выставках: базарах-выставках в Лондоне 1907 и 1910 годов; плавучей выставке 1909 года по маршруту от Одессы по портам Черного и Средиземного морей, организованной Русским обществом пароходства и торговли; выставках 1912 года в Эдинбурге, Лондоне, Брайтоне и в Порт-Саиде при российском консульстве; выставке «Русская деревня и кустарные изделия» в Лондоне в 1915 году. А с 1907 года он становится постоянным участником Лейпцигских ярмарок.

Кустарные художественные изделия, представляемые на ярмарке, пользовались большой популярностью и содействовали крупным заказам как от германских, так и от других фирм³. На зарубежных выставках и ярмарках Кустарный музей в этот период получил немало наград.

С первых лет возникновения Советского государства массовая работа музея обретает новые задачи. Они выдвигались совершенно иными условиями и возможностями широкого возрождения и развития художественных промыслов.

Развитие художественных промыслов в этот период было тесно связано с организацией их на основе новой экономики, с объединении



*Диплом
с награждением
Кустарного музея
Гран-При
на Международной
выставке
гигиены и
спасательной
службы.
Париж 1904 год*

ем разрозненных кустарей в артели и союза промысловой кооперации, с открытием специальных художественных школ.

Десятки и сотни народных мастеров получили при Советской власти образование, стали членами творческих союзов, представителями передовой творческой интеллигенции. В этих условиях изменилась и вся популяризаторская пропагандистская деятельность музея. Она была направлена теперь на оказание помощи не только одиночкам, но и целым коллективам мастеров художественных промыслов в их творческой перестройке и дальнейшем развитии их мастерства.

Все это требовало от музея особого научного подхода к проведению массовой работы. В 20-х годах Кустарный музей создает свою экспозицию по народному искусству, группируя коллекции изделий по материалу и художественно-техническим признакам, и разрабатывает подробный путеводитель. В путеводителе (составил его крупнейший искусствовед В. С. Воронов) впервые была произведена научная систематизация материала по художественно-стилевым особенностям⁴.

Новая экспозиция стала наглядной основой для проведения с мастерами бесед, консультаций по изучению художественного наследия и оказания помощи в их творческой работе. Проводились также экскурсии с посетителями.

В первые послереволюционные годы, до создания постоянной систематической экспозиции, музей уделял большое внимание организации различных выставок. В 1920 году он участвует в выставке «Кус-

тарь — голодному краю», а в 1921 — в выставке, посвященной IX съезду Советов. В период разрухи и голода в стране эти выставки всемерно содействовали продвижению кустарных изделий на село для обмена на сельскохозяйственные продукты.

Тогда же, в 1921 году, в помещении музея вновь открывается магазин-выставка, где оживает былая традиция — сочетание торговли



*Почетный диплом,
которым был
награжден
Кустарный музей
на Всемирной
выставке
в Льеже. 1905 год*

кустарными изделиями с пропагандой народного искусства, столь знакомая москвичам и зарубежным гостям.

В 1923 году в Москве по декрету Совнаркома открывается «Всероссийская выставка художественной промышленности». «Самая основная ее задача сконцентрировать впервые после войны и революции в хозяйственно-политическом центре образцы художественной продукции со всей огромной территории объединенных Республик, чтобы обозреть и учесть эту продукцию со всех точек зрения»⁵.

Кустарный музей совместно с Историческим и Музеем игрушки принимает активное участие в организации научно-показательного отдела на этой выставке. В нем разворачивается яркая картина эволюции форм и техники кустарной и индустриальной промышленности от образцов народного творчества до позднейших изделий художественной промышленности.

Значительное место в работе музея этого периода заняла подготовка к Первой Всесоюзной сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставке 1923 года. Музей организовал кустарный отдел, в котором были показаны не только предметы из фондов, но и работы художников музея, а также артелей, школ, мастерских. Экспонаты Кустарного отдела помещались в различных павильонах: в «старой» и «новой» деревне, чайной «Красный трактир» и других.

Основными задачами Кустарного отдела, как отмечалось в каталоге выставки, являлось:

«1. Показать все значение кустарной промышленности в народном хозяйстве республики;

2. Выяснить роль и значение промысловой кооперации в области кустарной промышленности;

3. Дать образцы технически усовершенствованных и улучшенных приемов производства, которые могут быть применены в кустар-



*Диплом
с награждением
Кустарного музея
Гран-При
на Международной
выставке
в Милане.
1906 год*

ных промыслах, и познакомить с работой профтехнических кустарных школ, мастерских и Центрального музея в области кустарной промышленности»⁶.

Помимо экспонатов-изделий, музей показал «живые промыслы». В павильонах выставки демонстрировали приемы художественного мастерства елецкие кружевницы, крестецкие вышивальщицы, один из лучших мастеров старшего поколения богородских резчиков Я. Н. Бобловкин и многие другие.

Там же работники музея выступали с различными лекциями. Так, лекцию «Нужды и задачи художественных промыслов и формы их удовлетворения» прочел А. А. Вольтер; на тему «Крестьянское бытовое искусство» выступил В. С. Воронов; А. В. Бакушинский читал лекцию «Использование творчества кустарей-живописцев для современных нужд»; Н. Д. Бартрам рассказал о значении кустарной игрушки для работы с детьми.

За работу на сельскохозяйственной выставке музей был награжден почетным дипломом 1-й степени за личной подписью М. И. Калинина, в котором отмечалось, что «Главный Выставочный комитет присуждает Кустарному музею ВСНХ диплом 1-й степени за привлечение художественных сил для выработки новых образцов и тяготение в сторону изучения и выявления чисто народного творчества»⁷.

Первая Всесоюзная сельскохозяйственная и кустарно-промышленная выставка имела большое значение. Она показала экономическую

силу нового строя и имела «почти что... переломное значение»⁸ в отношениях с другими странами.

В 1924 году ее экспонаты были использованы музеем для организации Постоянной кустарно-промышленной показательной выставки⁹. И если предшествующая выставка выявляла возможность развития кустарной промышленности, то показательная выставка стала проводником ее достижений в области экономики, техники и организации промкооперации. Она ставила себе задачу содействовать сбыту кустарных художественных изделий и проявлению творческих сил на местах. Основное внимание было уделено национальным республикам и областям, их своеобразному искусству. Наряду с художественными изделиями продолжали экспонироваться и чисто бытовые вещи.

В период 20-х годов Кустарный музей не только принимает участие в выставках большого экономического и политического значения, но и создает свои художественно-тематические выставки. В 1925 году в помещении музея открывается выставка «Кустарь и революция». Сохранившиеся материалы и фотоальбомы¹⁰ дают представление об основных принципах, которыми руководствовался музей в ее построении. Лозунг — «Крестьянское бытовое творчество — здоровая кровь кустарной промышленности», предвзяв осмотр экспозиции, говорил о необходимости широкого использования богатейшего наследия народного искусства в произведениях нового времени. В экспозиции были представлены изделия различных промыслов: резьба и роспись с выжиганием по дереву; набойка; керамика; лаковая живопись на папье-маше и подносах и многое другое. В произведениях этих лет преобладали новые сюжеты, мотивы современности — «Буденновцы», «Перекуем мечи на плуги», «Смычка города с деревней» и т. п.

Не менее значительной была деятельность Кустарного музея по организации показа художественных промыслов на многочисленных зарубежных выставках 20-х годов. Участие в них не только пропагандировало культуру Страны Советов, но и, что очень важно, расширяло советский экспорт, способствовало укреплению экономики страны. Выставки проводились в 1921 году в Дрездене, 1922 — в Стокгольме, 1924 — в Генуе и Венеции, 1927 — в Монце и в 1928 году — в Милане. Наиболее существенное место среди зарубежных выставок этих лет занимает Международная выставка декоративных искусств и современной художественной промышленности 1925 года в Париже. Организатором кустарного отдела здесь являлся Кустарный музей. Директор музея Вольтер и художник Бартрам возглавляли эту работу. Участниками выставки были артели Федоскинская и «Богородский резчик», Палехское товарищество художников, Семеновское училище, Кустарный техникум, Торжковская золотошвейная школа, Кустарный музей¹¹.

Вся пропагандистская деятельность музея в период 20-х годов была направлена на выявление и мобилизацию творческих сил, талящихся в недрах кустарно-художественных промыслов, на возрождение и развитие их в тех экономических условиях, которые начали складываться после разрухи в стране. Она была связана также с изучением ценного наследия в искусстве прошлого и с широким показом уже до-

стигнутых успехов в производстве кустарных изделий. Блистательный успех на заграничных выставках и ярмарках и возрастающий спрос на кустарные изделия за рубежом, естественно, содействовали расцвету промыслов, заглохших в период разрухи.

В связи с возрождением и укреплением старинных очагов народного искусства, возникновением новых производств и общим ростом



Диплом I степени
Кустарному музею
ВСНХ
Москва. 1923 год

художественных промыслов, а также в связи с развитием и признанием важности научной деятельности Кустарного музея ВСНХ он был преобразован в 1932 году в Институт художественной промышленности. Создание института позволило усилить руководство промыслами, наладить творческую помощь. Кустарный музей, теперь преобразованный в Музей народного искусства при институте, стал более планомерно пополнять свои собрания новыми произведениями и еще более широко проводить работу по пропаганде народного искусства среди населения.

Характерной особенностью культурно-просветительной деятельности музея в 30-е годы явилась систематическая и длительная работа с мастерами народно-художественных промыслов. Для этого музей приглашает таких выдающихся мастеров, как А. И. Лезнов, И. С. Семенов, Е. В. Юрин и другие. Зарождается новая форма работы — творческие командировки.

В 1937 году музей принимает участие в организации большой выставки «Народное творчество» в Государственной Третьяковской галерее. Эта выставка стала ярким событием в жизни мастеров промыслов. Правда, многие ее экспонаты еще носили экспериментальный характер — мастера искали новые выразительные средства при разработке современных тем. Но другие работы говорили уже о новых складывающихся тенденциях в развитии декоративного искусства. На выставке «Индустрия социализма» 1939 года музею была поручена организация

раздела народно-художественных промыслов не только Российской Федерации, но и всего Советского Союза. Проведенная музеем работа была отмечена Комитетом по делам искусств. В том же году музей принимает участие в показе творчества мастеров народных художественных промыслов на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке в павильонах РСФСР и ряда других республик.

В эти годы музею поручалась организация и специальных отраслевых выставок-просмотров по художественным промыслам (вышивки Украины и др.).

Большая работа по-прежнему проводилась музеем по подготовке к зарубежным выставкам — Международной 1937 года в Париже и Всемирной 1939 года в Нью-Йорке. На Парижской выставке музей был удостоен высшей награды — Гран-При, многие коллективы промыслов и отдельные художники получили высокие оценки и поощрения.

В годы, предшествующие Великой Отечественной войне, в залах музея развешиваются выставки, связанные с такими событиями, как перелет через Северный полюс, челюскинская эпопея и др.; создаются специальные экспозиции на материалах экспедиционной работы института по изучению народного искусства Западной Украины и Узбекской ССР, а также выставки, посвященные творчеству народных мастеров резьбы по дереву поколений семьи В. П. Ворноскова и художника по набойке и росписи ткани Е. П. Повстаного. Впервые, весной 1941 года открывается выставка работ учащихся художественных профессионально-технических школ Всекомпросвета.

* * *

В послевоенные годы музей как подразделение Научно-исследовательского института художественной промышленности превратился преимущественно в пропагандистское учреждение. Он участвует в различных выставках, в научно-методической работе института, организует выставки в своем помещении. В 1945 году он устраивает выставки конкурсных работ мастеров по дереву, камню и кости, а в 1946 году — по художественным лакам, строчевышитым и кружевным изделиям.

Хозяйственное укрепление промыслов, явившееся результатом мер, принятых правительством, внимание и проявившийся интерес к народному искусству — все это было той почвой, на которой развивалась творческая работа в эти годы.

В 1946 году музей участвует в проведении большой Всесоюзной выставки «Народное декоративное и прикладное искусство». Успеху выставки способствовали предшествующие ей многочисленные конкурсы на лучшие произведения в народно-художественных промыслах.

В апреле 1947 года была открыта новая экспозиция музея, а в сентябре — выставка к 800-летию Москвы. В том же году различные предметы из его фондов показывались на выставках в Загорском государственном музее-заповеднике и в Государственном Историческом



*Диплом
о награждении
Кустарного музея
на III Международной
выставке
декоративного
искусства.
Вилла Реале.
Монц. 1927 год*

музее. В 1948 году музей участвует в посвященной 30-летию Октября Всесоюзной выставке художественной промышленности и народных художественных ремесел в залах Академии художеств СССР.

В послевоенные годы музей комплектует коллекции для различных выставок, проводимых Всесоюзным обществом культурной связи с заграницей и Всесоюзной торговой палатой ¹².

На всех выставках за границей экспонаты музея пользовались неизменным успехом. Подбор материала художественных промыслов и его систематизацию для зарубежных выставок до 1954 года выполнял Музей народного искусства. С 1954 года эту работу стал выполнять Отдел международных выставок института.

В 50-е годы в связи с большой экспедиционной и исследовательской работой Института художественной промышленности, связанной с решением практических вопросов развития современного искусства, массовая работа музея получает новое направление. В музее начинают чаще устраивать выставки, на которых показываются результаты изучения лучших художественных традиций и возможности их развития в современных промыслах ¹³, а также персональные выставки, посвященные творческим успехам выдающихся художников, мастеров народного декоративного искусства ¹⁴. Персональные выставки являлись не только праздником для художника, но и своеобразной школой искусства. Показ достижений крупнейших народно-художественных промыслов — миниатюрной живописи на папье-маше, художествен-

ной обработки металла и кости, кружевоплетения и вышивки — имел большое значение для дальнейшего развития промыслов в современных условиях и способствовал активизации творчества мастеров. Встречи со зрителем, общение в творческих беседах с художниками и искусствоведами, объективная и дружеская оценка и принципиальный разбор его произведений побуждали мастера к новым свершениям.

Во второй половине 50-х годов широкое развитие получает и организация передвижных выставок. Началом этому послужило устройство первой для Музея народного искусства передвижной выставки 1954 года в Горьком. Такие выставки направлялись в крупные промышленные центры страны — в города Магнитогорск, Пермь, Новосибирск, Киров, Челябинск, Архангельск; столицу Мордовской автономной республики — Саранск, а также в традиционные центры народного искусства: Палех, Мстеру, Холуй, Кострому.

В музее начали более систематически проводиться и публичные лекции по народному декоративному искусству как для широкого круга посетителей, так и для мастеров. С 1954 года зарождается новая активная форма работы с детьми — устраиваются «Дни школьника».

Публичные лекции читались на курсах техноруков-технологов и художников по вышивке, для художников и ювелиров системы Ювелирторга, для педагогов и учащихся школ (о туристических маршрутах по художественным предприятиям Подмосковья).

В этот период предметы, представленные в экспозиционных залах музея, начинают широко использоваться для подготовки кадров работников художественных промыслов. Учащиеся художественного училища имени М. И. Калинина и Московской школы художественных ремесел, студенты Текстильного института и Строгановского училища делают в музее зарисовки и изучают различные орнаменты; народные мастера знакомятся с экспонатами, сходными по технологическим и производственно-художественным признакам с их работами. По-прежнему произведения народного искусства, собранные в музее, служат базой для научной работы института и разработки новых образцов художественных изделий.

В конце 50-х годов музей принимал активное участие в подготовке и проведении Всероссийского смотра-выставки народно-художественных промыслов, открытой в Центральном выставочном зале (Манеж) в 1960 году.

Смотр явился итоговым и знаменательным событием в жизни промыслов за все советское время. На выставке побывали сотни тысяч посетителей, многочисленные иностранные делегации оставили свои теплые отзывы, музей провел 130 экскурсий и 13 публичных лекций, на которых с 11 августа по 5 сентября присутствовало 628 человек.

Ярко выраженный национальный характер экспонатов и мастерство их исполнения показали, что искусство художественных промыслов — значительное явление современности. Выставка доказала правомерность использования произведений народного декоративного искусства в быту, их соответствие эстетическим требованиям и духов-

ному складу современного человека. Результаты смотра, широкий отклик на него в печати оказали плодотворное влияние на последующее развитие народных промыслов.

В 60-х годах усилившийся общественный интерес к национальному русскому культурному наследию, и в частности к народному декоративному искусству, выдвинул перед музеем новые задачи. Они были



*Экспозиция в Музее
народного искусства.
1965 год*

связаны в большей мере, чем прежде, с раскрытием основ и принципов декоративного оформления изделий народных промыслов, с выявлением прогрессивных традиций прошлого и возможностей их использования в современном костюме и жилом интерьере.

О возросшем интересе к национальному русскому наследию, памятникам древней русской архитектуры и народным промыслам свидетельствовало появление в печати многочисленных статей и очерков о народном декоративном искусстве; проведение дискуссий о судьбе народных художественных промыслов в условиях огромного технического прогресса в нашей стране и об особенностях народного декоративного искусства; организация многочисленных выставок и экспозиций, посвященных искусству художественных промыслов. Все это являлось не модой времени, а свидетельством большого роста культуры народов. В соответствии с этим изменилась и массовая работа музея по пропаганде народного искусства. Прежде всего изменения произошли в организации тематических выставок.

В период 60-х годов, наряду с постоянно действующей экспозицией, отражающей современное состояние народного декоративного искусства, проводятся большие ретроспективные тематические выставки, посвященные таким важнейшим народным художественным промыслам, как федоскинская миниатюра, богородская резьба по дереву, гончарное искусство, искусство холуйской миниатюры, народное искусство Горьковской области.

На этих выставках более полно, чем раньше, воссоздается картина развития промыслов, более конкретно показывается то наследие прошлого, которое необходимо использовать и развивать в наши дни, а также то, что является достижениями художников нашего времени. Это потребовало широкого использования произведений из фондов различных музеев нашей страны и проведения определенной научно-исследовательской работы по аннотированию и систематизации экспозиционных материалов.

Так, при организации большой тематической выставки богородского искусства резьбы по дереву привлечены были не только коллекции Музея народного искусства, но и многие произведения богородских мастеров из фондов Государственного Исторического музея, Государственного Русского музея, Музея игрушки, Загорского государственного историко-художественного музея-заповедника, Музея Богородской фабрики художественной резьбы и Отдела международных выставок НИИХП. Широко использовались коллекции из фондов различных музеев нашей страны и при организации других тематических выставок: «Миниатюрная живопись. Федоскино», «Гончарное искусство», «Русская одежда», «Народное искусство Горьковской области», «Декоративное искусство народов Сибири и Дальнего Востока».

Тематические выставки, построенные в широком ретроспективном плане и составленные из лучших произведений прошлого и наших дней, явились одной из важнейших и эффективных форм массовой работы музея. Они основывались и строились на базе научной подготовки экспозиции и тем самым давали посетителям возможность проследить развитие традиций, увидеть, что сохранено и обогащено и что еще может найти плодотворное развитие в современной творческой практике.

Об эффективности таких выставок могут свидетельствовать многочисленные отзывы посетителей. В качестве примера можно привести отзыв о Выставке богородского искусства резьбы по дереву научных работников Государственного Исторического музея: «Впервые в истории этой интереснейшей отрасли народного творчества мы видим их изделия в такой полноте и разнообразии работ многих мастеров, старых и молодых; преемственность и развитие традиций. Именно на таких выставках можно оценить и понять огромное значение русского народного искусства».

Новым в пропагандистской деятельности музея было и то, что организация этих выставок в период 60-х годов сопровождалась выпуском памятных значков — «Федоскино», «Богородск» и каталогов, подготовленных работниками музея и Института художественной промышленности¹⁵.

Важными мероприятиями явились также обсуждения итогов проведения выставок, которые привлекали внимание широких кругов художественной общественности. Во время этих обсуждений с докладами выступали научные работники института и музея, своими мыслями делились художники промыслов, искусствоведы, с предложениями выступали представители общественности.

Формы массовой работы музея по пропаганде народного искусства в последние годы претерпели значительные изменения. Учитывая возрастающий интерес широкой общественности к вопросам искусства, сотрудники института ищут новые формы и методы работы. В самом музее и в различных организациях проводятся публичные лекции на актуальные темы народно-декоративного искусства, связан-



*День школьника
в Музее
народного
искусства*

ные главным образом с практикой создания современного интерьера, костюма, современных украшений или с результатами новых исследований в области народного искусства («Художественные традиции русского народного искусства и современные украшения», «Русская народная одежда», «Семантика декоративного искусства древней Руси» и др.). Как правило, лекции читались научными работниками института, но привлекались и высококвалифицированные специалисты из других научных организаций. Лекции сопровождались демонстрацией экспонатов музея — подлинных образцов народной одежды, украшений и т. п., а иногда исполнением напевов русских народных песен музыкантами Московской консерватории, выступлениями фольклористов, поэтов, артистов.

Совершенствовалась методика проведения лекций по заявкам различных организаций. Их тематика стала более целенаправленной, связанной с практическими интересами слушателей. Закройщикам и мастерам швейных фабрик и ателье была прочитана лекция «Художественное оформление одежды и использование традиций народного костюма» и другие; педагогам — об эстетическом воспитании детей; самодеятельным художникам, работникам Центрального салона Художественного фонда СССР, представителям торговых организаций на оптово-промышленных ярмарках, продавцам и товароведом магазинов «Подарки», «Русский сувенир» — «О керамике», «О современном

узорном ткачестве»; широкой общественности и молодежи — «О современном интерьере», «О хорошем вкусе» и т. д.

В эти же годы музей ищет новые активные формы пропагандистской работы среди молодежи. Так, совместно с ЦПКиО имени Горького создается «Школа хорошего вкуса». Для посетителей парка демонстрировались модели современного костюма, проводились лекции-беседы, был показан жилой интерьер.

Аналогичную работу по пропаганде народного искусства с наглядным показом вещей и раскрытием эстетической целесообразности их использования в современном быту музей проводил среди слушателей Университета культуры фабрики «Трехгорная мануфактура», рабочих Первого часового завода и других предприятий.

С яркими выступлениями, демонстрацией русской народной одежды и устройством небольших выставок проводились вечера «Поэзия земли русской» в гостинице «Юность». Они устраивались молодежным клубом «Родина» совместно с музеем.

Лекции проводились не только в Москве, но и в других городах: Петрозаводске, Грозном, Якутске, Горьком, Вологде, а также в Палехе, Дудинке, Федоскине. Часто они сочетались с проведением экспедиций НИИХП, производственными командировками и выставками.

Особую популярность получает начиная с 1954 года ежегодное проведение «Дня школьника» в весенние и зимние каникулы, а также «Дня эстетики» для детей. «День школьника» стал традиционным и является оригинальной формой работы музея с детьми. Поток ребят, приглашенных по радио специальными извещениями и «Пионерской правдой», наполняет залы музея. Здесь проводятся массовые экскурсии, даются консультации, художники и мастера показывают, как выполняются художественные изделия. Если экскурсия возбуждает у ребят интерес к различным видам народного искусства, то наглядная работа мастера — резчика по дереву, костореза, художника-живописца и филигранщика вызывает у них желание самим освоить эти приемы. Ребятам показывают до десяти способов, приемов выполнения художественных изделий из различных материалов: ковроткачество, вышивки, кружевоплетение, керамика, резьба по кости, резьба и роспись по дереву, инкрустация и другие. Желающие могут тут же под руководством мастера-художника что-нибудь выполнить «своими руками». Так музей путем непосредственного ознакомления и вовлечения ребят в работу с материалом помогает им познавать неведомое до сей поры творчество. Дети посещают музей не раз, а затем более углубленно знакомятся с промыслами, организуя культпоходы в такие центры, как Федоскино, Богородск, Жостово и другие по разработанным совместно с музеем маршрутам.

Все перечисленное безусловно способствовало более широкой популяризации народного искусства среди населения. Этому не в малой мере помогли систематические передачи о музее по радио и телевидению, выпуск короткометражных информационных в журналах кинохроники, заметки в периодической печати, выпуск афиш, плакатов о мероприятиях музея.



Стенд
с афишами
Музея
народного
искусства

Все эти данные красноречиво говорят о постоянном совершенствовании форм массовой работы музея. Рассмотрение народного искусства в его взаимосвязи с человеком и его бытом, с общественным интерьером вызывает к нему большой интерес. Это способствует более ясному определению возможностей народно-декоративного искусства, осознанию целесообразности его использования для современности. Тем самым музей может более эффективно решать задачи популяризации народного искусства, способствовать эстетическому воспитанию советских людей, формированию их вкуса.

¹ Архив НИИХП. Оп. 1, арх. № 1, стр. 179.

² Иллюстрированный художественно-литературный журнал «Искры», 1913, № 12, стр. 96.

³ Н. П. Халтурин. Дом № 7 по улице Станиславского. Рукопись. НИИХП. М., 1945, стр. 22.

⁴ Кустарный музей ВСНХ. Путеводитель. М., 1925.

⁵ «Всероссийская выставка художественной промышленности», № 2, 1 апреля 1923 года, стр. 3.

⁶ Всесоюзная сельскохозяйственная и кустарно-промышленная выставка. Общий каталог. М., издание ГВК, 1923, стр. 130.

⁷ Научный архив. Библиотека НИИХП. Там же хранятся и другие дипломы музея.

⁸ Г. В. Чичерин. Значение выставки. Речь, произнесенная на митинге. М., 1923, стр. 4.

Архив НИИХП. Оп. 1, св. 1, д. 1, л. 131.

Фотоальбомы I и II. Библиотека НИИХП.

В каталоге выставки упоминаются имена художников З. Д. Кашкаровой, А. А. Вольтера, А. Н. Изергиной, Е. П. Повстаного, Б. Н. Ланге, Е. Г. Теляковского, А. И. Гущина, Н. Г. Тихонова, В. М. Голицына. Все они получили дипломы. Кроме того, художники З. Д. Кашкарова, Б. Н. Ланге, Е. Г. Теляковский, А. И. Гущин и Н. Г. Тихонов получили золотые медали; А. Н. Изергина бронзовую, а Н. Д. Бартрам две золотые и два диплома.

Впервые после Великой Отечественной войны на выставке в Иране в 1945 году были показаны работы федоскинских, палехских и холуйских мастеров миниатюрной живописи на папьемаше. В 1946—1948 годах экспонаты всех художественных промыслов представлялись на выставках в Лондоне, Хельсинки, Бухаресте, Милане. В 1947 году на Международном фестивале молодежи в Чехословакии демонстрировались произведения молодых советских мастеров народного искусства. В том же году большая коллекция была направлена на международную выставку «Современное искусство» в Египет. Художественные изделия, выполненные советскими женщинами, были широко представлены в 1948 году в Париже на выставке, организованной Международной демократической федерацией женщин. С 1949 года ежегодно организуются торгово-промышленные выставки-ярмарки в Пловдиве, Вене, Лейпциге, Дамаске и других городах мира.

В 1955 году — «Русская народная резьба и роспись по дереву XVIII—XIX веков», «Строчевышивальные изделия и кружева», «Выставка работ по итогам конкурса на лучшие изделия народно-художественных промыслов»; в 1956 — «Народно-художественная керамика»; в 1958 — «Народная резьба по кости»; в 1959 — «Выставка к научной сессии по итогам экспедиций 1958 года», «Выставка произведений народного искусства XVIII—XIX вв.» и др.

В 1957 году — миниатюристов: народного художника РСФСР И. А. Фомичева и заслуженных деятелей искусств РСФСР И. Н. Морозова и ювелира Е. П. Шильниковского, а также художниц-кружевниц В. Д. Веселовой и М. Н. Груничевой; в 1958 — заслуженных деятелей искусств РСФСР М. Н. Гумилевской, известной своими красочными узорами вышивки, и миниатюристов Е. В. Юрина и В. Д. Пузанова, художника федоскинской миниатюры А. А. Кругликова и кружевницы Н. Г. Петровой; в том же году художников косторезного искусства П. П. Черниковича, А. Е. Штанга и У. С. Шарыпиной, кружевницы А. А. Гужавиной и заслуженного деятеля искусств РСФСР вышивальщицы В. В. Грумковой.

Выставка миниатюрной живописи. Федоскино. М., 1962; Выставка богородского искусства резьбы по дереву. Игрушка, скульптура. М., 1965; Выставка «Искусство холуйской миниатюрной живописи». М., 1965; Выставка «Народное искусство Горьковской области». М., 1966.

Дела
и
люди

А. А. Вольтер

Воспоминания о Кустарном музее

В начале мая 1920 года решением Президиума ВСНХ РСФСР я был назначен на должность директора Центрального кустарного музея ВСНХ. Мне было дано задание восстановить и подготовить художественные кустарные промыслы к участию в экспорте. В распоряжение Главкустпрома в это время поступили богатейшие коллекции образцов крестьянского бытового творчества, которые необходимо было систематизировать. Кроме того, пришлось приводить в порядок музейную библиотеку, разбирать имеющиеся альбомы, рисунки, чертежи, фотографии.

Только к 26 ноября 1921 года музей смог открыть двери для публики. Одновременно его сотрудники занимались выявлением сохранившихся и действующих художественных кустарных промыслов в различных районах РСФСР и в отдельных республиках. Необходимо было установить и наличие работающих одиночек-кустарей, на которых можно было опереться при создании новых образцов для артелей.

В круг своего художественного и технического влияния музей включил только высококвалифицированных кустарей, оберегая оригинальность, самобытность и инициативу их художественного творчества при выполнении образцов по заданиям музея.

За время первой империалистической и гражданской войн огромная масса кустарей-художников покинула свои гнезда, рассеивалась по стране в поисках заработка, оседая вблизи железнодорожных и водных путей. Причин к этому было, конечно, достаточно. Большим ударом для промыслов был голод в Поволжье и в юго-восточной части

Советского Союза. Ни сырья, ни инструмента в руках кустика не было. Молодежь переставала перенимать мастерство отцов. Война также оторвала от промыслов молодежь. Многие промыслы захирели, например чернение по серебру (там остался всего один престарелый мастер М. П. Чирков) или вятская керамическая игрушка. То же случилось и с миниатюрной резьбой по пальме и кедру. В этом промысле сохранился только один мастер Хрустачев из Сергиева Посада. Совершенно прекратили существование промыслы по выделке узорчатой парчи, бисерных изделий (из-за отсутствия бисера). В упадок пришли промыслы набойки, резьбы по кости, рогу, выделке подносов, картонажа и многие другие. Необходимо было принимать самые срочные меры к возрождению угасающих художественных промыслов, наладить ученичество под руководством старых мастеров.

Наряду с этим открывались и новые очаги кустарных промыслов в тех районах, куда переселились гонимые голодом кустари (например, ткачество на Кубани, в Сибири и других местах). Большая потребность в мебели для оборудования новых государственных и общественных учреждений вызвала к жизни новые мебельные производства.

Таково было состояние промыслов в те годы, когда обновленный Кустарный музей приступил к работе по выявлению сохранившихся видов художественных промыслов, укрепляя и расширяя их и одновременно пропагандируя изделия с советской тематикой. Была возобновлена работа по созданию новых образцов и рисунков для артелей и кустарей-одиночек.

Пробуждение интереса к произведениям наших художников-кустарей на западноевропейских рынках дало нам надежду на восстановление экспорта художественных кустарных изделий.

Благодаря особой гибкости кустарной промышленности вообще, и художественной в частности, она могла легко переходить к изготовлению новых видов изделий, если того требовали запросы рынка, поскольку это не было связано с заменой дорогостоящего оборудования, машин, станков и пр., как при фабричном производстве. Здесь играло роль и незначительное разделение труда, сметливость и навык кустарей; кроме того, индивидуальная обработка изделий сообщает им тот специфичный особый отпечаток самобытности, который так выгодно выделяет их среди аналогичной фабричной продукции.

Хороший спрос на зарубежных рынках на корешковые и каповые изделия Вятки вызвал рост этого промысла на 179 процентов против довоенного уровня. По количеству занятых лиц на 31 процент превысил довоенный уровень строчевой промысел. Он насчитывал в своих рядах 18 794 женщины. Больше всего женщин было занято в кружевоплетении — 81 000. Изучение спроса на рынках Франции, Англии и Германии показало, что русские кружева успешно конкурировали с брюссельскими.

Вырабатывая образцы и рисунки для кустарей, ведя инструктаж и сообщая им рецепты, музей перешел на повышенную оплату экспериментальных работ. Кустари неохотно брались за выполнение экспериментальных заказов, ссылаясь на то, что освоение новых об-

разцов потребует большей затраты времени, а следовательно, и потери денежных средств. Кроме того, при изготовлении новых образцов требовалось проверить спрос на них населения через торговую сеть.

В связи с этим при музее был в свое время создан магазин для различного сбыта всех видов художественных изделий. В 20-х годах работа магазина возобновилась. Магазином руководил опытный и знающий художественные промыслы коммерческий директор Ричард Гаврилович Рабинович. Новые виды товаров, исполненные по образцам музея, поступали в магазин с этикеткой «Новинка» и учитывались особо.

Большим тормозом в этом деле были частные скупщики, которые действовали преимущественно среди кустарей-одиночек. Кооперирование художественных кустарных промыслов в общей организационной работе промкооперации занимало незначительное место, и многие виды художественных промыслов оставались вне кооперации. И тут господствовал частник, который, стремясь лишь к наживе, губительно влиял на художественно-техническое качество скупаемых им изделий. Эксплуатируя художника-кустаря, частник, заинтересованный прежде всего в скорейшей оборачиваемости товара, дающего ему крупную прибыль, шел решительно на все, чтобы принудить кустаря предпочесть его (частника) кооперации или Госторгу. В ход пускалось и авансирование кустаря деньгами, сырьем и мануфактурой в счет заказа, и понижение требований к качеству сдаваемой кустарем продукции. Но самое пагубное в этом развращающем действии частника было то, что он сводил на нет мероприятия государства (в том числе и музея), направленные на повышение качества продукции.

Между тем деятельность музея была направлена на повышение техники исполнения и художественного качества изделий кустарей путем профтехнического образования, расширения музейно-выставочной сети, организации научно-исследовательских станций, издания научно-технических пособий и пр. Под влиянием же частника кустарь незаметно для самого себя деклассифицировался, терял свое мастерство. Положение требовало срочных мер для сохранения нашего народного творчества согласно решениям XIV конференции РКП(б) и III съезда Советов СССР.

Надо было прежде всего найти путь к снижению себестоимости изделий, выпускаемых кустарными артелями. Между тем все организации, ведущие заготовку и сбыт художественных изделий, мало обращали внимания на рационализацию самих промыслов, мало заботились о своевременном их снабжении сырьем, необходимым полуфабрикатом, инструментом, даже мало думали о срочном выкупе своих заказов. Для повышения квалификации и облегчения труда кустаря необходимо было механизировать выполнение заготовок, используя для этого оборудование, станки и машины как в кооперативных мастерских, так и профтехнических школах ВСНХ. Завершалась работа над изделиями вручную самим кустарем-художником, чтобы сохранить всю оригинальность и самобытность его творчества. Такая механизация проходила безболезненно и охотно воспринималась кустарями.

Но для выполнения художественного замысла недостаточно только творческих способностей и технических знаний: необходимо развивать художественный вкус мастеров, умение чувствовать форму предметов и сочетать ее с назначением вещи, учитывать вкус потребителя. Для повышения культурного уровня и знаний кустарей открывались библиотеки и избы-читальни в поселках и деревнях.

Центральный кустарный музей ВСНХ принял участие в организации кустарных отделов на зарубежных выставках в Риге, Лондоне, Стокгольме, Милане, Салониках, Нью-Йорке. Были организованы выставки «Кустарь — голодному краю», «Кустарь и революция», Всероссийская выставка художественной промышленности при Государственной академии художественных наук, 1-я Всесоюзная сельскохозяйственная и кустарно-промышленная выставка, Постоянная кустарно-промышленная показательная выставка советских республик и национальностей при Центральном кустарном музее ВСНХ. За участие в этих выставках музей был отмечен высшими наградами: Почетным дипломом (Париж), дипломом 1-й степени (СССР), золотыми медалями и приказами Президиумов ВСНХ СССР и РСФСР.

Порядок работ в музее был таков. В начале каждого года устанавливался план по созданию новых образцов, рисунков, чертежей, моделей и форм. На каждый квартал года намечалась работа с определенной группой промыслов. План утверждался в Комиссии по улучшению художественно-кустарной промышленности, в которую входили представители от Центрального кустарного музея, его магазина, отдела ВСНХ по профессионально-техническому образованию и от художников обслуживаемых промыслов. Коммерческий директор, художник-руководитель и представитель от производства (артели) составляли списки изделий, пользующихся спросом на рынке, где указывалось наименование изделий, примерная их стоимость и район производства.

Стремясь поднять отстающие промыслы, сохранившие свою самобытность, но утратившие популярность, музей по собственной инициативе изготавливал новые, не предусмотренные списком образцы, в которых использовались современные сюжеты. Эти образцы и рисунки тиражировались в ограниченном количестве как пробные. Изделия, получившие благоприятные отзывы, повторялись в трех экземплярах и поступали в коллекцию музея, в магазин и на производство.

К этому времени музей уже располагал значительным количеством образцов художественных кустарных изделий и обогатился вновь приобретенными коллекциями с общим числом экземпляров 5895.

С 1921 года музеем было выполнено 877 образцов и 687 рисунков. Их могло быть значительно больше, если бы художники музея не отрывались то на работы по приведению в порядок коллекций, то на организацию всевозможных выставок, на поездки в артели и обслуживание экскурсий. Подготавливая художественные кустарные промыслы к участию в экспорте, музей принимал все меры к скорейшему переключению творчества кустарей на советскую тематику, не стесняя, однако, их творческих замыслов, манеры письма, резьбы и т. п. Давая

новые задания, музей лишь рекомендовал кустиарям революционные темы или сюжеты из советского быта. Мы учитывали не только то, что спрос вызывает предложение, но и то, что умелое предложение художественного товара порождает его спрос и создает моду на новые изделия. Это подтвердилось на Парижской выставке в 1925 году.

Музей пригласил для участия в своей работе художников из различных обществ и объединений. Большую пользу принесли такие художники, как И. И. Машков, П. П. Кончаловский, Н. В. Досекин, В. В. Хвостенко, А. Н. Дурново, Е. П. Повстаный, В. М. Голицын и другие.

Начиная с 1920 года в Кустарном музее одновременно со штатными художниками работало много приглашенных внештатных художников и мастеров. По заданиям музея они делали эскизы и рисунки на советскую тематику, которые просматривались штатными художниками, а затем поступали на утверждение Художественного совета музея. Новые образцы изделий учитывали специфику различных промыслов, характер и технику производства того или иного промышленного района. Каждый образец, созданный художником, всегда потом варьировался мастером-кустарем, и, как правило, из рук последнего выходила своя, свежая вещь. Так было с эскизом для росписи подноса художника Кончаловского. По этому эскизу мастер А. И. Лезнов блестяще выполнил новый образец подноса. То же произошло и с рисунком художника Б. Н. Ланге «Генерал Топтыгин», выполненным для Богородской артели резчиков, с живописью на папье-маше художника Досекина и многими другими эскизами художников. Так влияло творчество художника на кустаря, когда в эскизах учитывались стиль, характер и техника производства.

В качестве опыта было введено междуартельное обслуживание для создания нового вида произведений; каповых — с резьбой по кости, расписных из папье-маше — с перламутром, деревянных — с металлом и т. д.

С прекращением спроса на икону в тяжелом положении оказались мастера-иконописцы. Кустари пытались применить свое искусство в росписи таких вещей, как настенные коврики, деревянные шкатулки и ларцы столярной работы; они расписывали стены, ткани, выполняли театральные декорации. Но их живопись не сочеталась с грубыми материалами. Промысловой кооперации в то время было не до кустарной промышленности, и кустари Мстеры, Палеха и Холуя не видели для себя выхода.

Художники музея на первых порах не знали, как помочь бывшим иконописцам, как сохранить их изумительное мастерство, стиль и трехсотлетнюю культуру их искусства.

Для ознакомления с делом я просил лучших палехских художников приехать в музей и привезти образцы своего творчества. Через некоторое время художники И. И. Голиков, И. М. Баканов, И. В. Маркичев и А. В. Котухин приехали и показали мне иконы в технике миниатюрной живописи с прорисовкой золотом, в окружении тончайшего орнамента. Было очевидно, что под их живопись нужны благородные и плстные материалы. У меня возникла мысль попробовать использо-

вать их искусство для росписи фарфора или папье-маше. Я решил посоветоваться об этом с художниками Б. Н. Ланге, Е. Г. Теляковским и З. Д. Кашкаровой. Палешанам было предложено написать на черном фоне кювета, применяемого для проявления фотографий, все, что им угодно, исключая религиозную тематику — любые сюжеты русских сказок, басен или былин. Расставаясь, мы условились, что к следующей встрече музей снабдит мастеров полуфабрикатами (папье-маше) из Федоскинской артели.

Вскоре Голиков и Баканов показали в музее свои первые опыты. Они все-таки не смогли освободиться от религиозной тематики и изобразили прекрасные по композиции и тонкости техники росписи золотом «Сотворение мира» и «Адам в раю».

Снабжая их полуфабрикатами, я вновь убедительно просил использовать сюжеты сказок, народных песен, былин, писать пейзажи, сцены из современной жизни, но с применением красок для иконописи, заверив, что их труд будет оплачен как экспериментальный. Расставшись с ними, я стал добиваться приема у Михаила Ивановича Калинина, чтобы ходатайствовать о защите художников и освобождении их от тяжелых сельскохозяйственных работ. В назначенный день я был у Михаила Ивановича и показал ему работы палешан. Он подивился их тонкому мастерству и обещал охранять их труд, если они сумеют переключиться на новый для них вид живописи, нужный советскому народу. Пожелав музею успеха в его трудной работе по «перепряжке» (так выразился Михаил Иванович) иконописцев на новый вид труда, он добавил: «...а защита будет им оказана». Ободренные поддержкой М. И. Калинина, музейные работники начали деятельно помогать иконописцам Палеха в трудном для них переходе на новый вид росписи: на папье-маше, фарфоре и т. п. Пробовали они свои силы и в оформлении книг.

Медленно, с большим трудом овладевали палешане новой тематикой. Первые композиции изображали музыкантов, рыцарей и богатырей, сцены танцев и охоты, архитектуру, но русских сказов и былин, сцен из современной жизни пока не было. Затем мастера увлеклись иллюстрированием произведений русских поэтов и писателей — Пушкина, Лермонтова, Некрасова, Кольцова, Никитина и, наконец, Горького, Серафимовича.

Первым откликнулся на события Великого Октября Голиков, создав миниатюры «Красный пахарь», «Игра в шашки»; Котухин пишет «Заседание сельсовета», Баканов — «Изда-читальня», «Демонстрация», «Железный поток» и др. Первые работы палешан прославляют боевые подвиги Красной Армии, пафос социалистического труда, отражают новый быт. В этих работах высокие эпические образы органично сливаются с художественным осмыслением современности. Символично-героическая направленность мышления палешан оградила их от натурализма, свойственного манере федоскинцев.

Палешане участвовали во Всесоюзной сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставке 1923 года в Москве. Работы их были одобрены и удостоены почетного диплома выставки. А дальше, с объединением палешан в 1924 году в «Артель древней живописи» (так

они сами себя назвали), началось их триумфальное шествие по всем зарубежным, международным художественным выставкам, на которых они получали почетные дипломы, золотые и серебряные медали.

Словом, Палех взволновал весь культурный мир. Мастера были освобождены от сельскохозяйственных работ, и в артели утвердилась вера в жизненность и необходимость их искусства для советского народа.

После пятилетней упорной работы по подготовке кустарной промышленности к участию в экспорте художественных изделий музей выступил на Международной выставке декоративных искусств в Париже в 1925 году. Всего на этой выставке было получено 183 награды по всем отраслям, которые были представлены от СССР.

В музей был приглашен знаток древнего искусства профессор А. В. Бакушинский, который очень помог в становлении и популяризации новых видов древней живописи.

Большую моральную и материальную поддержку художникам Палеха оказал Алексей Максимович Горький. Говорить об этом излишне, так как в обширной литературе по данному вопросу сказано достаточно. Но вот что особенно интересно. В одном из писем (1927 года) к своему биографу И. А. Груздеву Горький писал: «Пожалуйста, пришлите мне «Кустарную промышленность», и нет ли чего-либо специального о кустарях-богомазах Мстеры, Холуя и Палеха. Сейчас они работают изумительные вещи, и очень хотелось бы знать, какой умный дьявол научил их прыгнуть так высоко. Ох, талантлив наш народ!»

К сожалению, никто из искусствоведов и историков так и не сообщил Алексею Максимовичу, как в действительности обстояло дело с переключением «богомазов» на новый вид живописи, с сохранением присущей им оригинальности, в которой «изумительное чувство стиля соединяется с исключительно высоким техническим мастерством и филигранным изяществом исполнения», как оценил их творчество В. И. Немирович-Данченко.

Многие из бывших членов «Артели древней живописи» стали членами Союза советских художников; некоторые из них получили звание народных художников и заслуженных деятелей искусств РСФСР.

Много сделал Кустарный музей и для поддержания такой крупной отрасли кустарной промышленности, как игрушечный промысел. Мы богаты обширными районами кустарного игрушечного производства. Это Загорский район Московской области, города Семенов и Городец Горьковской области, город Киров (б. Вятка) и другие.

Альберт Бенуа сравнил художественные игрушки деревенских кустарей с «цветами деревни, которые мы с такой охотой срываем зимой в городах».

Под влиянием и руководством Кустарного музея в 20-е годы появилась игрушка на современную тему. Это помогло кустиарям-игрушечникам одержать верх над конкурировавшей с ними группой русских эмигрантов, участников Международной выставки декоративных искусств в Париже в 1925 году.

С 1918 по 1922 год при Кустарном музее был школьный и дошкольный отдел, который наблюдал, консультировал и создавал образцы и рисунки для детской игрушки. Заведовала им М. П. Тихомирова.

С момента создания в Москве «Музея игрушки» (с филиалом в Загорске) деятельность Кустарного музея по производству игрушки ограничилась участием в Художественном совете Наркомпроса таких художников, как Бартрам, Суворов, Ланге и искусствоведа Бакушинского. Над образцами этнографических кукол и игрушек работала художница Цветаева. Скульптор Пожилыцов выполнил образцы мелких фигурок на сказочные темы для керамики, фарфора, камня и папье-маше. Скульптор Сангурский один из первых дал в 1922 году модели игрушек «Буденновец» и «Пастушки» для фарфора. Много работал на экспорт, изготавливая резные вещи из кости, художник М. Д. Раков.

Роль музея в восстановлении и развитии художественной кустарной промышленности РСФСР в течение 1921—1928 годов была очень значительной. В конце 1927 года общее число художников-кустарей достигло уже 403 485 человек; из них кооперировано было 196 663.

Крестьянское бытовое искусство — сказочно богатый клад, основа для развития художественных промыслов. В нем все глубоко продумано, формы целесообразны и абсолютно конструктивны, а орнамент, украшающий эти формы, полон символики, отражающей мирозерцание автора. Вековые художественные и технические навыки народных мастеров по обработке дерева, железа, глины, тканей и пр., так ярко проявившиеся в старом народном искусстве, не должны быть забыты нами и сегодня.

ПРИЛОЖЕНИЕ

(из архива Музея народного искусства)

ПИСЬМО ДИРЕКТОРА КУСТАРНОГО МУЗЕЯ А. А. ВОЛЬТЕРА НАРКОМУ ПРОСВЕЩЕНИЯ А. В. ЛУНАЧАРСКОМУ

Многоуважаемый Анатолий Васильевич!

На страницах газеты «Известия» № 2 (от 3 января 1928 г.) Вами помещена заметка о «Выставке государственных закупок и заказов, связанных с 10-летним юбилеем Революции», в которой Вы уделите внимание оценке художественного творчества мастеров села Палех. Вам должно быть известно, что переход палехских иконописцев на советские революционные сюжеты, без разрыва с ценнейшими традициями их мастерства, был совершен под руководством и наблюдением Центрального Кустарного музея ВСНХ, когда кустари с. Палех в 1923 году впервые обратились к музею за помощью об использовании их мастерства и знаний применительно к современным запросам жизни.

Процесс самого перевода художественного творчества палешан на новый путь совершался крайне осторожно и медленно, без всякого насилия над их художественным вкусом. Предлагаемые темы и сюжеты, начиная с их добровольного выбора, который, надо сказать, не выходил за пределы библейских тем, постепенно революционизировался, а одновременно и улучшалась сама техника обжига лакированных изделий в печи. Поворотным пунктом явилось изображение «посиделок» и «избы-читальни» с портретом Владимира Ильича и современных революционных

вождей. Картина процесса постепенного перехода кустарей к новой тематике прекрасно выражена на Юбилейной выставке искусств народов СССР в Нескучном дворце.

Подготовка к участию кустарей-палеховцев на Всемирной Парижской выставке в 1925 году прошла под лозунгом отображения современного советского быта, Красной Армии и смычки города с деревней...

В настоящее время удачная деятельность палеховских кустарей вызывает нездоровый ажиотаж и спекуляцию как в части сбыта и связанного с ним снижения себестоимости продукции не за счет улучшения техники, а за счет снижения художественного качества последних (тяжелые для артели монопольные договоры Госторга), так и в части неограниченного желания отдельных художников... руководить и направлять художественное творчество палеховцев в целях приобщения своего имени к славе коллективного творчества кустарей. Эти посягательства отдельных лиц при наличии государственного органа (музея), удачно разрешившего проблему применения искусства палеховцев к современным запросам жизни, могут быть весьма чреваты вредными последствиями.

Не возражая против работы Палеховской артели древней живописи по договорам, необходимо всячески бороться против их монопольного характера. Необходимо, чтобы торгующие органы, пользующие художественную продукцию палеховских кустарей, включили в план своего хотя бы компенсационного импорта те материалы, которые необходимы для повышения качества продукции кустарей.

Сюда в первую очередь следует отнести доставку настоящей английской или китайской киновари, прочих тонкотертых красок английских или французских фирм, изящных шарнирных шкатульных петель и мелких замков (до настоящего времени все изящество работы палехских кустарей портится применением грубых самодельных петель из толстых сортов проволоки или даже простого железного гвоздя), и, наконец, английский трепел для шлифовки лаковых изделий и различных сортов цветного золота в порошках или листьях. Означенные материалы, а также и производство петель в дальнейшем может быть достигнуто нашей промышленностью из отечественного сырья, но важно не пропустить момента и хотя бы временно за счет импорта не снижать качество и не подрывать репутации палеховских изделий, начинающих прочно завоевывать свое место на зарубежных рынках.

Пути применения творчества кустарей с. Палех еще далеко не исчерпаны, так, например, в настоящий момент музей занят выработкой нового ассортимента изделий, удовлетворяющих и новым назначениям, с применением лишь росписи из различного цвета и оттенка золота и серебра (заимствование с японских образцов и старинной росписи стекла и хрусталя), что дало положительные результаты. Применение же их приемов живописи по фарфору на одном из государственных фарфоровых заводов может дать ошеломляющие по своей красоте и звучности и изяществу результаты.

На всю работу по выправлению кустарей с. Палех на тот путь, по которому они в настоящий момент победоносно шествуют, музеем, по данным бухгалтерии, было затрачено 7405 руб. 54 коп. Не мешало бы узнать, какую сумму затратил на улучшение художественно-технического качества их продукции Госторг, скупающий такую на внутренние и зарубежные рынки, по монопольному договору, заключенному с артелью.

Все это я считаю своим долгом изложить Вам в расчете на то, что при своих повторных статьях и заметках о достоинствах экспонатов Юбилейной выставки Вы не откажете сказать свое авторитетное слово в защиту удовлетворения тех неотложных нужд кустарей с. Палех, которые должны быть разрешены общими усилиями всех торгующих их продукцией организаций. Учитывая же общекультурное значение художественного творчества мастеров-палеховцев, необходимо побудить Наркомторг к принятию мер, ограждающих творчество кустарей от вымирания и вырождения, в силу заключения с ними монопольных кабальных договоров, преследующих исключительно цель извлечения прибылей без оказания какой-либо технической помощи художникам-кустарям.

Буду вполне признателен, если изложенные мною соображения послужат Вам материалом для дальнейшей поддержки и развития дела палеховских кустарей.

РОССИЙСКАЯ СОЦИАЛИСТИЧЕСКАЯ
ФЕДЕРАТИВНАЯ СОВЕТСКАЯ РЕСПУБЛИКА

НАРОДНЫЙ КОМИССАР ПО ПРОСВЕЩЕНИЮ

18-I-1928 г.
№ 6082
Москва

Тов. ВОЛЬТЕР

Дорогой товарищ!

Ваше письмо очень меня порадовало. Во-первых, я в нем нашел несколько данных, которых я не знал. Во-вторых, я с Вами совершенно согласен по поводу Вашего беспокойства о возможности вульгаризации палехинского искусства. В-третьих, я рад буду поддержать все те ходатайства, которые Вы, по-видимому, собираетесь возбудить для доставки палехинцам необходимого сырья и т. д. Мне кажется, что Вы должны были бы написать статью как раз на те темы, которые Вы сообщаете мне в письме. Такую статью можно было бы опубликовать, как мне кажется, даже в большой газете, например в «Известиях». Если Вы не соберетесь писать такой статьи, то, быть может, Вы позволите мне напечатать Ваше письмо в нашем органе «Советское искусство», причем я снабжу ее некоторым предисловием.

Нарком по просвещению — А. ЛУНАЧАРСКИЙ

Е. С. Овчинникова

Николай Дмитриевич Бартрам

Мы, старые работники музея, тепло вспоминаем одного из первых наших директоров, художника и крупного деятеля в области народного искусства — Николая Дмитриевича Бартрама.

Это был разносторонне одаренный человек, сочетавший в себе талант художника с пытливым умом исследователя и неиссякаемой энергией организатора. Исключительно велика была роль Николая Дмитриевича в деле организации работы ряда художественных промыслов в трудный период их существования, а именно перед первой мировой войной и в первые десятилетия Советской власти.

Один из главных и активнейших организаторов Кустарного музея, Бартрам направлял все силы своего ума и сердца на то, чтобы сплотить мастеров народного искусства вокруг этого научного центра.

Особенно много внимания уделял он промыслам Загорского района, в частности богородской резьбе.

Детская игрушка была самой близкой ему областью народного творчества; он посвятил ей несколько своих книг и статей, положил начало ее серьезному изучению и впервые привлек к ней внимание общественности.

Николай Дмитриевич Бартрам (1873—1931) родился в семье художника и рано начал интересоваться искусством. Еще будучи студентом Московского училища живописи, ваяния и зодчества, он увлекался русским народным искусством, начал иллюстрировать сказки. После окончания училища много занимался этнографией, изучал народную игрушку в Историческом музее под руководством И. Е. Забе-

лина и на материале частных собраний (А. Н. Бенуа, П. И. Щукина, В. Н. Харузиной, Л. Г. Оршанского, Н. П. Шабельской и других). Его зарисовки и акварели, выполненные в те годы, вошли впоследствии как иллюстрации в целый ряд изданий.

Бартрам придавал большое значение процессу изготовления предметов декоративного искусства и сам изучал производственные процессы, работая в качестве мастера по дереву, росписи и ткачеству. Это знание технической стороны производства очень помогло ему в работе над собственными образцами игрушек.

Изучая историю игрушки, Бартрам совершил несколько зарубежных поездок по основным центрам игрушечной промышленности Запада, побывал в музеях Парижа, Берлина, посетил Нюрнберг, Зонненберг в Германии.

В 1893 году в деревне Семеновка Льговского уезда Курской губернии по инициативе Николая Дмитриевича была создана учебная мастерская игрушечно-столярного дела. Здесь по рисункам Бартрама и под его руководством был создан ряд образцов игрушек на древнерусские сюжеты и иллюстрации к народным русским сказкам (копилка «Боярин», Аника-воин, щелкушки и др.)². Историческая окраска образов в игрушках сочеталась со своеобразным юмором, столь характерным для художественного творчества Бартрама. В те же годы по рисункам Бартрама выполняются комплексные игрушки-наборы на этнографические темы (набор «Ненцы»: чум, запряжка собак или оленей; киргизская арба с верблюдом, пахота на верблюдах и др.). В этих игрушках он искусно сочетает столярную и токарную технику; фигурку упрощает до подвижного манекена, одетого в национальный костюм, головки делает точеными³. Тот же принцип игрушек с подвижными руками и ногами он осуществляет в этнографических игрушках на листах для вырезывания и склеивания в приложении к журналам «Путеводный огонек» (1904), «Светлячок» и др.

В Льговской мастерской Бартрам впервые осуществил интересный опыт художественного воспитания. Он старался развить у обучающихся наряду с освоением техники столярного мастерства творческую инициативу, наблюдательность, умение в художественном образе игрушки передать впечатления действительности — «положить в основу игрушки окружающую жизнь, наблюдение, этнографическое, бытовое начало»⁴. Эта идея красной нитью проходит через все художественное творчество Бартрама в области игрушки.

В созданных по рисункам Бартрама игрушках уже намечается определенная тенденция — создавать тематические игровые комплексы, рассчитанные на коллективную игру детей⁵.

Одновременно Бартрам продолжал иллюстрировать книги для детей (1903—1904), сотрудничал в детских журналах «Светлячок», «Путеводный огонек».

В маленькой книжке, изданной в виде приложения к журналу «Путеводный огонек», описана работа игрушечной мастерской в деревне Семеновке, в которой обучались столярному ремеслу мальчики-подростки. Книга иллюстрирована образцами игрушек этой мастерской, выполненных по рисункам Бартрама⁶. С 1904 года он начинает рабо-



*Николай Дмитриевич
Бартрам
(1873—1931)*

тать в Московском губернском земстве в качестве художника и создает в Москве Музей образцов, который размещался во втором этаже над магазином Кустарного музея в Леонтьевском переулке (теперь улица Станиславского). С 1904 по 1917 год Николай Дмитриевич заведовал Кустарным музеем.

В музее были собраны не только игрушки, но и другие, самые разнообразные предметы народного декоративно-прикладного искусства. Рабочие комнаты музея были буквально заставлены северными резными и расписными прялками, донцами, ларями, шкафчиками, резными наличниками, братинами и другими предметами. Этой коллекцией Бартрам положил начало богатому собранию памятников народного искусства в Кустарном музее.

Обладая редким умением привлекать к работе людей и заражать их своей любовью к делу, Николай Дмитриевич скоро объединил вокруг Кустарного музея целый коллектив художников. Это были В. А. Ватагин, М. Д. Езучевский, И. И. Овешков, Н. Н. Соболев (мебель), И. И. Галкин (роспись), Т. А. Шамбинаго (кружева), Н. Я. Давыдова (вышивка), Е. Г. Теляковский, А. И. Вельский, С. С. Голоушев и другие. Создавая новые образцы игрушек, художники боролись с засильем на русском рынке немецких фабричных изделий, стремились возродить отечественные народные промыслы и обновить их ассортимент.

Игрушки Бартрама на темы басен и сказок нередко являлись острой сатирой на буржуазное общество. В качестве примера укажем на игрушку — набор «Война грибов», созданную накануне революции 1905 года. Продажа набора в целом была запрещена; продавались только отдельные фигурки.

В 80-х — 90-х годах земство организует различные мастерские, в которых объединяет лучших кустарей, снабжает их сырьем и образцами, организует сбыт изделий. В 1891 году в Сергиевом Посаде открывается земская игрушечная мастерская, руководителем которой был В. И. Боруцкий. Опытный производственник, обладавший прекрасными деловыми и организаторскими качествами, он наладил и развернул в мастерской систему обучения, привлекая к работе самых квалифицированных мастеров Сергиева Посада. Боруцкий выпускал улучшенный ассортимент игрушек, увеличил операции по их продаже, расширил рынок сбыта, а с 1904 года наладил прочные связи с крупными западными фирмами. Изделия мастерской экспонировались на всемирных выставках в Льеже (1905) и Милане (1906), на лейпцигских ярмарках и прочно завоевали заграничные рынки. Бартрам первый из художников начинает работать с кустарями Богородского уезда; регулярно ездит в Сергиев Посад и Богородское, передает кустарям рисунки.

Стремясь обогатить и возродить народную традицию, он знакомит кустарей с различными гравюрами и лубочными картинками, предоставляя им полную свободу выбора. Так возникли в игрушках композиции на темы народных лубочных картинок. Работая с артелью одевальщиц кукол в Сергиевом Посаде, он создает в 1912—1913 годах целую серию новых этнографических и старинных национальных костюмов по материалам Румянцевского музея (около 30 образцов) и обновляет старый ассортимент.

Деятельность Бартрама оставила глубокий след в жизни и творчестве кустарей Сергиева Посада и Богородского. Он поддерживал и развивал их природную острую наблюдательность, умение уловить и передать в резной игрушке самое характерное и типичное — все, что издавна было основой лаконичности и выразительности в народном искусстве. Николай Дмитриевич умел поддержать наиболее одаренных и вдумчивых кустарей. Таким был богородский талантливый мастер Андрей Яковлевич Чушкин (1882—1933), с которым Бартрам работал с 1908 года вплоть до последних дней своей жизни⁸.

Бартрам мечтал создать музей игрушки. Чтобы привлечь к этому интерес общественности, он организует в Кустарном музее одну за другой выставки, сопровождая их обращением к родителям и педагогам о роли игрушки в воспитании и развитии ребенка. В небольшой брошюре, написанной для выставки 1909 года, под названием «Игрушка прошлого и настоящего» Бартрам останавливает свое внимание на сюжетике и художественном оформлении игрушек; он подчеркивает, что народная игрушка более близка и понятна детям и высказывает свое отрицательное отношение к фабричным изделиям, которыми окружают детей: «Фабричная бездушная игрушка незаметно уничтожает в ребенке эстетические запросы». Бартрам пишет о необ-

ходимости изучения русской игрушки и ее истории, призывает собирать безвозвратно уходящие образцы игрушек прошлого. «Надо потопиться собрать старые и народные игрушки, пока еще не все уничтожено и не все разошлось в виде сувениров и не затерялось в мусоре городов». Затем он продолжает: «Дальше желательно подойти к созданию Музея русской игрушки, который служил бы источником для дальнейшего развития игрушечного дела в России и материалом для его изучения»⁹.

В конце своей брошюры Бартрам обратился к общественности с призывом присылать в Кустарный музей сведения об игрушках, пряниках, местных ярмарках и связанных с ними местных преданий. Очевидно, эти сведения собирался использовать для своего труда по истории игрушки.

В следующем, 1910, году Бартрам организует вторую выставку «Как делают игрушки», которая была продолжением выставки 1909 года. Здесь демонстрировались работы кустарей, знакомящие посетителей с различными видами кустарных промыслов и их историей. Экспозиция сопровождалась наглядным показом процессов выполнения игрушек; демонстрировали свою работу резчики по дереву, токари, лепщики и рисовальщики. На выставке велась и продажа игрушек. К набору на тему сказки «Заяц и Еж», исполненному по рисунку Бартрама, прилагалась его миниатюрная книжка с картинкой и текстом сказки.

В 1911 и 1912 годах по инициативе Николая Дмитриевича и под его редакцией издаются два сборника «Игрушка — радость детей» и «Игрушка, ее история и значение», в которых участвуют педагоги, этнографы, производственники со статьями об истории игрушки, организации кустарного игрушечного промысла и воспитательном значении народной игрушки.

После Великой Октябрьской социалистической революции Бартрам был командирован профсоюзом в Наркомпрос в Отдел охраны памятников искусств и старины, где и работал в течение многих лет как член коллегии Главмузея и как председатель комиссии по декоративному искусству.

Деятельность Николая Дмитриевича в этот период заслуживает быть отмеченной особо. В то время в Москве по его инициативе и при ближайшем его участии был создан ряд новых музеев. Так, в 1918 году был основан Бытовой музей «40-х годов», размещавшийся в особняке Хомяковых на Собачьей площадке. При активном содействии Николая Дмитриевича был открыт музей Л. Н. Толстого на Кропоткинской улице, затем музей мебели, фарфора и ряд других музеев декоративного искусства.

Но заветной мечтой Николая Дмитриевича по-прежнему было создание специального музея для детей. И он сумел это осуществить. Государственный музей игрушки был основан в 1918 году Музейным отделом НКП, и Бартрам оставался его директором и руководителем до конца своей жизни.

Идея создания такого музея была новой и оригинальной: это ставило перед его основателем сложную задачу собирания экспонатов.

С первых же дней существования музеем передали имущество национализированных игрушечных магазинов Москвы, которое положило начало коллекции. Сбор народной игрушки проводился в центрах игрушечного производства, среди кустарей Сергиева Посада и Богородского. Сам Николай Дмитриевич с рюкзаком за спиной, не зная устал, собирал образцы игрушек и «болвашек», разыскивал их на чердаках и в чуланах или покупал у старых, доживающих свой век мастеров. Эти игрушки послужили основой для отдела музея «Народная крестьянская игрушка» — одного из богатейших в Советском Союзе. Ценным пополнением отдела явилась значительная по своему составу коллекция игрушек из глины, часть которых поступила в музей от отдельных собирателей, этнографов и художников. Экспонаты поступали также из других музеев и собраний: из Строгановского училища, Музея фарфора, из Государственного музейного фонда, антиквариата, из частных собраний Шабельских, Церетели, Харузиной, Корсини, Беляковой, Штейнбах и других.

С самого начала сбор экспонатов проводился по следующим основным разделам: 1. Народная игрушка; 2. Исторические игрушки («игрушка — зеркало жизни»); 3. Кукольный театр; 4. «От игры к знанию» и 5. Книга для ребенка ¹⁰.

Началом отдела кукольного театра послужил театр марионеток 1840—1860 годов, приобретенный у одного из балаганных мастеров — Ивана Афиногеновича Зайцева ¹¹. Куклы-петрушки перешли в музей из рук таких же старых странствующих петрушечников, которые ходили по московским дворам, показывая детям «Петрушку».

С переводом Музея игрушки в новое помещение (дом № 12/2 на улице Кропоткина) в 1924 году, деятельность музея, ценность собранных коллекций, его экспозиция и огромная популярность среди детей начинают привлекать внимание других учреждений и организаций.

По инициативе Николая Дмитриевича в 1922 году при Музее игрушки был организован Московским техникумом кустарной промышленности «Отдел художественной игрушки», то есть курсы по подготовке специалистов и инструкторов по игрушке. На курсах имелись отделения: резной и токарной игрушки, папье-маше и мягкой игрушки. Бартрам объединил вокруг музея таких специалистов художников-производственников, преподававших на курсах и работавших над созданием новых образцов, как Б. А. Мещеряков, Н. А. Леман, В. И. Мухина, А. Н. Изергина, А. Я. Чушкин, И. И. Галкин, Н. А. Аригин и другие. Под руководством и редакцией Бартрама выходит из печати серия книг «Своими руками» (популярные пособия по изготовлению игрушек для детей) и создается пособие «Азбука резьбы игрушек».

В эти годы в творчестве Бартрама как художника-игрушечника наступает определенный перелом. Он решительно отказывается от элементов модернизма в игрушке и создает новые образцы советской реалистической игрушки. В основном это — комплексные наборы игрушек, рассчитанные на коллективные игры в детском саду («Город», «Ферма», «Скотный двор» и др.). Игрушка «Город» имела большой успех на Международной парижской выставке 1925 года.

Таким образом, Музей игрушки благодаря Бартраму одним из первых в Советском Союзе встал в ряды нового типа «производственных» музеев, поставив перед собой задачу не только собирания и изучения игрушек и игр, но и подготовки новых кадров специалистов. И самое главное — задачу непосредственного воздействия на производство в целях улучшения качества продукции и создания для современной промышленности образцов новой советской игрушки. Для этого при музее и были созданы курсы художественной игрушки и открыта в 1929 году производственная мастерская, которой Николай Дмитриевич руководил до последних дней своей жизни.

Умение привлекать к работе людей, зажигать их своим энтузиазмом Бартрам проявил и при организации целого ряда выставок, которые являлись своеобразным смотром детских игрушек и игр. С огромным успехом проходила выставка «Строительные материалы», привлекавшая особое внимание руководителей и педагогов детских садов и площадок. Связь с издательствами возникла при организации выставки «Печатные игры»; была проведена конференция производителей и педагогов.

Бартрамом и коллективом музея впервые был поднят вопрос о необходимости организации научно-исследовательского центра — Института по изучению игрушки, где могли бы разрабатываться и проверяться на практике новые образцы, осуществлялся бы контроль и помощь производствам.

Нельзя не отметить и общественной деятельности Бартрама. Он — один из основателей «Дома свободного ребенка», открывшегося в Москве еще в 1905 году; по его инициативе в 1916 году был создан профсоюз работников искусств (РАВИС); по его же предложению, совместно с работниками Музея игрушки, был создан Научно-художественный совет по игрушке и игровым материалам.

Организованная Бартрамом в 1928 году выставка-просмотр спектаклей кукольных театров Москвы, Ленинграда и других городов помогла объединению коллективов этих театров, в которых работали такие замечательные художники, как Н. Я. и И. С. Ефимовы, С. В. Образцов, В. П. Херсонская, В. В. Хвостенко и другие. Коллективы этих театров выступали также в музее. Все это было задолго до того как кукольный театр получил всеобщее признание и начали открываться государственные кукольные театры. Н. Д. Бартрам и Ю. Желябужский поставили детский фильм (объемная мультипликация) «Приключения болвашки» — занимательную историю походов вырезанного А. Я. Чушкиным деревянного человечка.

Николай Дмитриевич обладал неиссякаемой энергией, был очень добрым, отзывчивым человеком. Его мягкий юмор часто поддерживал в трудные минуты и его самого и близких ему людей. Особо следует отметить умение Бартрама подойти к детям, пошутить с ними и сразу же завоевать их симпатии. Среди детей он был необычайно популярен и любим; музей в их представлении был неотделим от личности Николая Дмитриевича — они так и прозвали его — «Дядя Музей».

Николай Дмитриевич Бартрам, отдавая все свои силы, знания, всю энергию детской игрушке, делал большое, нужное дело. Ему уда-

лось привлечь к вопросам изучения и производства игрушки внимание и интерес общественности, широкие круги педагогов, художников и производителей, и, что особенно ценно для нас, Бартрам всегда рассматривал игрушку как важное орудие эстетического воспитания, как неотъемлемую часть народной художественной культуры.

- ¹ Н. Д. Бартрам. Народная русская игрушка. табл. 85; Атлас А. А. Бобринского. Народные русские деревянные изделия, вып. VI. М., 1911; Сборник «Игрушки, ее история и значение». М., 1912, цв. вклейки.
- ² Кустарный музей Московского губернского земства. Прейскурант игрушечного отдела. М., 1913, стр. 5, №№ 32—57.
- ³ В дальнейшем все эти вещи перешли в ассортимент Кустарного музея (см. указ. прейскурант Кустарного музея, стр. 3, № 33, стр. 4, №№ 37—43).
- ⁴ Лев Оршанский. Исторический очерк развития игрушек и игрушечного производства на Западе и в России. Сборник «Игрушка, ее история и значение». М., 1912, стр. 63—64.
- ⁵ В дальнейшем весь ассортимент Льговской мастерской был передан в мастерские Кустарного музея Московского губернского земства.
- ⁶ Жук. Маленькое дело маленьких людей. Рисунки Н. Д. Бартрама. Приложение к журналу «Путеводный огонек» за 1904 год.
- ⁷ Кустарный музей Московского губернского земства. Прейскурант игрушечного отдела, стр. 1.
- ⁸ А. Я. Чушкин преподавал в Богородской школе и в Земской учебной мастерской в Сергиеве. С 1923 года работал в Музее игрушки в Москве; с 1927 года преподавал на курсах искусство резьбы игрушек.
- ⁹ Н. Д. Бартрам. Об игрушках по поводу выставки «Игрушка прошлого и настоящего» в Московском кустарном музее. 1909, стр. 7, 11, 12.
- ¹⁰ Н. Бартрам и Е. Овчинникова. Музей игрушки. Л., 1928.
- ¹¹ В дальнейшем И. А. Зайцев демонстрировал театр марионеток в театральном зале музея по воскресеньям. Научные сотрудники музея проводили наблюдения за восприятием спектаклей детьми. Сейчас этот балаганный театр марионеток находится в музее при театре кукол С. В. Образцова.

В. М. Василенко

Василий
Сергеевич
Воронов

В 1921 году в Москве в залах Исторического музея была открыта большая, небывалая по размерам и высокому художественному качеству показанных вещей выставка крестьянского искусства. Она целиком была посвящена народному крестьянскому творчеству и впервые показала советской общественности многочисленные, большей частью безымянные произведения мастеров русской деревни XVII—XIX веков. Организатором этой выставки стал один из самых крупных и ярких исследователей — я безошибочно назову его поэтом народного изобразительного искусства — Василий Сергеевич Воронов. Вместе с другими сотрудниками музея он положил много усилий на создание этой выставки, на ее научное осознание, на то, чтобы сделать выразительной экспозицию.

Именно Воронов явился основоположником советской науки о народном изобразительном искусстве. И хотя в тот год, когда вышла его книга (я имею в виду «Крестьянское искусство», Госиздат, 1924), появились и другие работы о народном творчестве, но только книге Воронова было суждено стать значительным событием в истории изучения народного искусства.

Отдельные художники прошлого безусловно видели красоту народной архитектуры, замечали прелесть народной вышивки и резного дерева. В народном искусстве находили неиссякаемый источник эстетического наслаждения. Однако изучали только устный фольклор, писали лишь о народных песнях и былинах, о сказах и сказках, о старинах и пословицах. Мы знаем, какое огромное влияние оказали они

на лучших художников слова, начиная с поэтов XVIII века, а затем на Пушкина, Некрасова и многих других.

Но ни одного слова нельзя было встретить о народной резьбе по дереву (хотя отдельные художники уже зарисовали избы с их красочными подзорами и наличниками, в которых среди узорного орнамента помещались загадочные берегини и добродушные львы, похожие на львов с рельефов Владимирских соборов XII века); ничего нельзя было прочесть и о фантастической орнаментике прялочных росписей; до поры до времени была скрыта красота крестьянских вышивок, хотя ими уже, несомненно, любовались в быту, но еще никто не пытался осознать их как большое искусство. Потребовалось много времени, чтобы это произошло. И только с появлением работ В. В. Стасова можно было сказать, что возникла литература о народном искусстве, что были, наконец, произнесены первые слова о значительности и ценности художественного фольклора. В. В. Стасов прямо и четко высказал мысль о художественной ценности произведений народного изобразительного искусства, о глубокой их связи с бытом, с техникой обработки и с материалом.

В эти же годы увлекательно и вдохновенно писал о народной резьбе на домах, о пряничных досках и крестьянской утвари самоучка из народа, житель слободы Мстеры И. А. Голышев. Свои небольшие тексты он сопровождал рисунками.

Значительным событием в истории народного искусства явилась публикация в самом начале нашего столетия А. А. Бобринским художественных изделий из дерева. В нескольких выпусках на больших таблицах были прекрасно воспроизведены многочисленные народные вещи недавней и далекой старины. Но науки о народном изобразительном искусстве все же не было. Должна была совершиться Великая Октябрьская социалистическая революция, разбудившая силы народа, должна была коренным образом измениться жизнь человека, чтобы вместе с разнообразными значительными преобразованиями пришло настоящее, большое и подлинное внимание к народному искусству как результат складывавшейся глубокой народной в своей сути советской культуры.

Воронову удалось полно и ярко с необычайной образностью и широтой рассказать о народном искусстве. И его слова продолжают волновать нас и поныне своей теплотой и любовью. В книге «Крестьянское искусство» Воронов описал все основные виды крестьянского искусства: резьбу и роспись по дереву, керамику, металл, вышивки, ткачество, набойку и игрушку. Он первый четко наметил главные художественные направления в крестьянском искусстве, указав на их стилистические отличия; дал ясную и определенную классификацию по материалам, технике обработки, сочетая это с тонкими глубокими художественными характеристиками. Правильно понимая значение своей работы, те трудности, которые стояли перед ним, Воронов писал: «Бытовое искусство русского крестьянства, как и всякое глубокое и сложное культурное явление, для своего всестороннего познания требует настойчивого, внимательного и усердного изучения»².



Николай
Сергеевич
Воронов
(1887—1940)

Воронов рассмотрел и содержание многочисленных видов народной орнаментации, выделил изображения, связанные с крестьянским бытом, коснулся вопросов отражения в народном искусстве древней славянской мифологии.

Особенностью работы Воронова было то, что он исходил в своих окончательных оценках тех или иных памятников народного творчества из их художественных свойств и признаков. Никто из исследователей не искал с такой последовательностью определений художественного характера, стараясь синтезировать и кристаллизовать свои впечатления. И ему удалось благодаря большой наблюдательности, знаниям и опыту, а главное великой любви к народному искусству установить основные вехи, наметить своеобразные народные «школы», придать им вес и значение большого исторического и художественного факта. Все определения Воронова, столь тонко и ясно высказанные в его книге, не только не пересмотрены нашей современной наукой, но, наоборот, получают все новые и новые подтверждения, оказываются глубоко верными и точными. Так возникла четко проведенная им классификация резного и расписного дерева. Перед нами словно на светочувствительной фотопластинке проявились очертания древней и строгой по своему складу художественной школы народной геометрической орнаментики, выраженной в дереве, в узорах трехгранно-выемчатой резьбы и в росписи мезенских прялок, в затейливых, полных обаяния каллиграфических узорах, похожих на стежки вышивки.

Стало ясным искусство рельефной резьбы, так прекрасно воплотившейся в многосаженных подзорах, причелинах и наличниках деревенской архитектуры. Предстала красота узорных и причудливых пряничных досок и набоечных «манер»; наивная, но исполненная интереса к бытовым сценам резьба на ярославских прялках, названная Вороновым «контурной». Он писал, что ее «можно рассматривать и как своеобразную народную графику в ее бытовом приложении к деревянным поверхностям предметов домашнего обихода»³.

Ученый открыл «скобчатую резьбу с инкрустацией» Нижегородского края с ее изображениями, поражающими удивительным лаконизмом сочных, почти напоминающих мазки живописи, порезок («несколько метких порезов, артистических, тонко расположенных, дают изображениям предельную полноту художественного выражения»⁴). Говоря о крестьянских росписях, Воронов выделил несколько «школ», обусловленных определенной территорией, и среди них самую причудливую, сочетающую фантастику растительного узора, сказочных сиринов и единорогов с полными наивности сценками народного быта. Катания на санках, возках, чаепития, осененные летящими птицами, окруженные узорами, предстают перед нами в отчетливой и определенной последовательности на страницах книги Воронова.

О северодвинской росписи Воронов писал, что она в своей художественной основе остается расцвеченной графикой и что в нее входят главным элементом жанровые мотивы. «Своеобразная галерея народного жанра (посиделки, чаепития, охота, ямщина, женский труд, сельские и домашние работы и пр.) располагается в общем строе северодвинских расписных комбинаций или отдельными клеймами-картинами или находится в непосредственной связи с тонкими узорами растительного характера»⁵.

Противопоставляя ей нижегородскую школу росписи по дереву, известную теперь больше под названием городецкой, Воронов отмечал, что она «представляет нам наиболее частый вариант подлинного живописного искусства, преодолевающего рамки графического пленения и основывающегося исключительно на элементах живописи»⁶.

В своей книге Воронов не занимался подробным описанием и исследованием отдельных произведений, детальной расшифровкой орнамента и сюжетов, что стало характерным для последующих работ в области изучения народного искусства. Он ограничился широкими и обстоятельными художественными характеристиками.

Заканчивая этот небольшой очерк, мне хочется сказать, что все те, кто станет заниматься исследованием народного искусства, всегда будут с волнением раскрывать страницы его небольшой, но исполненной важных и верных мыслей, тонких наблюдений книги о народном творчестве. Воронов может с полным правом быть назван основателем нашей советской науки о народном искусстве. Именно от него тянутся многочисленные нити к различным работам об этом искусстве. И в наши дни, когда вновь столько споров разгорается вокруг современного народного искусства, когда говорят о судьбах его, о новых путях, мы вспоминаем имя того, кто сказал об искусстве так сильно, красноречиво и доказательно.

Ниже вниманию читателя предлагается работа В. С. Воронова — введение к путеводителю по Кустарному музею, составленному им в 1925 году ⁷. Эта работа стала давно уже библиографической редкостью и мало кому ныне известна; к тому же Воронов опубликовал ее анонимно: путеводитель вышел без его фамилии.

Появление этой работы (под скромным названием «Путеводитель по Кустарному музею») было значительным событием в истории музейного дела, связанного с народным искусством. Она была посвящена музею, отражала его деятельность 20-х годов и явилась первой попыткой составить специальный путеводитель по крупнейшему собранию произведений народного творчества. Государственный Исторический музей, устроивший выставку крестьянского искусства в 1921 году, не имел подобного путеводителя.

Воронов, принимавший участие в организации этой выставки и уже широко известный своей превосходной книгой о крестьянском искусстве ⁸, как нельзя более подходил к выполнению этой задачи. Такой путеводитель раньше не составлялся, и это рождало, разумеется, большие трудности. Но Воронов подошел к своей задаче с обычной для него тщательностью и широтой. Прежде всего он предпослал путеводителю большую вводную статью, которую посвятил вопросам содержания и характера крестьянского искусства в целом, его судьбам, построив ее как своеобразные «врата» в музей для посетителя. Эту статью, содержащую ряд интересных идей и мыслей, мы и публикуем в настоящем сборнике, полагая, что она вызовет интерес у всех, кто любит и изучает народное искусство, тем более что мысли, высказанные Вороновым, не утратили значения и сейчас.

Путеводитель по Кустарному музею был составлен очень серьезно: он освещал коллекции по роду материалов, из которых были выполнены те или иные произведения крестьянского творчества, давал их бытовую характеристику и определял их художественные особенности.

Воронов находился в тесных и давних взаимоотношениях с Кустарным музеем. Долгие годы проработав в Государственном Историческом музее, он в 1936 году ушел оттуда в Научно-исследовательский институт художественной промышленности, заинтересованный перспективами работы с современными народными промыслами; здесь он и оставался до конца своей жизни (до 1940 года). Работая в институте, Воронов принимал активное участие в работе Кустарного музея с народными мастерами. Выступления Василия Сергеевича на различных творческих конференциях всегда выслушивались с большим вниманием, так как это были высказывания крупного знатока. Говорил он всегда обстоятельно, словно взвешивая свои слова, подбирая всегда самые точные и характерные выражения.

В те годы, когда в институт пришел Воронов, началась под научным руководством А. В. Бакушинского подготовка большого коллективного обобщающего труда, посвященного народным промыслам СССР. Вышел, правда, в самый канун войны, лишь первый том, но и

в нем народное искусство получило широкое отражение и нашло впервые исчерпывающую характеристику. Немалая заслуга в создании этой работы принадлежит Воронову. Им были написаны главы о народных промыслах, связанных с обработкой дерева, а также о промыслах Великого Устюга (чернение по серебру)⁹.

Воронов всю жизнь был близок к Кустарному музею, и это вполне естественно, так как последний являлся одним из наиболее крупных хранилищ народного творчества. Привлекало к нему Воронова еще и то, что музей не ограничивался собиранием произведений народного творчества; он вел (это было его старой традицией) работу с народными мастерами, создавая с ними образцы художественных изделий, помогая советами. Не случайно именно на базе музея и возник Научно-исследовательский институт художественной промышленности как продолжение и расширение этой деятельности музея.

В. С. Воронов

ВСТУПЛЕНИЕ

К ПУТЕВОДИТЕЛЮ ПО КУСТАРНОМУ МУЗЕЮ ВСНХ¹⁰

Народное бытовое искусство крепчайшими связями соединено с жизнью. Оно возникает из потребностей и запросов быта, развивается и цветет в его недрах. Каждый малый уголок быта привлекает внимание и становится прямой заботой этого живого искусства. Оно наполняет своими формами, красками и узорами весь вещественный, хозяйственный, семейный и трудовой быт народный.

Народное бытовое искусство — это искусство без личных имен, без жизнеописаний художников; оно не имело академий и не нуждалось в поощрениях и премиях. Могучей, вольной и широкой рекой медленно и неустанно движется бытовое искусство из творческих недр народных масс, служа и сопутствуя им постоянно и повседневно, не требуя наград и отличий, давая место всем притекающим художественным дарованиям. Все единичные творческие силы, его составляющие, свободно и спокойно растворяются в этом потоке, подчиняясь общему движению, мирно согласуясь и уживаясь друг с другом, разрешая и исполняя одно общее дело: художественное построение вещественного народного быта.

Дух здорового взаимодействующего творчества живет в народном бытовом искусстве. Художественно-творческая сила масс легко находит себе выражение и воплощение в тысячах жизненно важных и необходимых форм, предметов, вещей, изделий. Художественные привычки и навыки, которыми оно очень богато, не стесняют его движения вперед. Оно разрабатывает, развивает и высоко совершенствует избранные и излюбленные отрасли искусства и мастерства, входящие в жизненный оборот народного вкуса, его творческих симпатий и склонностей. Все то, что приходится ему заимствовать из чужих искусств и культур, преобразует оно в том едином характерном и общем художественном выражении, которое избирается народным вкусом. Оно делает национальным всякое заимствование, глубоко воспринимая и перерабатывая его в своих недрах.

Производителями этого вещественного искусства, наполняющего не музеи и галереи, а живой повседневный быт, являются народные мастера-художники, кустари и ремесленники: плотники, столяры, резчики, живописцы, гончары, кузнецы, чеканщики, вышивальщицы, кружевницы, токари, набойщики, скульпторы, ткачи, игрушечники и другие представители многообразного художественно-бытового труда. Огромная армия народных художников-практиков, являющихся собирательным автором бытового искусства, обладает многосторонними художественно-техничес-

кими навыками, умением и сноровками. Мастера эти художественно обрабатывают самые различные материалы. Их творчество всегда отличается внутренней осмысленностью, целесообразностью, дает прямой и точный ответ на потребности жизни, лишено надуманной и показной красоты. В их изделиях практическое назначение всегда трезво и прочно сочетается с бытовой красотой. Предметы их творчества — полный круг вещей и изделий самого разнообразного типа и назначения, которые наполняют бытовую народную жизнь в ее повседневном течении и обиходе.

В творчестве широких художественных масс заложена неиссякаемая создающая энергия, разнообразное и тонкое мастерство, начала всех прикладных искусств; в этих художественно-бытовых изделиях ярко и выразительно запечатлевается характер и дух русского искусства, хранится высокоценное наследие общенародного художественного дарования.

Крестьянское искусство составляет богатый черноземный слой русского народного бытового искусства. Оно является источником развития многих главных отраслей и форм художественного ремесла и кустарной промышленности. В недрах крестьянского населения зарождались и развивались многие виды художественного труда, позднее обслуживавшего все слои населения. Крестьянское искусство быта являлось той сокровищницей, откуда постоянно черпались формы, построения, узоры, мотивы, разновидности техники и мастерства: это искусство, сильное глубиной художественных привычек, в неприкосновенности сберегло здоровые и жизнеспособные начала национального художественного творчества.

Кустарная промышленность была и остается на корнях крестьянского искусства. Ее дальнейшее развитие в новых условиях политической и экономической жизни должно сохранить эти органические связи и вековые сплетения. Крестьянское искусство — здоровая кровь кустарной промышленности.

Указанная вековая связность — почти единство — крестьянского искусства и кустарной промышленности определяется их исторической судьбой.

Зарождение кустарных промыслов относится к эпохе натурального хозяйства, когда машина и фабрика не играли роли в промышленности, и население, работая в одиночку или собираясь в небольшие артели, производило «вручную», домашними средствами и орудиями все те разнообразные изделия и предметы быта, которые необходимы были ему в нешироком кругу его малого хозяйства. Кустарные промыслы зародились и развивались в бытовой толще многомиллионного крестьянства и из него черпали свои художественно-творческие силы. Домостроительство деревни во всех его направлениях было основной практической задачей самозарождающейся кустарной промышленности.

Творчество кустарей, глубоко корнящееся в условиях старого быта русского крестьянства, впитало в себя образы и формы, художественные приемы и вкусы крестьянского бытового искусства. Из этого живого источника непрерывно потекли, расширяясь и разветвляясь, многочисленные ручьи кустарного творчества. Вскоре возникли артели, образовались местные очаги разнохарактерных промыслов, и кустарное дело широко раскинулось и зацвело на всем обширном пространстве страны.

Позднее, с развитием более сложной хозяйственной жизни, потребителем кустарных изделий становится и город — с его ремесленной и фабричной жизнью, с его расширяющейся торговлей, с его капиталистическим развитием. Город стал пользоваться продуктами кустарной промышленности, принаравливая ее к своим хозяйственным потребностям, извлекая из нее то, что обходится дешевле, что производится кустарями просто, быстро и прочно. Капиталистическое хозяйство вовлекло неорганизованные силы кустарей в область своих экономических интересов и стало их широко эксплуатировать; если оно иногда и содействовало некоторым формам их организации, то только лишь для того, чтобы с большей легкостью и уверенностью пользоваться выгодами, которые давало кустарное производство, не требовавшее от капитала затрат и риска.

Те отрасли кустарного дела, которые все же не попадали под непосредственное влияние городского нарождающегося и крепнущего капитала, продолжали свое развитие главным образом в пределах разнообразного местного обслуживания хозяйственных и бытовых нужд деревни и провинции. Внутренняя связь, соединяющая крестьянское бытовое искусство и кустарные промыслы, продолжала сохраняться. Изделия кустарей шли прямым путем от производителя к потребителю через местные ярмарки и торги, располагающиеся среди деревенских поселений.

Фабрично-заводская промышленность постепенно одолевает и вытесняет кустарные промыслы. И пространственно и по количеству своих изделий последние становятся все уже и меньше. Без помощи машины и производственной организации труда, без центральных капиталов и с простейшей техникой кустарное дело не может соперничать с новыми формами производства и продолжает существовать лишь в тех областях, которые еще до сих пор, по тем или иным причинам, не захвачены фабрично-заводской деятельностью. Такими сохраняющимися областями кустарничества являются, во первых, счаги изготовления простейших изделий чисто хозяйственного назначения, требующих несложной ручной выработки, и, во-вторых, область художественно-кустарной промышленности.

Последняя отрасль, наиболее сложная и тонкая, является и наиболее жизнеспособной ветвью кустарного труда потому, что для нее не страшны экономические угрозы фабрично-заводской промышленности. В данном случае на стороне кустарной ручной техники находятся многие преимущества и выгоды. Искусством руки художника-мастера машина еще не завладела и завладеть не может. Опираясь на это решающее преимущество живой артистической техники, художественно-кустарная промышленность может и должна противопоставить себя новой производственной силе и занять недоступное — вне конкуренции — место. Это — та верная дорога кустарного дела, на которой оно может долго и продуктивно развиваться.

Практическое разрешение сложного вопроса о существовании кустарного художественного труда заключается в том, чтобы современный мастер-кустарь не утратил тех отличительных и высоких художественно-технических приемов и навыков своего труда, которыми насквозь пропитано все кустарно-бытовое творчество старой русской жизни. Эта сторона новых изделий должна остаться такой же яркой и неподражаемой, какой она была в прошлом. Художественная ценность кустарного производства не должна понижаться; для нее возможен только один путь — повышение.

Чтобы достигнуть этого, необходим целый ряд условий в области организации русской художественно-кустарной промышленности.

Кустарный музей ВСНХ является одним из существенных и центральных элементов этой организации. Он призван оказывать всестороннюю художественно-техническую помощь русскому кустарю. Разнообразными путями стремится музей содействовать повышению качественного уровня художественно-кустарных изделий. Для этой цели он располагает и пользуется разнообразными средствами.

Во-первых, при нем существует художественно-вспомогательная лаборатория, в которой ряд художников-практиков в области кустарного народного творчества разрабатывает вопросы улучшения техники и художественного усовершенствования кустарных изделий и отыскивает новые приемы работы на основании научных и опытных данных и применительно к современным условиям. Своими основными задачами эта мастерская ставит исследование старых и старинных кустарных промыслов и изделий со стороны их художественно-технических качеств и primeственное использование в современности лучших навыков мастерства. Практически последняя задача осуществляется путем изготовления новых образцов и раздачи их на руки кустарям, художественно-технического совета, музейной выставки и т. д...

Музей открывает постоянную поддержку самостоятельному творчеству крестьянских масс, городских кустарей и ремесленников на основе сохранения и проявления в их художественном труде национальных особенностей. Благодаря своевременному содействию и поддержке музеем восстанавливаются промыслы, обнаруживающие ценные художественные качества или имеющие важное современное значение.

Во-вторых, при музее существует магазин для продажи кустарных изделий, образцов и пособий, имеющих значительные торговые операции. В своей руководящей роли по созданию новых образцов изделий музей стремится установить нормальную связь эстетического облика и производственной основы изделий, придать этим изделиям характер систематических выпусков, прочно сочетать их с запросами современности, обновить и улучшить технику выработки. Все эти качества изделий находят себе оценку и всестороннюю проверку в торговом аппарате как на внутреннем, так и на заграничном рынках.

В-третьих, для теснейшей связи с национальными меньшинствами при музее существует Постоянная показательная выставка кустарных работ союзных республик и автономных областей. Эта связь дает возможность творческого взаимодействия и согласованного выхода кустарных изделий Союза на zahraniчный рынок.

Одним из главнейших средств влияния музея на современного кустаря является общедоступная музейная выставка памятников русских художественно-кустарных промыслов. Кустарный музей не есть мертвое музейное кладбище народного искусства. Он поддерживает постоянную живую связь с объединениями кустарей, промкооперацией, мастерскими, школами и отдельными кустарями. Его собрания отражают не только исторические виды народного творчества, но и современные последовательные ступени кустарного производства. Постоянно пополняемые, эти собрания представляют богатый материал для практических опытно-лабораторных работ в целях организации и поддержки современных художественно-кустарных промыслов; они являются живым источником для поисков и создания новых форм, обновленной техники, изменяющихся мотивов кустарного творчества.

Музей представляет современному кустарю по всем отраслям художественно-бытового ремесла обширный и высококачественный материал, отвечающий на все нужды и запросы его художественной практики. Мастер любой специальности находит себе здесь многосторонние указания и разнообразные показательные образцы. Кустарный музей в своих собраниях является тем звеном, которое соединяет культуру высоких достижений старинных художественных промыслов с их разновидностями и направлениями нового и новейшего происхождения. Эта живая и наглядная связь, воплощенная в многочисленных изделиях и образцах, создает для кустаря возможность развивать те замечательные художественные достоинства, которые выдвигали в прошлом русскую художественно-кустарную промышленность на одно из первых мест.

Кустарный музей, выставляя свои богатые коллекции по народному искусству и быту, кладет в основу их распределения художественно-технические признаки, группируя предметы по материалу, по технике и по назначению с таким расчетом, чтобы ясны были те внешние качества и особенности изделий, которые являются наиболее нужными и важными для кустаря в его текущей практической работе.

Эта реальная ценность музея, представляющего свои коллекции для непосредственного изучения кустаря, сделала его весьма ощутительным явлением в жизни современного художественно-кустарного дела и организовала значительные группы мастеров-кустарей, давно тяготеющих к этому культурному центру. Художественно-вспомогательная работа музея, его широкая помощь кустарю оказывают заметное воздействие на художественно-кустарные промыслы, и те из них, которые развиваются и распространяются, поддерживая связь с Кустарным музеем, отличаются более высоким уровнем художественной культуры, легче воспринимают и перерабатывают передовые начала технического мастерства, ярче отражают новые художественные течения и вкусы, скорее отзываются на новые бытовые запросы.

В выставленных Кустарным музеем собраниях памятников значительное место занимают и новые современные изделия, изготовленные по образцам его мастерской-лаборатории. Подлинное народное искусство, хранящее в себе своеобразный аромат национального творчества и, как уже указано, глубочайшими сплетениями связанное со всем художественным вкусом и творческим складом кустарей, — служит ближайшей и главнейшей областью, где ведется эта исследовательская и опытная работа музея.

Художественно-кустарное дело не будет иметь ни большого экономического значения, ни значительной культурной ценности, если оно отделится от своей вековой почвы. Лишившись ее, оно превратится в художественно-сложный, искусственный и бесплодный пустоцвет, который ожидает быстрая и неминуемая гибель. Художественно-кустарное творчество цветет и благоухает лишь до той поры, пока его глубинная связь с народным бытовым искусством не нарушена. Художественно-вспомогательная работа Кустарного музея и ставит своей задачей поддерживать эту необходимую связь старины и новизны, дающих в результате своих художественных слияний и сочетаний постоянно обновляющееся творческое содержание для текущей современности.

- В. В. С т а с о в. Русский народный орнамент. Шитье, вышивка, кружева. СПб, 1872.
- В. С. В о р о н о в. Крестьянское искусство. М., Госиздат, 1924, стр. 17.
- Т а м ж е, стр. 58.
- Т а м ж е, стр. 57.
- Т а м ж е, стр. 75.
- Т а м ж е, стр. 78.
- Путеводитель по Кустарному музею ВСНХ. М., 1925.
- В. С. В о р о н о в. Крестьянское искусство. М., Госиздат, 1924.
- Народное искусство СССР в художественных промыслах, т. 1. М., 1940.
- Путеводитель по Кустарному музею ВСНХ. М., 1925, стр. 3—11.

В. М. Василенко

Анатолий Васильевич Бакушинский и народное искусство

...воздействие народного искусства по основному своему строю радостно и ярко, унисонно и широко, как хорская крестьянская праздничная песня, как веселая пляска деревенской молодежи.

А. Бакушинский

Очень трудно писать о человеке, с которым был близок, в особенности о человеке значительном. Все воспоминания всегда несколько односторонни и, так как прошло много времени, создаются из отдельных отрывков, сохранившихся в памяти. Слепить из них целое, обрисовать облик человека, передать его мысли и чувства — это творчески воссоздать прошлое.

Анатолий Васильевич Бакушинский (1883—1939) был крупным ученым и большим человеком. Необыкновенно разносторонний в своих знаниях и интересах, он отличался горячей устремленностью ко всему светлому. Искусство, которому он отдал все, было для него не просто предметом изучения, он жил им, дышал его атмосферой.

Бакушинский не имел специального искусствоведческого образования — он окончил Юрьевский (Дерптский) университет как историк. Но, заинтересовавшись искусством, главным образом живописью и скульптурой, а затем графикой и народным творчеством, он сумел овладеть всеми формами известной тогда искусствоведческой методологии и даже создать свою собственную. Он шел от непосредственно рождающихся впечатлений от произведения искусства, которые уже затем очищаются анализом, связываются, и в результате рождается наше понимание искусства.

В основе отношения Анатолия Васильевича к искусству было огромное уважение к нему. Я помню, как он советовал, обращаясь к любому произведению, в особенности к только что возникшему, видеть в нем то, что значительно и ценно, а потом уже говорить о его недо-

статках (если они есть). Это делало его незаменимым советчиком, и художники шли к нему доверчиво, с открытой душой, зная, что они найдут ответ на все, что волновало и тревожило. И у Анатолия Васильевича, когда он обращался к художественному произведению, не было различия — маститый ли это или только начинающий художник, создатель ли большого полотна или скромной деревянной игрушки.

Из сумрака памяти возникает образ Анатолия Васильевича, и я словно слышу его голос, вижу его добрые, светлые, поражающие своей бездонной синевой глаза, его неторопливые, но уверенные движения, невысокую фигуру. С ним было всегда просто, никогда не ощущалось, что говоришь с человеком, стоящим намного выше тебя. Он всегда радовался встрече с человеком, был приветлив и внимателен. Общение с ним, даже короткая беседа освежали и оставляли желание работать над тем, что казалось непреодолимо трудным.

И как мы всегда ждали его прихода — художники и научные сотрудники, работавшие в Институте художественной промышленности! Появление его в стенах Музея народного искусства рядом с произведениями народного таланта всегда было праздником. Все спешили к нему: за ним как бы струилось оживление, прямо на ходу возникали вопросы. Анатолий Васильевич входил в маленькую комнатку музея, где сидел директор, садился за стол и начинались беседы, обсуждались заранее намеченные и только что возникшие вопросы.

Бакушинский себя давно уже связывал, и весьма крепко, с деятельностью Музея народного искусства. Во второй половине 20-х годов он часто бывал в музее, хотя и не работал там, пользовался помощью и советами художников: Е. Г. Теляковского, Б. А. Ланге, З. Д. Кашкаровой. В те годы Анатолий Васильевич был глубоко заинтересован рождавшимся искусством Палеха, помогал советским палехским художникам.

Анатолий Васильевич умел *видеть* искусство. Он обладал совершенно поразительным художественным зрением, и это зрение никогда его не обманывало. Я знал много ученых, которые занимались искусством, но не все они видели в нем главное. Не только внешнее описание, так называемая иконография, схватывание поверхностных черт и признаков, а углубленное проникновение в искусство, понимание его сущности и его содержания, огромная интуиция — определяло методологию Бакушинского.

В искусстве Анатолий Васильевич прежде всего видел проявление, как он говорил сам, «духовной жизни человека, его личности, подчас трудной и сложной», связывая ее с мировоззрением эпохи, литературой, религиозными взглядами (для прошлого они играли большую роль). Его не удовлетворяло поверхностное описание, он стремился уловить в искусстве неповторимое, что определяло его жизнь и в то же время типичное, основное для времени, когда создавалось то или иное искусство. Обладая разносторонними знаниями в области истории и культуры, Анатолий Васильевич широко подходил к задачам исследования произведения искусства, умел видеть художественные средства, которыми оно располагало, вслушиваться и всматриваться в его облик, вести с ним беседу с «глазу на глаз».

Немало сделал он в области изучения русской живописи, графики и акварели, а также скульптуры XVIII и XIX веков, но еще больше у него работ в области изучения советского искусства. До сих пор образцовым остается его исследование, посвященное образам Владимира Ильича Ленина в работах Н. А. Андреева, а также работам других советских художников — живописцев, скульпторов, графиков. Рассказать обо всем этом, о его разносторонней деятельности ученого в небольшом очерке невозможно, поэтому я ограничусь лишь своими воспоминаниями о его работе в области народного искусства.

Я работал вместе с Анатолием Васильевичем и могу назвать себя его учеником (и он считал меня таковым, относясь ко мне всегда с заботой и вниманием); от него я научился, конечно, не так совершенно, как это делал он, художественному анализу произведений декоративно-прикладного искусства, внимательности и глубокому уважению к самому малому произведению, созданному художником.

Когда думаешь об Анатолии Васильевиче как об ученом, то хочется прежде всего представить себе, что внес он нового и примечательного в изучение народного искусства. Об этом говорят часто, но не все это правильно оценивают.

Анатолий Васильевич своим темпераментом и характером несколько напоминал Т. Н. Грановского, больше оставившего в своих лекциях, в беседах, чем в печатных трудах. И у Анатолия Васильевича была напечатана лишь часть того, что он знал, о чем говорил.

Его отличало от всех, работавших в этой области, то, что он не только исследовал памятники искусства, но не меньше сил, чувства, зоркости отдавал живому общению с художниками, той помощи, в которой он видел одно из важнейших своих дел. Именно он угадал главное в искусстве Палеха, сумел увидеть ростки живого и творческого в искусстве Мстеры, стоявшем в конце 20-х годов на бездорожье, проявление подлинно народного и свежего в Хохломе, погруженной тогда в омут псевдорусской орнаментики, навязанной народным мастерам в 80-е—90-е годы XIX века «сверху» и ставшей как бы «художественным лицом» этого искусства.

Анатолию Васильевичу помогали те, кто ценил его и понимал его роль, и в их числе первый директор созданного в 1932 году Института художественной промышленности — Анна Мартыновна Бирзе, сумевшая рассмотреть, что крылось в этом своеобразном ученом, высказывания которого вызывали много споров. Очень ценил Анатолия Васильевича и А. В. Луначарский, написавший предисловие к его первой, еще небольшой, но вдохновенной книжке «Искусство Палеха». Луначарский писал: «Я лично и многие другие деятели нашего искусства, констатировав изумительное совершенство палехского искусства, да к тому же еще убедившись в большом спросе, который предъявляет на это производство иностранный рынок, — решили всячески помочь палехским мастерам выйти из душившего их материального кризиса и из старых затхлых бытовых форм их труда и из обветшалой тематики. Нынешняя брошюра в своем отчете дает нам уверенность, что палехским мастерам удалось преодолеть все эти препятствия при поддержке советской власти и общественности»².

Интерес Бакушинского к Палеху был результатом того движения, которое охватило тогда советскую интеллигенцию, пришедшую на помощь народному искусству. В этом был выражен смысл новой эпохи, новых советских отношений. Предшественники этого движения в дореволюционное время (Е. Д. Поленова, Н. Д. Бартрам и другие) не могли еще тогда найти путей для его развития. Мастер-кустарь, не сознававший ранее своего значения, теперь становился творцом, художником и вступал на путь нового советского стиля в народном искусстве, а люди, подобные Анатолию Васильевичу Бакушинскому, приходили ему на помощь.

Как и для Воронова, написавшего книгу «Крестьянское искусство»³, так и для Анатолия Васильевича событием, важность которого нельзя недооценить, была великолепная выставка крестьянских художественных произведений, открытая в 1921 году и поразившая тогда всех красотой вещей, их образной и декоративной силой, значительностью содержания. Не случайно Анатолий Васильевич так высоко оценивал книгу Воронова. На полях своего экземпляра (сейчас этот экземпляр принадлежит мне) Анатолий Васильевич сделал целый ряд замечаний, говорящих о том, с каким вниманием и углубленностью вчитывался он в строки этой превосходной книги, которую считал основой советской науки о народном творчестве.

Работая в Институте художественной промышленности консультантом (его основным местом работы до самой смерти была Третьяковская галерея, где он заведовал кабинетом рисунка и гравюры), Анатолий Васильевич получал поддержку от ряда лиц, и особенно от Николая Павловича Халтурина — ученого секретаря института.

Основной базой всей работы Анатолия Васильевича с мастерами и его научной деятельности безусловно являлся Музей народного искусства. Среди ряда крупных и значительных фигур, навсегда связавших свою жизнь с музеем, Анатолий Васильевич Бакушинский несомненно занимает одно из выдающихся мест. Не нужно забывать о том, что музей до организации Института художественной промышленности был центром той работы, которая велась с народными мастерами. В музей кустари приносили свои работы, здесь был и небольшой магазин, помогавший продать изделия. Многие методы работы художников музея с мастерами были усовершенствованы Институтом художественной промышленности; новым и важным было создание в нем постоянной научной группы, трудившейся в полном и добром согласии с художниками. Во главе ее все время стоял Бакушинский.

Одним из первых Анатолий Васильевич Бакушинский совершает поездки в Палех, Мстеру, а затем в Хохлому. В работе над возрождением хохломской росписи немало помог и Викентий Михайлович Колыгин, возглавлявший Главлеспромсоюз, который руководил промыслами по обработке дерева.

Когда Анатолий Васильевич поехал со мной во Мстеру в мае 1932 года, о мстерцах были самые превратные представления. Говорили, что они не способны создать самостоятельное искусство, как в Палехе, так как давно потеряли свое лицо, вернее никогда его не имели, зани-



*Анатолий
Васильевич
Бакушинский
(1889 – 1939)*

маясь исключительно подделками под старые стили, создавая так называемые «пошибы» со всеми чертами старинных «обмоленных» (то есть получивших от времени коричневатый, порою почти черный колорит) икон, работая над «краснушкой» — дешевой расхожей иконой, где не было тех великолепных традиций, которые определили невероятный взлет палехской живописи. Анатолий Васильевич не соглашался с этим. Он отрицательно относился к опытам музея, рекомендовавшего мстерцам писать на папье-маше, сохраняя свои «пошибы» — новгородский, московский, строгановский. Кроме стилизации из этого, естественно, ничего не вышло.

Как сейчас помню весенний день, полный свежести распускавшегося леса, тихую проселочную дорогу, которая вела прямо в зеленые дремучие гущи, где самозабвенно перекликались птицы. Ехали мы в простой телеге, страдая от неожиданных ухабов, к старинной слободе Мстере, к давней Голышевке, о которой писал в свое время Некрасов, ехали, ожидая чего-то очень интересного. И когда вдали предстали (через 25 утомительных верст) белые главы Мстерского кремля и разбросанные дома слободы, я понял, что в моей жизни произошло что-то новое и большое. Это было начало встречи со старинной русской культурой, запечатленной в облике этого скромного провинциального городка, погруженного в зеленые кущи садов, дремавшего под охраной великолепных памятников древнерусского зодчества. Потянулись улочки, колеса телеги утопали в мягкой пыли, дорогу перебе-

гали петухи и куры, важно двигались, не обращая на нас никакого внимания и заставляя останавливаться, белые гуси.

В артели нас ждали. Конечно, не столько меня, сколько Анатолия Васильевича. Его окружили Леонид Васильевич Юрин, председатель и мастер артели, его брат Евгений Васильевич, Александр Иванович Брягин, Александр Федорович Котягин и многие другие. Завязалась беседа, начался осмотр вещей — готовых и еще бывших в работе. Они вызвали ряд замечаний у Анатолия Васильевича. Стиля найдено еще не было — того стиля подлинного народного искусства, который в прошлом отразился в иконописи мастеров.

Таких икон не знали, но Анатолий Васильевич твердо был убежден, что он их найдет. Всматриваясь в иконы (осталось их тогда уже совсем мало) местных храмов, в иконостасы, он обнаружил вещи XVIII и XIX веков с особым колоритом. В Большом Богоявленском иконостасе, написанном мастерами Голубовыми, этот колорит сочетался с непринужденностью в решении пейзажа и расстановке фигур. В другой церкви он нашел алтарные двери, изображавшие архидиакона Стефана с пышными декоративными, полными жизни цветами на одежде. Это было нечто совсем иное, чем то, что отражалось в многочисленных «пошибах», где уже звучала стилизация, где канонические приемы отодвигали подлинное, свое, живое, хотя и в этих «пошибах» острый и умный взгляд Анатолия Васильевича различил то, что не видели и не замечали другие. Не видели этого и не понимали порою сами мастера. И когда он указал на эти черты живого декоративного стиля, где в основе лежало чувство, соединенное с большой тонкостью и красотой приемов древнерусского письма, сохраненных в нерушимости народной традицией во Мстере, — тогда стало ясно многое.

Анатолий Васильевич сумел увидеть отдельные струи того ценного своей жизненностью искусства, которое возникло наперекор канону и стремилось выразить себя. Ярче всего это раскрылось в «бесстильном» письме.

Поиски продолжались. Еще не все было ясно Анатолию Васильевичу. Нити ускользали, обрывались, и он останавливался в размышлении: «Где же надо искать дальше?» И как часто бывает — на помощь пришел случай.

В один из вечеров нас пригласил к себе на чашку чая мастер, самый старый во Мстере, Николай Прокофьевич Клыков. Шли медленно по улочкам, мимо плетней и заборчиков, мимо маленьких домиков, дыша вечерней свежестью, слушая, как затихают звуки дня. Солнце, уходя за лес, бросало пламенные полосы на дорогу и заставляла вспыхивать купола. Проносились, чертя своими острыми крылышками воздух, прощаясь с угасающим днем, ласточки, майские жуки.

В небольшом доме нас встретил сам хозяин. Поклонился с достоинством. Сидели за столом, пили душистый чай с золотым, похожим на сгустки жидкого янтаря медом, слушали неторопливые рассказы о том, как нелегко в прошлом жилось иконописцам, как приходилось работать на владельцев мастерских, отдавать скупщикам-офеням иконы. Среди офеней, вспоминал Николай Прокофьевич, встречались и добрые, но редко. А солнце все еще заглядывало в комнату,

хлопотала хозяйка, потчуя нас по старинному русскому обычаю, кланяясь в пояс Анатолию Васильевичу, что его несколько смущало. Анатолий Васильевич молчал, не задавая вопросов, слушал размеренную, чуть певучую речь Николая Прокофьевича, порой переходившую в скороговорку. В паузах, в наступившей тишине как бы ярче выступали своими цветными пятнами иконы, большие и малые, украшавшие стену. Их у Клыкова было много. Анатолий Васильевич внимательно вглядывался в них, потом встал и, как всегда это он делал, торопливо подошел к одной, сравнительно небольшой. Не помню, какого святого она изображала, но там был пейзаж, необычный, с синне-зелеными кущами деревьев, печально склонивших свои ветви на холмиках, а холмики ничем не напоминали привычных иконописных «лещадок». Они были совсем живые, словно списанные с натуры, не разуроненные травками, и на их склонах и возле них мирно паслось стадо. Розоватые облачка стояли на небе, внизу струились темно-синие густые воды не то речки, не то ручейка. Так была необычна эта иконка, что Анатолий Васильевич даже вскрикнул: «Что это такое, Николай Прокофьевич? Кто это писал?» — «Простите, Анатолий Васильевич, — ответил старый мастер, — не смотрите на это, не нужно. Да и какая это живопись! Так, баловались для себя. Не настоящая это, не строгая в письме своем икона. Да и называли, послушайте-то как, — «себякинским» письмом, от себя значит сделанным, без правил. За это нас и корили. Приобретали же такую икону те, кто не очень гнался за «правильностью» — «А кто же ее писал?» — спросил Анатолий Васильевич. — «Моя эта работа, я так работал». — «А как ты назвал, отец? Себякинским письмом? Не расслышал я?» — «Да, именно так. Но уж, простите, старика, молод был, вот так и делал».

Необычайно оживились глаза Анатолия Васильевича, бережно снял он икону, долго и молчаливо ее рассматривал и сказал мне: «А ведь это большое, подлинное искусство, те нити, оборванные, которые мы потеряли и вновь нашли; связываются из них чудные узоры. Это то, что было подлинным ключом живого искусства. От него никуда не уйти. Здесь и заключена правда!» — «Смотри, — продолжал он, — какая удивительная гамма: темно и нежно, зеленое, синее и голубоватое, розовое, как этот вечер, ведь это от природы! И нельзя отгородиться от нее; она уже тут вокруг Мстеры, все ею наполнено, все дышит: и леса те на горизонте, и Клязьма, смотри какая она сейчас синяя, как будто с нее списывал Николай Прокофьевич! И есть что-то похожее — не влияние, влияния не было, а общее в восприятии, в каких-то чертах с Бархатным Брейгелем». Смущенно и с удивлением слушал его старый художник. «Отсюда, именно из этого «себякинского» письма и выходить вам к миниатюре надо. Напишите так, Николай Прокофьевич! Можете?» Старый мастер серьезно ответил: «Раз вы так говорите, я сделаю; ведь я люблю это письмо, да неловко как-то признаваться было, уж очень его ругают в артели. На совете мастеров даже запретили к нему касаться. А если вы так думаете, я вам верю, Анатолий Васильевич, хоть и знаем мы друг друга недолго. Да и увидели вы это письмо сами, не подсказкой от меня, значит справедливое оно!».

А солнце, улыбнувшись, заструилось по краюшке белого хлеба с застывшими каплями тягучего меда, прошлось по половицам и остановилось на иконе, которую продолжал держать в руках Анатолий Васильевич, и ушло на покой... Стали и мы прощаться. Шли домой (остановились мы в доме Л. В. Юрина), сначала Анатолий Васильевич молчал, потом сказал: «Вот и концовка тому, что мы должны были искать. Удача это, Виктор, большая».

Так появились вдохновенные миниатюры Клыкова. Это было второе, может быть самое главное направление новой, только что набравшей силы и искавшей точки опоры Мстеры. От него пошли, но самостоятельно, такие живописцы, как А. И. Брягин, А. Ф. Котягин, И. Н. Морозов, В. Н. Овчинников и другие. Много говорил Анатолий Васильевич с мастерами. Пришлось некоторых из них убеждать в ценности «себякинского» письма. Убедил. Рассстались друзьями.

И вновь эта дорога в душистом, полном тревожного пения птиц многоверстном лесу, ожидание на станции Мстера, тогда еще маленькой и неприметной, поезда. И когда за окнами промелькнули последние железнодорожные строения, выступили вновь леса, за которыми далеко-далеко оставалась Мстера с ее великолепными художниками.

Каким животворным было это соприкосновение большого ученого, тонкого знатока искусства с народными художниками! И как благодарны они ему были! Он и после никогда не отказывал им в своих советах.

Расскажу еще о двух случаях, и снова о поисках. Речь пойдет о федоскинских живописцах, потомках известного лукутинского искусства. И здесь была неясность. Способны ли федоскинцы создать собственные произведения или они лишь простые копиисты. Обычно о них говорили: «Неспособны. Пишут с картинок. Неважно, что им дать, лишь бы подходило к технике живописи на лаке, да и то относительно! А что было у Лукутина, того давно нет».

Анатолий Васильевич думал иначе. Тогда появилась его превосходная статья о русских лаках, где он писал о полных своеобразной реалистической силы традициях лукутинского искусства, о том, что есть ценные стороны у современных мастеров⁴. Анатолий Васильевич видел в этих традициях — и это тогда было новым, звучало как откровение — прежде всего свежесть, силу чувства. Это была «живая традиция», не окостенение, не омертвелость прекрасных форм, а то, что сквозь десятилетия, а порой и века, жило в народном искусстве, что делало его необходимым людям.

Летом 1935 года на празднике 25-летия Федоскинской артели Анатолий Васильевич читал свой доклад, в котором была дана превосходная характеристика искусства лукутинской и современной федоскинской живописи. Происходило это недалеко от старого лукутинского дома, в тени могучих, задумчивых лип старинного парка. Собралось много народу: мастера, их ученики, много пришло крестьян, приехали научные сотрудники, художники. Доклад, как всегда у Анатолия Васильевича, был точным, прекрасным по своей композиции, ярким и образным по языку. Все в нем было понятно и для тех, кто никогда не занимался искусствоведением. Он впервые говорил о разных на-

правлениях, существовавших в лукутинской миниатюре, и о тех ее художественных изменениях, которые она претерпевала в конце XIX века, подпадая под влияние низкопробной станковой живописи, и главным образом «картинок» и иллюстраций, проникавших из города. Основное для федоскинского искусства, по его мнению, было заключено в рисунках бесхитростных «троек» и «чаепитий», в несложных и без большого труда выполненных крестьянских сценках. В их простом, но ярком цвете, немногословной, но выразительной композиции, а главное — в том чувстве, которое их одухотворяло, видел он те художественные основы, где билась живая струя искусства. Отсюда он и советовал идти мастерам.

А вот другая его находка, вернее открытие старого, полузабытого стиля в хохломской росписи в 1934—1935 годах. Тогда вставал вопрос — а есть ли подлинная самостоятельность у Хохломы и в чем она? Где ее истоки? Хохлома была хорошо известна. В ее тогдашнем орнаменте, крупном и тяжеловесном, в аляповатых порой расцветках ярко проступали черты псевдорусского стиля. И делались орнаменты часто по трафарету; это была по существу не роспись, а скорее окраска.

Анатолий Васильевич тщательно готовился к поездке. Так как он был очень занят многочисленными делами, то попросил меня просмотреть старую литературу и поискать сведения о Хохломе. Это оказалось нелегким делом. Многочисленные статьи, заметки о хохломской росписи были затеряны и фактически забыты в старой периодической литературе XIX века. Помогла библиография, которую неустанно собирал Сергей Емельянович Афанасьев. Это был своеобразный и интересный человек. Работая в Институте художественной промышленности экономистом, он вечерами в библиотеках просматривал журналы, книги, сборники, тщательно выискивая и отсеивая все, что могло относиться к народному искусству, — гигантская кропотливая работа, которую можно было делать лишь благодаря бескорыстному энтузиазму и любви.

В город Семенов, а оттуда в Новопокровское и Семино Анатолий Васильевич выехал летом вместе с художником П. П. Кончаловским, желавшим там пописать семеновские и керженские виды. Ехал Анатолий Васильевич, твердо уверенный, что найдет подлинно народную Хохлому. Провожали же его скептические голоса: «У Хохломы, кроме той росписи, которую мы знаем, ничего иного и не было. Бесплезное занятие».

Остановившись в Новопокровском у старого мастера Федора Красильникова, Анатолий Васильевич долго вел с ним разговоры, пытаясь узнать, что писали раньше и как писали? С неохотой сначала отвечал на вопросы старый красильщик. Тяжеловатый, с черной густой бородой, медлительный в движениях, не совсем доверчиво вслушивался он в слова московского гостя. Но так был обаятелен и прост Анатолий Васильевич, так знал человека и видел в нем всегда его достоинства, что незаметно таял лед и светлели глаза у старика. Огляделся он, ухмыльнулся и, встав с тяжелого массивного кресла, молча подошел к старинному сундуку, открыл медленным движением его крышку,

и оттуда, с крышки, глянул на всех весело и доверчиво заточенный в сундуке кем-то написанный сирий, а сундук оказался наполненным цветными и графическими рисунками на бумаге, клеенке... Видно, что все это давно не трогалось и слежалось. Разворачивая старинные листы, мастер показывал их Анатолию Васильевичу и спрашивал: «Не это ли вы ищете? Здесь ведь все, что работал я раньше. Не уничтожал. Вот и пригодилось».

Анатолий Васильевич, опустившись на колени, всматривался в разнообразные узоры, нанесенные быстрой кистью, то строгие, то нарядные. Поднимал куски бумаги, подносил к свету. Лицо у него было удивленное и радостное. Здесь были не тяжелые и безвкусные псевдорусские узоры, глухие и мертвые, будто сорняки, заполнившие когда-то свежие и сочные луга, а прекрасные, чистые, легкие и мягкие в движении стеблей, листьев узоры народной «травки». Одни были просты, сдержанны и строги по цвету, другие, наоборот, — богаты и пышны. Но всех их объединяло одно — чувство жизни, внутреннее живое дыхание, одухотворявшее их. В формах было столько силы и так все это было непохоже на то, что писалось в артелях, что сразу стало ясно — открыто что-то важное и ценное. Так бывает у золотоискателей, внезапно открывших драгоценную жилу. Это понял Анатолий Васильевич. Внутренняя интуиция его не обманула, здесь он нашел то, что искал — подлинное народное искусство.

Это открытие вернуло русской культуре благородную художественную роспись Хохломы. Повторив прежние растительные узоры, исполненные свежести и жизни, мастера поразили всех на выставках в Горьком и в Москве. Так началась новая Хохлома, и это было заслугой Анатолия Васильевича Бакушинского, умного, чуткого ученого, и тех, кто помогал ему. Впервые на страницах газет появились имена, раньше ни кем не слышанные: Федор Красильников, Федор Бедин, Алексей и Николай Подоговы, Василий Рябинин, Сергей Юзиков, Виктор Масленников. Это были вдохновенные мастера-художники, с глубоким сознанием своего достоинства. Среди них особенно восхитил Анатолия Васильевича своей росписью, ее наивностью и глубоким чувством жизни, полной трепета и простоты, Николай Подогов. И хотя роспись его не отличалась виртуозностью, но в ее непосредственности и силе искреннего чувства Анатолий Васильевич видел залог нового орнаментального искусства. Он часто говорил мастерам: «Цените свои традиции, берегите их, но главное — в вашем живом чувстве, оно должно быть тем «оселком», на котором проверяется ценность искусства».

У тех, кто вел торговлю, новые узоры сначала не получали поддержки. Ведь исчезла причудливость Хохломы, не было крупных, аляповатых, похожих на золотые бляхи узоров на красном. А красная с черным на золоте и даже на цветных фонах (черном, зеленоватом, синем, коричневом) роспись казалась нарушением священных традиций. Но эти традиции не имели ничего общего с народным творчеством и были привиты в позднее время в основном «земскими» художниками. Анатолий Васильевич не раз говорил мне: «В народной традиции, которая прошла длительную дорогу, где у нее были встречи с хорошим и плохим, естественно, не все ценно. Традиции находятся постоянно

в движении, правда, в медленном, но могучем. Это как рост растения: незаметно из ростка появляется стебель, вот и листья распустились, а скоро густая зелень покроет могущественное древо. Важно увидеть эти ростки, не выполоть их и помочь им».

Ценя в искусстве все живое, он не интересовался семантикой, отраженной в ряде орнаментов народного искусства, считая, что мастера давно уже забыли их древний смысл.

Анатолий Васильевич Бакушинский несомненно многое дал науке, оставив ряд крупных работ и статей о народном искусстве. И даже в свои небольшие статьи он вкладывал серьезное содержание⁵.

Отличаясь ясным умом, умея удивительно хорошо формулировать и излагать свои мысли, он всегда тяготел к тому, что мы называли бы обобщениями. И всегда он шел от самого искусства, а не от голых теорий. Понимая отдельные произведения искусства, ценя их неповторимость, он всегда находил и объединявшие их черты. А это было очень нелегко, особенно в декоративно-прикладном искусстве, где не знаешь, что считать за черты стиля, что является основным, а что второстепенным.

Книга Бакушинского об искусстве Палеха — пример глубокого понимания предмета, образного, точного языка. Он умеет заинтересовать читателя, заставить его взять в руки драгоценную шкатулку и рассматривать ее. Сейчас нам особенно близка эта книга тем, что здесь дается не внешнее холодное, поверхностное описание, а восприятие живого чувства радости, рождающейся при встрече с произведениями искусства.

Кроме широко известных работ Бакушинского есть рукописи, не вышедшие в свет, но имеющие большую научную ценность. Эти работы хранятся в библиотеке Института художественной промышленности. Я же хочу познакомить читателя с теми мыслями Анатолия Васильевича, которые высказывались им в забытых теперь докладах, в беседах и которые были в 30-х годах основой для движения науки о народном искусстве.

В связи с подготовкой большой Всесоюзной выставки народного искусства, открытой в Третьяковской галерее в 1937 году, Анатолий Васильевич сделал ряд докладов о сущности и характере народного искусства. Свои доклады он никогда не читал, а вдохновенно говорил, положив перед собою на стол два-три листка, где, как правило, были лишь короткие тезисы. Он никогда не делал длинных докладов, чтобы не утомлять слушателей. Речь его была всегда удивительно емкой и выразительной. Начинал он обычно тихо, как бы при всех обдумывал свои мысли и, постепенно развивая их перед аудиторией, шел к большим обобщениям.

Помню его доклад о народном искусстве в Комитете по делам искусств СССР летом 1936 года. В докладе Анатолий Васильевич отметил, что «для нас является чрезвычайно важным широкое использование наиболее драгоценных сторон народного искусства для создания нового советского стиля в ряде видов народного искусства и художественной промышленности». Художественную ценность народного искусства он видел в его совершенном художественном выраже-

нии. «В народном искусстве, — говорил он, — мы видим неразрывное единство формы и содержания, утилитарную оправданность и органическую связь моментов декоративно-орнаментального и структурного порядка, их гармоническое взаимодействие и соподчинение друг другу»⁶.

Анатолий Васильевич шел дальше Воронова, считавшего (книга «Крестьянское искусство») главными чертами крестьянского искусства лишь декоративность, конструктивность и орнаментальность. Как пример единства этих признаков Бакушинский привел в докладе крестьянскую избу, указав, что «изба представляет собой жилище (его формы структурно обоснованы самим материалом, его свойствами — рубка, вязка бревен, их расположение), где украшения логически и закономерно вытекают из тех же структурных основ; так, два конька — естественное продолжение и декоративно-орнаментальное украшение концов князевой слеги; подзор, украшенный резным орнаментом, не только композиционно оформляет, но и защищает чердак от непогоды (снега, дождя)». Ту же закономерность, момент сочетания утилитарного и декоративного он отметил в утвари, а также в украинской хате и среднеазиатской юрте, где элементы структурного порядка — стропила — удивительно связаны, оформлены кошмами, одновременно утепляющими и создающими эстетическое впечатление своей декоративной гаммой радостных тонов. Украинская хата не менее совершенна; ставни, печи (камины), окна подчеркиваются смелой росписью, которая имеет не только декоративное решение, но и оттеняет белизну хаты, ее широкие плоскости. Без росписи хата, равномерно беленная, не имела бы той структурной четкости.

Ни в одной работе о народном украинском жилище я не встречал такое понимание роли настенных росписей.

Бакушинский указывал на целый ряд свойств и признаков народного искусства: символика сюжетов, скупость и простота в изображении действия, статичность композиции, орнаментальность и декоративность форм, их обобщенность, яркость и простота в сочетании цветов, главным образом в основных и дополнительных. В крестьянском искусстве он видел «огромную радость и праздничность», как некую компенсацию за те будни, за все то тяжелое и приниженное существование, которое вел народ в условиях феодального строя. Он отмечал, исходя из содержания форм и образов крестьянского искусства, что оно в своем развитии, в историческом движении «вступает в соприкосновение с культурой других классов Руси, а через нее с Востоком и Западом». Указывал на его «оплодотворяющую роль, на его силу. К нему непрерывно обращаются все подлинно прогрессивные художественные слои всех эпох». В этом взаимодействии «раскрывается тот художественный результат, который представлен народным искусством в его наиболее развитых и сложных формах».

Рассматривая народное искусство как большой и сложный процесс, чьи истоки теряются в глубине времен и по дороге «как воды медленно текущей реки, захватывают разные драгоценности, перенося их из одного столетия в другое», Анатолий Васильевич пытался — и в этом сказывается анализирующий и обобщающий склад его ума —

выяснить основные особенности народного искусства. Воронов, при всей силе и глубине его работы, к таким обобщениям полностью не подходил, а лишь затрагивал эти вопросы.

Анатолий Васильевич считал, что в основе народного искусства, в его «глубоких пластах» лежат орнаменты наиболее древнего геометрического стиля как первоначальная форма крестьянского искусства. В качестве примера он приводил деревянную плоскую резьбу, живопись на мезенских прялках, хохломскую роспись (в наиболее примитивных ее рисунках), рязанскую, мордовскую, чувашскую вышивки. Следующая стадия — растительный и животный орнамент, изображение человеческих фигур и действия, развертывающиеся во времени и пространстве. Именно в этом художественном слое, по его словам, становится необыкновенно богатым образный строй, здесь возникают связи с искусством других классов; в тематике распространяются геральдические мотивы, изображение быта аристократии, купечества, дворянства; в формах — воздействие барокко с его пышным растительным орнаментом и мотивов классицизма. Примером здесь могут служить северодвинские, нижегородские расписные прялки, средне-русская архитектурная резьба на избах и волжских судах; резьба на рубелях и вальках, вятская игрушка, крестьянские женские наряды Севера, подражающие боярскому и купеческому костюму XVIII века.

Теперь мы не стали бы уже говорить о такой прямой «зависимости»; мы знаем, что она была много сложнее и что заимствуемые формы, орнаменты и темы в крестьянском искусстве неузнаваемо видоизменялись. Это новое понимание явилось результатом дальнейшего развития советской науки о народном искусстве, но некоторая упрощенность взгляда Анатолия Васильевича отнюдь не умаляет интереса к его концепции, ибо из нее рождалось и дальнейшее «осознание».

Завершая свой анализ народного искусства, Анатолий Васильевич обычно останавливался на жизни этого искусства в эпоху капитализма, когда появилось много тяжких и отравляющих организм народного творчества элементов. Во второй половине XIX века он видел «процесс вымирания и вырождения форм крестьянского искусства как результат переработки крестьянской культуры культурой капиталистической».

Самое большое внимание Анатолий Васильевич обращал на те стороны народного искусства, где ощущались черты, порожденные живой народной фантазией; здесь была и непосредственность выражения и та реалистическая основа, которая делала образы жизненными. Здоровое чувство реальности сочеталось с глубоким пониманием декоративности. Удивительная жизнерадостность и крепость, смелость в композиционном и цветовом решении — свидетельствовали о силе народного творчества.

Хотя во второй половине XIX века многие народные промыслы подвергались опустошительному влиянию модерна, ропетовщины, русско-византийского стиля, народное искусство находило у себя средства защиты. Это проявлялось в отдельных видах продукции, наиболее крестьянской, менее направленной на потребности городского вкуса.

«Это вырождение, — говорил Бакушинский, — в какой-то мере щадило отдаленные районы, зато такие промыслы, как хохломская роспись, нещадно засорялись влияниями псевдорусского стиля. Исчезала совершенно и столь характерная для народного искусства утилитарная оправданность формы, вещь вырождалась в безвкусный декоративизм».

Тогда же стал вырабатываться взгляд на народного мастера как на простого ремесленника, «обладавшего техническим мастерством, владевшего в известной мере художественным опытом, — и только. Он делается копиистом тех образцов, которые выполняются художником и спускаются затем в промысел для точного воспроизведения. Творческая инициатива кустара постепенно гаснет...»

В этом Анатолий Васильевич видел одну из причин тяжелого состояния народных промыслов, в каком они дошли до советского времени. Необходимо было пробудить творческую инициативу народного мастера, предоставив ему художественную свободу, очистив его искусство от всех позднейших, чуждых влияний. Об этом он часто говорил с художниками и мастерами, иллюстрируя на вещах свои мысли. И всегда выбранные им примеры были убедительны. Помню, как он раз подвел нас к крестьянскому ковшу и сказал о его художественной цельности, о том, как образ птицы органично влит в образ сосуда и «одно от другого неотделимо». Затем заметил: «Форма проста, но она живет и дышит на ваших глазах, материал — дерево — претворен в нечто иное; резьба геометрическая, простая в своем выполнении, придает драгоценность вещи, но одновременно и заставляет по-новому звучать материал». Он любил подолгу вглядываться в вещь. «Чем дольше вы смотрите, тем полнее познаете, — были его любимые слова. — Не спешите. Один из распространенных, — продолжал он, — недостатков у тех, кто занимается прикладным искусством, скольжение по поверхности, нежелание вступать в длительное общение с вещами. Вещи надо смотреть так же внимательно, как картины или скульптуры». А если прибавить к этому, что Анатолий Васильевич учил всегда уважать произведение искусства, подходить к нему с чистым сердцем, то станет понятным, почему он так великолепно понимал его.

Бакушинский был разносторонне образованным человеком, ценил старую и современную хорошую книгу, превосходно знал литературу — любил и стихи и прозу. В его библиотеке было немало редких книг. Анатолий Васильевич ценил и то, что является искусством книги, воспринимая ее как художественное произведение. Когда печаталось «Искусство Палеха», он обсуждал с Иваном Бакановым, одним из самых выдающихся художников Палеха, заставки и обложку, и они не только великолепно были выполнены, но и органично связались со всей книгой в целом. Анатолий Васильевич особенно просил Баканова исходить из «крестьянского» понимания темы. Это был полный наивной прелести, тонко разработанный пейзаж Палеха со старинной церковью, домами, садами, со сценами труда. Баканову удалось все это слить в одно целое, придать всему вид подлинной миниатюры, сделав ее в то же самое время превосходным переплетом книги.

Анатолий Васильевич очень любил и эту обложку и заставки, в которых видел «большое и новое искусство Палеха».

Большое значение Бакушинский придавал вопросам развития современного советского народного искусства. Он указывал на принципиально новое отношение к народному искусству, на несомненный высокий творческий подъем его в нашей стране и на то, что необходимо всемерно этому оказывать поддержку. Причем путь возрождения народного искусства он видел в использовании «лучших и наиболее созвучных советской культуре элементов массового народного стиля и преодоления в этом процессе отрицательных пережитков феодальной и буржуазной культуры». Как пример он приводил искусство бывших иконописцев Палеха, Мстеры, Холуя, художественные промыслы Горьковского края — Хохлому и Городец, — народное искусство советской Украины, ковроделие Средней Азии и Закавказья.

Он говорил о все возрастающей роли народного советского искусства и для «индустриальной художественной промышленности», о необходимости новых взаимоотношений «между мастерами народного искусства и художниками-профессионалами на основе творческого равноправия и взаимных воздействий». Как удивительно современно звучат эти слова, сказанные им еще в середине 30-х годов, как ощущается в них его прозорливость и подлинное понимание народного искусства. Народное искусство в условиях социалистического строя, по мнению Анатолия Васильевича, должно обрести новые силы и источники.

Особенно ценил он простое, непосредственное искусство, «массовый народный стиль», а не отдельные драгоценные, «выделанные» вещи. И поэтому предостерегал некоторых палехских художников от увлечения ювелирной отделанностью вещей, от бесконечного заковычивания фигур в золото, где гаснул цвет, а с ним уходило живое ощущение, предостерегал от своеобразного «маньеризма». Вот почему он так любил и ценил творчество Н. П. Клыкова, так восхищался бесхитростными узорами хохломской «травки», простыми федоскинскими тройками и цветами мастера росписи на подносах А. И. Лезнова. В искусстве И. И. Голикова он подчеркивал непосредственность и искренность, видя в этом главное (иллюстрации к «Слову о полку Игореве» ему не нравились). Анатолий Васильевич не соглашался с теми, кто был за стилизацию под икону в Палехе и Мстере. О Клыкове он однажды сказал: «Клыков пишет утонченные миниатюры, в нем много иконописного, но много и свежего, подлинно своего, а это самое важное».

Указывал он и на Север: «Наш Север богат художественными произведениями. Все это требует большой и серьезной работы. Есть северо-двинские росписи, но нового применения этому искусству еще нет. В таком же положении и городецкие мастера. Замерли промыслы Белоруссии, ряд видов ткачества, керамики. В тяжелом положении златоустовская гравировка, тобольская резьба по кости — превосходный промысел. Пропадает меховая аппликация народов Севера. В трудном положении холмогорская резьба. Для этого драгоценного промысла должно быть и драгоценное применение. Потерян стиль в конце

XIX века. В Устюге делают очень хорошие в техническом отношении вещи, но среди них больше половины отвратительной мещанской дешевки. Такое же положение в Каслях... Мы должны всячески помогать растущему желанию мастеров творчески работать, помогать им изживать антихудожественные вещи, овладевать лучшими формами их старой художественной культуры»⁷.

В те годы все эти мысли были необыкновенно новы и свежи, казались откровением. Роль, которую играл Бакушинский в деле развития наших народных промыслов, огромна. Его знание, ум, тонкий и безупречный вкус, умение видеть самое лучшее и живое в произведении искусства, его способность к постоянному общению — все это создавало вокруг него ту творческую атмосферу, которую помнят все, кто его знал и работал с ним.

Надо сказать и о значении Анатолия Васильевича в формировании и кристаллизации науки о народном искусстве. Его влияние сказывалось на ряде вышедших в то время работ. В особенности значительно было его участие как автора и редактора в подготовке коллективной работы «Народное искусство в художественных промыслах СССР». Первый том этой работы вышел в 1940 году, незадолго перед войной, второй том, посвященный текстилю, хотя и был подготовлен, из-за войны выйти в свет не смог. Статьи писали: А. В. Бакушинский, В. С. Воронов, Г. В. Жидков, Е. М. Шиллинг, автор данной статьи, художники Института художественной промышленности и музея — Е. Г. Теляковский, З. Д. Кашкарова, В. Я. Яковлева, Л. К. Зубова, М. Д. Раков, С. П. Евангулов. Здесь освещались наиболее яркие народные промыслы, подводились итоги сделанному в 30-х годах, была отражена научная и художественная практика института и музея. Ярko выступила и новая роль художника-профессионала, который не стоял теперь над мастером, а был его помощником и советчиком.

Представление об Анатолии Васильевиче было бы неполным, если бы я не рассказал о его художественной одаренности. Увлеченный искусством Палеха, Анатолий Васильевич сам пробовал писать на папье-маше. В его семье сохранились небольшие шкатулки, в которых видно тонкое чувство цвета. Помню, как-то зашел к Анатолию Васильевичу Е. Е. Лансере, известный живописец — были они дружны, — взглянул на шкатулку Анатолия Васильевича и сказал: «Как Вы хорошо почувствовали сущность миниатюры!» Потом стал любоваться палехскими вещами из коллекции Анатолия Васильевича и восхищенный крохотной коробочкой (подписанной Голиковым), на которой сражались с татарами такие же крохотные русские витязи, произнес только два слова: «Это сон!»

Пробовал свои силы Бакушинский и в резьбе. Отдыхая в санатории «Абрамцево» (кажется, это было летом 1938 года), он вырезал из куска липы белоснежного, стремительно взлетающего в небо Пегаса; в его крутой шее, легком и крепком силуэте, гладко обработанном объеме чувствуется влияние лучших примет богородской скульптуры. Уезжая из «Абрамцева», Анатолий Васильевич подарил свою работу на память музею, где она находится и сейчас⁸.

Анатолий Васильевич очень любил музыку, часто ходил на концерты и сам превосходно играл на скрипке. Любил он больше всего пьесы XVIII века, передавал их точно и вдохновенно. Часто играл Моцарта, Рамо и других композиторов.

Вернувшись из Киева, 8 января 1939 года я зашел к Анатолию Васильевичу вечером, хотел рассказать ему о своей поездке, о том, что увидел интересного. Анатолий Васильевич был утомлен и сказал: «Приходи завтра». Но потом взял свою скрипку и сыграл две вещи — Люлли и Рамо. Я попрощался с ним, не зная, что прощаюсь навсегда. Утром его не стало... Он умер внезапно, одеваясь, чтобы идти на работу в Третьяковскую галерею. Горестной была его кончина для всех, кто его знал и любил.

Большим счастьем была для меня дружба с Анатолием Васильевичем, встречи с ним, как с ученым, учителем, человеком. И то, что я старался рассказать о нем,— бесконечно несовершенно. Очень трудно обрисовать облик живого человека, ушедшего от нас, человека сложного и большого. Я просто поделился моими отрывочными воспоминаниями, коснулся давно затерянных событий, интересных встреч, попытался восстановить отдельные мысли Бакушинского, как я их помнил. И в последнем я вижу некоторую ценность, так как передал то, что не получило отражения в печатных работах, но входило в наше сознание и определяло в те годы характер научных исследований.

¹ А. В. Бакушинский. «Лениниана» Н. Андреева.— «Искусство», 1934, № 1.

² А. В. Бакушинский. Искусство Палеха. Предисловие А. В. Луначарского. М., 1932, стр. 4—5.

³ В. С. Воронов. Крестьянское искусство. М., 1924.

⁴ А. В. Бакушинский. Русские художественные лаки.— «Искусство», 1933, № 6.

⁵ А. В. Бакушинский: Искусство Палеха; Русские художественные лаки; Вятская игрушка. М., 1929; Искусство Мстеры (в соавторстве с В. М. Василенко). М., 1934; Палехские лаки.— «Искусство», 1925, № 2; Палехские мастера.— «Красная нива», 1924, № 4; Малые формы скульптуры (под псевдонимом А. Быстров).— «Искусство», 1934, № 3.

⁶ Эти и ряд других высказываний А. В. Бакушинского представляют цитаты из моих записей, которые я делал во время его докладов, стараясь записывать почти со стенографической точностью.

⁷ Доклад «О народном творчестве», прочитанный 19 ноября 1936 года на конференции художественного образования в Ленинграде в Академии художеств.

⁸ «Пегас» воспроизведен в книге Л. П. Смирнова «Абрамцево» (Государственное учебно-педагогическое издательство Наркомпроса РСФСР, 1939, стр. 56).

В. В. Павлов

Герман
Васильевич
Жидков
в Палехе

Когда я думаю о Германе Васильевиче Жидкове, то чаще всего вспоминаю Палех, его леса и речку Люлех, дом с березами в конце села, где жил Герман Васильевич, вспоминаю церковь в Палехе с ее стройной остроконечной колокольней, видной издалека. Вспоминаю и рябины осенью по бокам от шоссе из Иванова в Шую. И тогда становится понятным и особенно близким замечательный художник и поэт Иван Иванович Зубков, воспевший именно палехские рябины, ибо всякое подлинное искусство всегда идет от правды.

Именно эту правду с первых же дней своей жизни в Палехе и оценил Герман Васильевич в искусстве палехских мастеров. Это было в середине 30-х годов, когда создавали свои большие ценности И. М. Баканов и И. И. Голиков, И. В. Маркичев и А. В. Котухин, Н. М. Зиновьев и И. И. Зубков, Н. М. Париков и А. А. Дыдыкин, Ф. А. Каурцев, Н. А. Правдин, П. Д. Баженов и другие. Все эти и многие другие палешане тех лет были чрезвычайно различны и многообразны по стилю и воплощению художественного образа. Одних увлекал больше цвет, других графика. Но при всем их различии существовала и некая общность, объяснявшаяся наличием канонов, стилистических установок и приемов письма, как в древнерусской живописи. Не понимавшие и не принимавшие палехской живописи, ничего не видели в этом искусстве, казавшемся им окостеневшей иконографией и искусственно наигранными приемами. Любившие по-настоящему искусство Палеха видели кроме традиционного обличья и его подлинную основу, его правду, по-разному раскрытую каждым

отдельным мастером. Вот эта задача, стоящая перед каждым исследователем искусства Палеха, и увлекла Германа Васильевича, назначенного в 1937 году директором формировавшегося в то время палехского музея.

Вспоминается, как зимой того же года профессор Юрий Владимирович Сергиевский, игравший в то время большую роль в музейном отделе Наркомпроса, сказал мне однажды: «Мы организовываем художественный музей в Палехе. Как Вы думаете, подошел бы для этой цели Жидков?» Я тотчас же передал это Герману Васильевичу, и он выехал в Палех для ознакомления с делом. Назначение Жидкова было на редкость удачным и абсолютно отвечавшим его характеру.

Будучи видным исследователем древнерусского искусства, Герман Васильевич уже в те годы занимался народно-прикладным искусством и понимал его прелесть. Следовательно, он бесспорно мог принести пользу в организации музея в Палехе, тем более, что его влекло уже музейное дело, которое он любил и глубоко понимал. Лучшим доказательством тому несколько позднее явилась плодотворнейшая деятельность Германа Васильевича на посту заместителя директора по научной части Третьяковской галереи. Наконец, следует отметить подлинный организаторско-административный талант Жидкова, который, я бы сказал, был каким-то врожденным его свойством.

В первую же весну пребывания Германа Васильевича в Палехе мы с Ю. В. Сергиевским поехали его навестить. Сергиевского интересовали перспективы палехского музея, я хотел познакомиться с искусством Палеха на месте, с его мастерами, их думами и чувствами. Хотелось, конечно, и поохотиться.

Стояли последние дни апреля, те пленительные дни в году, когда стеклянеет по-особенному чистый воздух, когда ясны и прозрачны дали, а лес, еще не зеленеющий, тонок и графичен. Всю дорогу от Шуи до Палеха наша лошадь шла шагом. Мы часто слезали с телеги и шли пешком, наслаждаясь весной, покоем и тишиной. Въехали в Палех вечером. Германа Васильевича дома не застали, он проводил занятия с художниками. Как у человека по-настоящему делового, его рабочий день был всегда строго распределен. Он много отдавал сил занятиям с мастерами старшего и среднего поколения — уже прославленными мастерами Палеха и с таким же вниманием относился к молодежи. Его уважали и те и другие, все считались с его авторитетом и все ценили приобретенные знания.

Герман Васильевич был настоящим руководителем — таким, каким и должен быть всякий подлинный воспитатель большого и сложного коллектива художников. До начала 30-х годов таким руководителем Палеха был Анатолий Васильевич Бакушинский, с середины 30-х годов — Герман Васильевич Жидков.

Каждый из этих двух этапов развития искусства Палехской артели имел свою специфику и свои трудности. Бакушинский был одним из создателей — в прямом смысле этого слова — нового искусства Палеха. Задача же Жидкова заключалась в правильном руководстве большим коллективом первоклассных мастеров с уже установивши-

мися вкусами и взглядами на искусство, глубоко и творчески воплощавшими традиции большого искусства, уходявшего корнями в древнерусскую художественную культуру.

У нас много говорят и пишут о проблеме традиции и новаторства — проблеме исключительно актуальной для искусства Палеха. Теоретически вопрос для всех ясен. Традиция не есть натуралистически точное копирование старого, хотя бы и большого искусства, но творчески живое его переосмысление. И тем не менее это, казалось бы, ясное положение не принималось и до сих пор не принимается во внимание многими искусствоведами при оценке и анализе искусства палехских мастеров классического довоенного периода.

Герман Васильевич с первого же дня своей работы в Палехе не только увидел это творческое начало в осмыслении традиции художниками Палеха, но увидел и глубоко отличный художественный образ, стиль и почерк у каждого из этих мастеров. И тут проявилась очень ценная его черта в работе с мастерами: Герман Васильевич никогда не навязывал своей точки зрения, никогда не отдавал предпочтение одному художнику по сравнению с другими. Он был человеком большого такта и всегда умел правильно оценить то или иное дарование, хотя бы и не отвечавшее его личным вкусам. Именно за эту черту Жидкова особенно уважали палешане.

Кроме лекций по общей истории искусства, Герман Васильевич постоянно вел индивидуальные беседы с художниками, и думается, что именно эти беседы были им больше всего нужны. Как сейчас вижу: встретились Герман Васильевич с Иваном Ивановичем Голиковым, стоят и разговаривают. Очень выразительна фигура всегда подвижно-го, очень живого Голикова. Видно, что разговор идет о каких-то важных для него вопросах. Герман Васильевич, напротив, спокоен и сосредоточен. Каждая его лекция или даже разговор при случайной встрече всегда были глубоко продуманы. Это не значит, что он был мало эмоционален. Напротив, сколько интересных мыслей, впечатлений и тонких чувств было высказано Германом Васильевичем во время наших многолетних блужданий на охоте по лесам, лугам и болотам. Но это сугубо эмоциональное восприятие всегда находилось в полной гармонии с мыслью, что особенно ценно и для художника и для ученого. Герман Васильевич умел правильно угадать и прочесть потаенные искания художника, а поэтому и направить его по нужному пути, ни в какой, однако, мере не вмешиваясь и не искажая этих исканий. Он понял огромное дарование Голикова и его безудержное чувство декоративности, он глубоко всех ценил прозрачную чистоту цвета и спокойной линии в живописи И. В. Маркичева, он всегда любовался лирическими пейзажами И. И. Зубкова, палехской классикой мудрейшего И. М. Баканова и неожиданными мотивами по-своему понятой древней геральдики в искусстве Д. Н. Буторина. Как-то раз он мне сказал: «Посмотри на композицию охоты у Буторина. Как много в ней от сасанидского искусства!»¹ Кстати, немногие, вероятно, знают, что Герман Васильевич в дни своей юности с увлечением занимался сасанидским искусством, написал о нем работу, по достоинству оцененную академиком И. А. Орбели.



Герман
Васильевич
Жидков
(1903—1953)

Здесь мы подходим еще к одному, очень существенному вопросу при разборе палехского искусства. Много писалось и говорилось о влиянии античного искусства (на образы Маркичева) и восточного, в особенности персидской миниатюры, на многих мастеров и т. д. Подобного рода рассуждения требовали и требуют, однако, существенных поправок. Теория влияния, особенно распространенная в 20-х и 30-х годах, теряла всякое значение с ростом советской науки, искавшей истинные законы диалектического развития исторического процесса. В связи с этим, естественно, отпадали всякого рода суждения о прямом воздействии, скажем, искусства итальянского Ренессанса или персидской миниатюры на искусство Палеха. Влияние никогда не было и не могло быть фактором, но в процессе развития общественного сознания обращение тех или иных художников к тем или иным мастерам или явлениям прошлого естественно.

Большая заслуга Бакушинского заключалась в том, что он первый связал искусство палехских лаков с художественным наследием древней владими́ро-суздальской культуры и правильно поставил вопрос о преемственности нового Палеха с его старой художественной культурой XVIII — начала XIX веков. Эту проблему дальше развила и углубила Мария Александровна Некрасова в ее превосходной книге «Искусство Палеха»². Развивал этот вопрос и Г. В. Жидков и не только в своих исследованиях, но и в художественной практике, работая с мастерами Палеха в 30-х годах. Я хорошо помню, как много приво-

зил Герман Васильевич книг и всякого рода иллюстрационного материала, расширяя кругозор мастеров. Работал он с палешанами и в московских музеях. Герман Васильевич умел показывать произведения искусства, умел и подсказывать художникам Палеха те образы, которые давно ими вынашивались.

На многих мастеров Палеха, конечно, влияли и другие художники и целые явления прошедших эпох. Но подчас трудно установить, откуда могла появиться, например, такая необычная, своеобразная композиция, как «Ратмир у стен волшебного замка» А. А. Дыдыкина³.

Герман Васильевич был прав, избрав темой для своей книги поэзию Пушкина в искусстве Палеха⁴. Пушкину были посвящены лучшие и самые вдохновенные произведения палехских мастеров. Достаточно назвать такие широко известные композиции, как: «Бесы» И. П. Вакурова, «Сказку о царе Салтане» А. В. Котухина, «Три чуда» И. В. Маркичева, «Бахчисарайский фонтан» И. М. Баканова, «У лукоморья дуб зеленый» Д. Н. Буторина и другие. Названные здесь произведения, созданные в пятилетие между 1931 и 1935 годами, украшают музей в Палехе. Именно в эти годы руками Жидкова создается палехский музей, полно и чрезвычайно разносторонне показывающий замечательное советское искусство нашего века.

У Германа Васильевича дома, всегда на определенном месте, лежал альбом для рисования. В любое время палешане брали этот альбом и оставляли свой рисунок на память. Обложку к этому альбому сделал безвременно погибший на войне П. Д. Баженов. Герман Васильевич очень любил этого художника и предрекал ему большое будущее. Я думаю, что Жидков и в данном случае не ошибался. Шкатулка на мотив «Цыган» Пушкина (1931) и в особенности композиция «Чурило Пленкович» (1934) свидетельствовали о своеобразном романтизме этого большого художника⁵.

Самым близким из мастеров Палеха был для Германа Васильевича Иван Васильевич Маркичев. Разбирая его композицию «Три чуда» из «Сказки о царе Салтане», Жидков назвал ее «лирико-монументальной». О фигуре же царевны-лебеди из этой композиции писал: «В ней нет нарочитой изощренности, манерного изыска — благородная простота присуща спокойной и величавой позе женщины, ее плавному и легкому движению». И еще: «Пробела золотом, написанные с тонкостью, на которую и в Палехе способен только И. В. Маркичев, с исключительной четкостью лепят форму, придавая ей чуть ли не скульптурно-воспринимаемую трехмерность»⁶. Из собственной коллекции палехских вещей Герман Васильевич тоже, пожалуй, больше всего любил круглую коробочку с известной композицией Маркичева «Жницы». Действительно, все в ней совершенно: и плавные, круглящиеся линии силуэта и плотные, чистые краски и тонкий, музыкальный ритм движения. В какой-то мере эти черты отвечали и живому облику Маркичева, этому крепко сложенному, всегда спокойному и мудрому человеку. Спокойным он оставался и на охоте. В первый же мой приезд в Палех я не застал его дома. Он с вечера ушел на глухариный ток и утром вернулся с добычей. (В те годы глухари пели в каких-нибудь двух километрах от села.) Токующих глухарей писа-

ли многие мастера Палеха, но только Маркичев решил эту композицию как художник и охотник с убедительным реализмом и в то же время не теряя декоративной условности. Молодой охотник подскакивает к токующему глухарю. Солнце взошло, и первые лучи озарили лес. На высокой сосне распелся глухарь, он широко, веером распустил хвост, и все его оперение играет сине-зелеными отливами. Герман Васильевич часто любовался коробочкой с этой композицией.

Мы много и часто говорили о русской поэзии. Герман Васильевич любил и хорошо знал поэзию XVIII века. Тонко ценил лирику Пушкина и Тютчева. Из современных поэтов любил читать Маяковского и Хлебникова. Но больше всего и чаще всего читал Блока.

Каждое большое искусство правдиво и по-своему отражает мир, по-своему обобщает видимое и, следовательно, вводит собственные условные формы и приемы изображения. Формы эти, воспринятые палешанами из древнего наследия, незаметно и гармонично сливаются с родной природой. Мысль эту о соотношении реального и условного в искусстве Палеха хорошо выразил Бакушинский, разбирая композиции Баканова. «Реальный облик мира, — писал он, — Баканов ищет и находит прежде всего в пейзаже. Античные лещадки и горки незаметно переходят в косогоры родных оврагов и глинистых речных берегов. Декоративные деревья и травы перерождаются в среднерусскую растительность. Появляются елочки, сосны, березы. Среди них силуэт стройной палехской церкви»⁷.

Сказанное о Баканове относится ко всем мастерам Палеха и, конечно, больше всего к Ивану Ивановичу Зубкову. Мы много думали и говорили об этом с Германом Васильевичем, когда ходили на охоту или по грибы. И постоянно вспоминались строки Блока: «И березки и елки бегут в овраг, И все так близко и так далеко, Что, стоя рядом, достичь нельзя».

Прошли годы... Но помнятся гениальные слова Блока. Живым встает облик Германа Васильевича и родная природа в искусстве палешан.

¹ См. также: А. В. Бакушинский. Искусство Палеха. М., 1934, стр. 141.

² М. А. Некрасова. Искусство Палеха. М., 1966.

³ См.: М. А. Некрасова. Искусство Палеха, стр. 171.

⁴ Г. В. Жидков. Пушкин в искусстве Палеха. М., Изогиз, 1937.

⁵ См. иллюстрации к книге М. А. Некрасовой, стр. 187—191.

⁶ Г. В. Жидков. Указ. соч., стр. 56, 66.

⁷ А. В. Бакушинский. Указ. соч., стр. 160.

Е. Н. Шульгина

Василий
Петрович
Ворносков

Народный мастер декоративной резьбы по дереву В. П. Ворносков известен как создатель нового направления в этом искусстве на рубеже XIX—XX веков. Это было сложное, противоречивое и бурное время, время «переоценки ценностей», появления различных направлений в искусстве, что, естественно, не могло не сказаться на работах Ворноскова — не все они равноценны и, может быть, не все приемлемы в наше время. Но очень большое разнообразие и количество их, неистощимая изобретательность и мастерство народного художника, заслужившие ему славу у современников, заставляют нас с интересом и уважением подойти к его творчеству и разобраться, что было в нем веянием эпохи, а что шло от самого мастера и корней народной традиции? И, наконец, что оказалось в его работах прогрессивным и осталось жить и развиваться?

Василий Петрович Ворносков родился в семье крестьянина в 1876 году в деревне Кудрино (Загорского района Московской области), находившейся в четырех километрах от Абрамцева. В 1883 году Вася Ворносков поступил в начальную школу в Абрамцеве, построенную Мамонтовым. После окончания ее в 1887 году он был принят в Абрамцевскую художественно-столярную школу-мастерскую, организованную Мамонтовыми для окрестных крестьян. Художественным руководителем ее стала художница Е. Д. Поленова. Именно здесь была заложена основа творческого развития Ворноскова, от природы одаренного человека, настоящего русского самородка; здесь одиннадцатилетним мальчиком он увидел крупнейших русских художников

того времени, принимавших самое активное участие во всех художественных начинаниях Мамонтова. Работы их по прикладному искусству выполнялись в столярной школе.

В годы учения Ворноскова (1887—1890) Абрамцевская школа-мастерская была уже вполне сложившейся организацией. В ней делали не уникальные, а массовые вещи — главным образом предметы домашней обстановки из дерева с резьбой: настенные шкафчики, полочки, столики, скамейки, стулья, ларцы, солонки и другие мелкие вещи жизненного обихода. Основной мыслью Поленовой было «подхватить еще живущее народное творчество и дать ему возможность развернуться».

В Абрамцевской мастерской учили только столярному делу; резьбу учащиеся выполняли самостоятельно, так как по наблюдению Поленовой, «разьба..., как искусство, и теперь еще живущее в народе, — такое родное, такое свое дело для мальчика, взятого из крестьянской семьи, что он ее чувствует сам собою и превосходно ее исполняет»². И все же именно абрамцевская мастерская дала будущему талантливому резчику «путевку в жизнь». Кроме навыков в столярном деле, он получил здесь творческую «зарядку», научился понимать ценность народного искусства и то, что является в нем самым главным, — поэтическую приподнятость.

Молодой Ворносков на первых порах точно следует изученным образцам, выполняет те же вещи с выемчатым геометрическим орнаментом, которые делал под руководством Поленовой. Прекратив в 1892 году сдачу своих изделий в Абрамцево, он направляет их в земские школы-мастерские в Троице-Сергиевом Посаде (ныне Загорск). Заведующий земской Игрушечной мастерской В. И. Боруцкий одобрительно отнесся к изделиям молодого резчика и оказал помощь в продвижении его вещей в торговую сеть.

Но кипучая энергия, природная одаренность, свойственные натуре Ворноскова, заставляют его отказаться от копирования чужих рисунков, требуют проявления собственной творческой инициативы. После перевода В. И. Боруцкого в Москву Ворносков обращается к В. И. Соколову, заведовавшему тогда земской столярной мастерской в Сергиевом Посаде с 1902 года. При первой же встрече с ним Ворносков заявил: «Твои рисунки мне не нравятся, а ты мне вели делать, что я хочу».

Как-то Соколов предпринял в зимнее время поездку к кустарям Хотьковской волости. Заехал он и к Василию Ворноскову в деревню Кудрино. «Изба у него была большая, — рассказывает Соколов, — ребят много, так как три брата с семьями жили неразделенными под одной крышей. Я был удивлен тем, что его стены были увешаны картинами своей работы... он объяснил, что живописью начал баловаться с тех пор, как ему удалось быть в Третьяковской галерее и Историческом музее. «У меня и выжигательный аппарат есть — сам сделал», — и показал доску, выжженную... и ряд исполненных им калек на промасленной бумаге. Я был удивлен его деятельностью, как художника — творца оригинальных и своеобразных работ, конца которым не предвидится...»³.

Два старших брата Ворноскова рано скончались, и у Василия Петровича оказалась огромная семья, чуть не в 30 человек. Соколов сообщает, что «Василий не пил и не курил и любил... петь песни в хоре». По словам семьи, Ворносков 20 лет состоял в местном хоре деревни Кудрино. Сын его рассказывает, что отец был настолько трудолюбив, что даже в праздники работал. Спал он четыре, самое большее пять часов в сутки⁴. А жена добавляет: «По характеру Василий Петрович был человек беспокойный... Бывало за двое-трое суток перед отправкой товара вскочит с трех часов утра и бежит подправлять свои изделия».

Ворносков не любил повторяться и давал копировать свои образцы кому-нибудь другому, а кальки со своими рисунками даже сжигал. «Художник не должен повторять то, что им уже раз сделано», — часто говорил он сыновьям. Но, если в силу крайней необходимости, ему самому все же приходилось повторять какие-нибудь образцы, он всегда несколько отступал от первичного варианта. Даже получая заказы из-за границы на определенные, созданные им ранее вещи, он делал все «приблизительно». Поэтому они все получались разные. И хотя «экспортер бранился, товар обратно не присылал».

Но несмотря на то, что Ворносков жил творческой жизнью, был предан своему любимому делу, вкладывал в него всю свою душу, он оставался настоящим крестьянином. Резьбою он и его семья занимались только зимою, когда не было полевых работ. Весной, летом и осенью, как и все односельчане, они трудились в поле.

При дальнейших встречах с Ворносковым Соколов предлагает ему самостоятельно оформить резьбой то или иное народное изделие. Соколов вспоминает, что уже первые ковши, отделанные Ворносковым плоско-рельефной резьбою, на художественном совете Кустарного музея «были приняты с восторгом» и вызвали удивление богатством орнамента. Соколов же (по его словам) предложил Ворноскову делать шкатулки в виде птиц, рыб, зверей по примеру старинных солонок Исторического музея, стилизуя их по-своему. В этом деле резчик достиг замечательных успехов, проявив большую фантазию и изобретательность⁵.

Усиленное внимание к народному искусству со стороны деятелей земства и Кустарного музея, стремление помочь кустарям объясняются теми же причинами, что и деятельность «абрамцевской» группы художников — ростом в среде демократически настроенной интеллигенции интереса к национальному русскому искусству. Как сам С. Т. Морозов — меценат и попечитель Кустарного музея, посвятивший свою жизнь развитию народного искусства, так и сотрудники музея были люди передовых взглядов, живо интересующиеся народным искусством и стремящиеся быть полезными мастерам. В том, что творчество Ворноскова было признано и оценено в нашей стране и за рубежом, также немалую роль сыграл Кустарный музей.

Особенно выделялся среди сотрудников музея художник Н. Д. Бартрам, организатор и руководитель Музея образцов при Кустарном музее, считавший, что необходимо прежде всего будить сознательность у кустаря, развивать его культурно⁶.

Кустарный музей выдвигает Ворноскова как одного из лучших представителей современного народного искусства, посылает его изделия на различные выставки. В 1902 году вещи Ворноскова экспонируются на 1-й Кустарной выставке в Петербурге, где он получает свою первую награду — бронзовую медаль. В 1904 году на выставке в Петербурге же он получает уже Большую серебряную медаль, на выставке в Льеже в 1905 году и в 1906 году в Чикаго — бронзовые медали.

Окрыленный успехами и побуждаемый просьбами односельчан обучить их своему художественному ремеслу, Ворносков в 1906 году



*Р. П. Ворносков
со своими сыновьями
во время работы
над порталом
1939 год*

открывает в деревне Кудрино учебную мастерскую по типу абрамцевской. Ворносковская мастерская просуществовала до 1914 года, подготовив за это время около 30 мастеров декоративной резьбы, среди них таких одаренных резчиков, как А. И. Артемьев, Н. В. Гуляев и другие.

Популярность изделий Ворноскова возрастает с каждым годом. И в 1908 году Кустарный музей организует в своем помещении первую в истории кустарных промыслов персональную выставку Ворноскова. В докладе Губернской земской управы необходимость такой выставки объяснялась тем, что «многочисленные работы Ворноскова теряются в общей массе изделий и, кроме того, лучшие из них очень быстро раскупаются публикой и таким образом недоступны для полного знакомства с ними, а между тем, по мнению компетентных лиц, изделия эти представляют выдающийся художественный интерес как по замыслу, так и по исполнению...».

Выставка творчества одного кустаря для того времени была явлением необычным. Успех выставки был настолько велик, что ее пришлось продлить. В докладе Губернской земской управы говорилось: «Публики было так много, что явилась мысль открыть музей на два воскресных дня для осмотра».

И в дальнейшем изделия Ворноскова неизменно пользуются успехом. В 1909 году на выставке в Казани он получает Большую серебряную медаль. В 1910 году в Гааге — бронзовую, а в 1913 в Петербурге

на выставке «Русское народное искусство на 2-й Всероссийской Кустарной выставке» — золотую медаль (за рамки и ковши, среди них огромный, двухметровый).

По воспоминаниям одного из старейших сотрудников Кустарного музея С. К. Ямайкера, каждая новая партия изделий Ворноскова являлась настоящим праздником для музея, настолько все изделия его оказывались интересными, своеобразными, носили печать новизны и чисто народной самобытности. Из каждой такой партии сейчас же создавалась в магазине выставка. Собирались все сотрудники, публика, обсуждались новые формы привезенных вещей. Это еще раз говорит о том, как внимательно относился Кустарный музей к работе кустарей. И, конечно, это было заслугой не только его директора Н. Д. Бартрама, но и квалифицированных художников музея: Б. Н. Ланге, Е. Г. Теляковского, И. С. Баклина, А. А. Суворова и других. Они давали консультации кустарям; такие консультации были очень нужны и Ворноскову. По словам Теляковского, «В. П. Ворносков мог давать прекрасные вещи; но наряду с ними у него появлялись и плохие. Иногда конструкции у него были не продуманы, слишком сложны... орнамент перегружен». Советы художников помогали Ворноскову выправлять эти недочеты.

Октябрьская революция застаёт Ворноскова в расцвете творческих сил. Вместе со всем трудовым народом он принимает участие в строительстве новой жизни. В качестве делегата 1-го Крестьянского съезда Московской области он слушает В. И. Ленина в Колонном зале Дома Союзов. В 1921 году при его участии в деревне Кудрино организуется артель резьбы по дереву «Возрождение», в которой Ворносков работает в качестве инструктора до 1930 года, создавая все новые и новые образцы.

В 1923 году для Всесоюзной сельскохозяйственной выставки в Москве он делает чернильные приборы и подставки для электроламп. За резную детскую люльку-качалку ему присуждают диплом I-й степени.

Творчество русского мастера продолжают высоко ценить и за границей. В 1925 году на Международной парижской выставке изделия Ворноскова получают две золотые медали; в 1927 году он награждается Почвальным дипломом на выставке в Монце, а в 1929 году на конкурсе, организованном «Всекомпромсоюзом», он добивается I-й премии. Его популярность в Московской области настолько возросла, что в путеводителе «Вокруг Москвы» (1930 года) дается совет: «Посетить местного крестьянина, талантливого кустаря Ворноскова».

Поворотным пунктом в судьбе Ворноскова явился 1936 год — Комитет по делам искусств пригласил его принять участие в оформлении «Выставки народного искусства» в Третьяковской галерее. Здесь Ворносков вместе с сыновьями создает известный портал «Охрана границ СССР».

С 1937 года Ворносков работает инструктором в лаборатории дерева Института художественной промышленности и разрабатывает образцы для артелей и выставок. В 1939 году он с сыновьями

участвует в оформлении ряда павильонов Всесоюзной сельскохозяйственной выставки и снова показывает свое блестящее мастерство.

Ворносков скончался 4 февраля 1940 года. Но еще при его жизни, в начале 1940 года, у сотрудников Музея явилась мысль организовать выставку его произведений в связи с 50-летием творческой дея-



*В. П. Ворносков
Чернильный прибор
«Дятел»
Дерево. объемная
и плоско-рельефная
резьба
1930-е годы.
Музей
народного
искусства*

тельности мастера (с привлечением работ других мастеров декоративной резьбы Подмосковья). Юбилейная выставка превратилась в по-смертную.

В фондах Музея народного искусства сохранилось около 360 вещей Ворноскова, его учеников и последователей. Ассортимент их очень разнообразен: ковши, шкатулки, блюда, подносы, чернильные приборы, настенные шкафчики, ножи для разрезания бумаги, пеналы, подставки для электроламп, кистенницы и многое другое. Есть вещи более крупного размера (буфет, курительный столик, детская качалка-люлька, портал и т. п.), но в значительно меньшем количестве. Сотрудникам музея удалось датировать значительную часть изделий — в пределах пятилетних промежутков с 1900 по 1940 год. Это дает возможность разобраться в эволюции творчества Ворноскова и наметить основные этапы его творческого пути.

Чтобы определить сущность новаторства Ворноскова и выяснить, чем отличалась его резьба от существовавшей раньше, надо учитывать, что декоративная резьба по дереву складывается из целого ряда художественных моментов — формы предмета, характера орнамента, способа резьбы, моделирования или разделки «порезками», типа фона, расцветки вещи, способа отделки поверхности. Большое значение в художественном облике вещей имеет сама техника резьбы.

На протяжении своего творческого пути Ворносков перепробовал разнообразнейшие типы, приемы и манеры народной резьбы. «Куд-

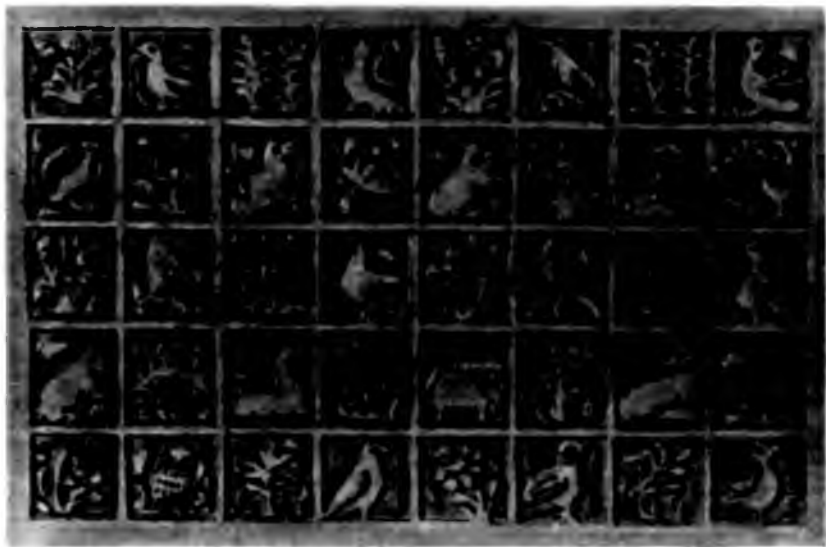
ринская резьба, — отмечает В. С. Воронов, — собрала в себе различные стилистические направления народного резного мастерства. В нее входят технические приемы, типичные для широкого круга старинных предметов крестьянского искусства: геометрическая порезка (особая резьба) северных прялок и вальков, рельефная резьба поволжского типа, контурная — костромских изделий, плоско-рельефная вологодского характера, мелкоузорные выемки с пряничных досок, приемы скобчатой резной техники и т. п.»⁷. Но и в существовавшие до него типы резьбы Ворносков всегда вносил новые детали, новые черты, придававшие традиционным приемам другой характер, новизну. В конце концов он остановился на плоско-рельефной резьбе. На основе ее, уже в советское время, он создал совершенно новый тип резьбы и фона, до него нигде не встречавшийся и получивший название плоско-рельефной заovalенной резьбы.

Присматриваясь к характеру орнаментов и резьбы его ранних самостоятельных работ (1900—1905), можно наметить отдельные этапы творческого развития, моменты перехода от одного типа резьбы к другому.

Одной из первых работ Ворноскова можно считать ларец, хранящийся в Загорском музее, в котором явно проступают черты перехода от чисто геометрической резьбы к более свободной манере. Здесь наряду с жесткими прямыми линиями («ромбы») уже применяются кривые линии («овалы»). Отдельные фигурки между ними, составленные из кривых линий, напоминают, правда, весьма отдаленно, кустик с цветком в виде кружка. В общем, характер орнамента остается еще геометрическим; фон в некоторых местах вынут, а в других — покрыт простыми порезками.

Затем Ворносков начинает создавать орнаменты, в которых уже ничего не остается от геометрических узоров и отчетливо различаются растительные формы, а среди них — фигурки птиц. Однако эти формы еще резки, прямолинейны, точно вырублены топором, и лишь в силуэтах птиц угадывается та пластика форм, к которой мастер пришел позднее (МНИ, № 7694). Примером этих переходных работ может служить коробка, находящаяся в Музее народного искусства (№ 7695). На ней в довольно несовершенной еще композиции изображены ветки с округлыми листьями, шишковидными ягодами, птицами и даже человеческая фигура. В узоры этой коробки ясно определился новый тип плоско-рельефной резьбы не с вынутым, а заovalенным фоном, который стал потом излюбленным техническим приемом мастера. В дальнейшем этот растительный орнамент с шишковидной ягодой повторяется в несложных вариантах (МНИ, № 9696). Этот же орнамент мы встречаем и на крышке перчаточницы (МНИ, № 7697), где он образует сложную и интересную композицию. Отдельные ветки и листья еще не вполне пластичны (концы их не закруглены), но мягкие их изгибы придают всему узору пластичность и изящество.

Постепенно эти полюбовившиеся Ворноскову мотивы птиц и растений все чаще и чаще встречаются в его работах. В них заметно и острое восприятие окружающей природы и глубокое знание русской орнаментальной культуры прошлого. Эти мотивы напоминают нам и



*В. П. Ворносков
Шкатулка
с силуэтами
птиц и зверей
в орнаменте.
1927 год.
Музей
народного
искусства*

резьбу владимирских храмов, и рельефную вышивку золотом, и чеканку серебряных и медных сосудов, и многое другое. Глубоко чувствуя старинные народные узоры, Ворносков не копирует их, а творчески осваивает, интерпретирует, видоизменяет.

Другая группа орнаментов Ворноскова этого периода отмечена простотой мелкого, с выемчатой порезкой, узора (МНИ, №№ 7633, 7641, 7676, 7703, 8264 и другие). В расположении его он идет от орнаментальных форм и простейших композиций набоечных досок. Уменьшив до миниатюрных размеров какой-либо орнаментальный элемент (кружочек, крестик, звездочку и т. п.), он ритмически и бесконечно повторяет его на поверхности предмета; углубления узора покрываются золотой или серебряной краской, усиливая впечатление золотошвейной ткани. Этот орнамент Ворносков употребляет и для отделки фона в небольших вещах наряду с мелкой прямоугольной сеткой, аналогично манере восточных мастеров отделять вынутый фон мелкими чеканами. На таком фоне особенно отчетливо вырисовывается основной мотив композиции — силуэты крупных птиц, выполненные контурной резьбой. Птицы становятся очень разнообразными, никогда не повторяются, даются пластичными линиями, часто прихотливо повернуты, иногда с причудливо изогнутой шеей (МНИ, №№ 7851, 7709—7713, 7716, 7717, 7840, 7848). Большинство этих вещей относится к 1905—1910 годам.

Тогда же, еще используя контурную резьбу, Ворносков делает серию крупных шкатулок со сложными лентообразными переплетениями «новгородского стиля» (так называл этот тип орнамента, употреблявшийся в древних рукописных книгах, В. Д. Поленов). Творчески переработанные Ворносковым, эти орнаменты располагаются на шкатулках так, что иногда напоминают вырезанные из металла накладки

ларцов XVII века, металлические скобы и замки. Обращение к орнаментальным формам XVII века было своего рода откликом на возрастающий интерес интеллигенции к истории Руси.

Большинство своих вещей Ворносков морит в красновато-коричневый цвет (под цвет «мореного дуба»), используя всю гамму его оттенков, но иногда оставляет и естественный цвет дерева.

Уже в первый период своего творчества Ворносков, в отличие от принятого в Абрамцеве вождения, применяет полировку. Такая отделка вещей уже тогда играла важную роль в утверждении «ворносковско-кудринского стиля», как особого художественного направления в декоративной резьбе по дереву. В. С. Воронов считает, что кудринская резьба «построена скорее на живописном, чем на пластическом принципе»; В. М. Василенко тоже говорит о «живописной и сочной мягкости» кудринской резьбы, а В. И. Соколов даже утверждает: «Если кудринскую резьбу отделать под воск или масляным лаком, то она потеряет свою оригинальность». Весьма возможно, что этот прием отделки блестящей лакированной поверхности дерева был подсказан Ворноскову модой того времени. В этом отклике на современные эстетические запросы выявляется чуткость Ворноскова, его умение подхватывать новые художественные веяния и использовать их по-своему, не порывая в то же время с народной традицией.

Примерно в 1903—1904 годах Ворносков создает целую серию «стилизованных» зверьков и птиц, как плоско-скульптурные украшения крышек маленьких коробочек. Первый такой фигуркой, по семейному преданию, был дятел, или зимородок, прообраз которого Ворносков увидел у одного прохожего, заночевавшего у него в избе. Это была птица, вылитая из чугуна на Урале,— забавного вида, с толстым длинным носом, с коротким хвостом и короткими ногами, вытянутыми вперед. На утро Ворносков вырезал подобного дятла, но придал ему свою форму и украсил его порезками. Дятел вышел очень занятным своей необычной посадкой. Он имел необыкновенный успех в Англии, где зимородку придают символическое значение. Из Англии посыпались заказы, и семья Ворносковых сделала не одну тысячу этих птичек, работая несколько лет подряд. В дальнейшем Ворносков стал вырезать и других птиц и зверей. Им созданы плоско-скульптурные фигурки петуха, курицы, голубя, совы, уточки, медведя и др. Это тоже был отклик на эстетические запросы: возрождалась традиция народного искусства превращать посуду, по словам А. А. Федорова-Давыдова, в «прикладную скульптуру».

В известной мере оказал влияние на творчество Ворноскова новый стиль «модерн», сложившийся в России в конце XIX века. Но проявлялось это влияние своеобразно, подвергаясь значительной творческой переработке. Все его резные ковши, вазы, фигурки зверей и птиц, несмотря на стремление сохранить их утилитарность, прежде всего имели декоративное назначение и только с этой целью и использовались в интерьерах городской интеллигенции.

Ворносков поддается только тем требованиям «модерна», которые не противоречат основным принципам народного искусства и даже в какой-то мере совпадают с ними. Так, например, Ворносков воспри-



*В. И. Ворносков.
Сухарница
1936 год.
Музей
народного
искусства*

нял стремление модерна к уплощению объема и, в конечном счете, к силуэту, поскольку оно было близко древней народной традиции. Тенденция модерна к обобщенному живописному пятну тоже не противоречила народным традициям, почему и могла проявиться у Ворноскова, придававшего своим изделиям, по возможности, живописный вид — сначала при помощи подкраски, а затем полировки.

Одним из звеньев в цепи постепенного перехода мастера от условностей модерна к большей реалистичности можно считать его блюдо с птицей (1907). На блюде изображены те же ветви с округлыми, каплевидными листьями, пока еще грубовато очерченными и резко отделенными друг от друга. Но птица в центре вполне реалистична.

В дальнейших работах Ворноскова ветви еще грубоваты и обобщены, но уже начинают напоминать растительность русской северной природы; елочки, сосновые и еловые ветви с непрременной шишкой или гроздьями ягод. Среди этих ветвей сидят вороны, скворцы, глухари, совы, утки и т. п. Ворносков, сам охотник, хорошо знает птиц. Он умеет двумя-тремя линиями дать типичный образ каждой, притом в динамичном повороте: ворона сидит с опущенной вниз головой, как бы ища корм; скворец — с поднятым вверх клювом, словно поет; глухарь — с распушенным веером хвостом, как при токовании; малиновки спускаются по ветке к ягодам, слегка растопырив крылышки, и т. д.

Годы 1910—1915 характерны для творчества Ворноскова появлением более монументальных форм с применением графически-силу-

этных изображений. Он делает ряд крупных ковшей с ручками в виде плоско-скульптурных фигур птиц, конских голов, всадников с копьями и т. п. Национальный колорит сказывается здесь как в самой форме вещи (ковши), так и в фигурах и их отделке. Так, конские головы — древний элемент крестьянских изб — имеют символическое значение. Всадники одеты в доспехи древних русских воинов. Орнамент в виде круглых бляшек, украшающий часть самих ковшей, тоже напоминает отделки славянской утвари. Особенно сильное впечатление произвел на Петербургской выставке 1913 года двухметровый ковш-ладья с круто изогнутыми конскими головами на концах. В нем своеобразно сочетались изысканность линий и проявление стихийной мощи, чисто русского размаха⁸.

Ворносков создает и вещи новых форм: продолговатые сухарницы — подносы с ручками в виде плоских выступов с двух сторон, на которых изображены (еще контурной резьбой) стилизованные фигуры птиц, зверей и рыб. Примером может служить «Сухарница с лежащим львом» из Загорского музея. На ней очень удачно и точно выполнена резцом фигура льва, покрытая различными порезками, подчеркивающими орнаментальный характер изображения. Такого рода вещи Ворноскова и сейчас свободно вписываются в интерьер.

Теперь Ворносков прибегает к удачно найденному приему очень темного или совершенно белого морения (под слооновую кость) с блестящей полировкой. Тогда же он делает круглые шкатулочки с секретным запором-уточкой на крышке, высокие стаканы для кистей, карандашей различной формы, украшая их все новыми и новыми орнаментами.

Советская тематика впервые появляется у Ворноскова в 1923 году на чернильных приборах и подставках для электроламп, выполненных для Всесоюзной сельскохозяйственной выставки: посередине — серп и молот, по бокам — снопы колосьев. Здесь же появляется и новый изобразительный мотив — здание с острой крышей и развевающимся флагом на ней; по бокам здания — типичный для Ворноскова растительный орнамент в виде кудрявого дерева. В те же годы он вводит в свои орнаментальные композиции все новые и новые изображения животных, зверей и птиц, создает формы, поражающие смелостью и новизной трактовки, при четко выраженном национальном характере обработки материала. Таков изумительный ларец с ручками и скульптурной фигурой бегущего зверя с разинутой пастью⁹. Результатом всех этих исканий и находок был портал «Охрана границ СССР»¹⁰, который принес заслуженную славу Ворноскову и его сыновьям. Во многих газетах и журналах отмечалось это произведение — одно «из интереснейших экспонатов в отделе резьбы по дереву»¹¹ на Выставке народного искусства в Третьяковской галерее.

За время работы Ворноскова в Институте художественной промышленности (1937—1940) он создал ряд вещей, в которых по-новому вводятся и трактуются советские символы, в поэтических образах раскрываются чувства советских людей. По сравнению с прежними работами здесь чувствуется более активное отношение мастера к изображаемому. Новые и по-новому трактованные образы нашли отражение

на крупных низких декоративных вазах широкой формы — кашпо. Одна такая ваза с ручками в виде серпов и колосьев и изображением фруктов на боках предназначалась для Всесоюзной сельскохозяйственной выставки 1938 года. Выполнена она была по рисунку Ворноскова его сыном Михаилом и несколько отличается по манере от его собственных работ. На это указывала и его жена Александра Дмитриевна: «Он сам не так бы ее сделал, — здесь яблоко получилось круглое, а Василий Петрович яблоко поковырял бы мелкими черточками обязательно». Вторая ваза-кашпо с ручками в виде снопов, пластично облегающими вазу с двух сторон, и с изображением на боковинках



*В. П. Ворносков.
Деталь портала
«Охрана границ
СССР»
— «Вой в лесу».
Плоско-рельефная
резьба.
1937 год.
Загорский
государственный
историко-
художественный
музей-заповедник*

цветов и ягод, была выполнена самим Ворносковым для нью-йорской выставки 1939 года (МНИ). По стилю она типично ворносковская; ягоды на ней испещрены «порезками», мелкие лепестки цветов резко отделены друг от друга, что создает сложную игру орнаментальных форм, линий и черточек. Орнамент обеих vaz служит не только украшением, но имеет и смысловое значение. Тема изобилия была очень характерна для того времени, и Ворносков по-своему отразил ее в поэтических образах, вложив в них частицу своего «я».

Последняя его работа — четырехгранная высокая ваза (МНИ, 1940), заказанная Институтом художественной промышленности, выполнялась мастером к 50-летию его творческой работы и предполагаемой юбилейной выставке в Музее народного искусства. Здесь с особой силой и законченностью проявились художественное чутье и знание мастером материала, эмоциональное начало «ворносковского» мироощущения и «ворносковский» стиль резьбы. Один и тот же сюжет — гроздь ягод и птицы — дан на каждой стороне предмета в ином варианте, и трудно сказать, который из них лучше. Птицы очень выразительны, полны движения, радости жизни; они как бы трепещут своими крылышками, опускаясь с веток к ягодам. Орнамент не мельчит изображений, которые даны довольно крупным планом. Это придает вазе монументальность. Здесь с особой силой проявились вариационные способности Василия Петровича, щедрость его таланта и характерная черта народного искусства — жизнерадостность.

Говоря о «ворносковской» технике резьбы, надо иметь в виду, что она развивалась и изменялась. Воспринятая им «заоваленно-подушеч-

ная» резьба, напоминающая аппликацию на подушке или глубокую стежку на ватных изделиях, постепенно изменяясь, превратилась в особый тип резьбы — глубоко-заovalенной, с гранями. При этой технике орнамент заovalивается не мягко, а несколько угловато; фон слегка понижается и затем более резко, грубовато и глубоко заovalивается круглой стамеской по контуру узора; при этом выступающие части фона представляются как бы гребнями неровной формы, напоминающими скалистые возвышенности, бока которых опускаются резкими отрогами книзу. Такой прием резьбы выявляет фактуру дерева и его твердость. В то же время пластичность узора подчеркивает податливость дерева при обработке и создает контраст между мягкостью линий орнамента и резкими изломами не вынуженого, а лишь изрезанного фона. Узор, выполненный пластичными линиями на таком фоне, кажется естественно выросшим на дереве. Игра светотени в резьбе усиливалась полировкой — иногда при естественном цвете дерева, иногда при более темной подкраске выемок фона.

Работы Ворноскова, показавшего возможности дальнейшего развития русской декоративной резьбы, ставят его в ряд крупнейших мастеров-новаторов, создателей новых направлений в советском народном искусстве. Широкое общественное признание Ворносков получил еще при жизни. Его имя встречается не только в периодической печати, но и в энциклопедиях¹², в специальных книгах по народному искусству и даже в таком фундаментальном исследовании, как книга доктора искусствоведения, профессора Н. Н. Соболева «Русская народная резьба по дереву»¹³, где отмечаются «прекрасные по замыслу и блестящие по выполнению работы Ворноскова», бесценно украшающие «выставки бытового искусства за последние 30 лет как в самом СССР, так и за границей». И в позднейших изданиях (в том числе переведенных на иностранные языки) часто упоминается его имя¹⁴.

Ворносков не был единственным представителем созданного им художественного направления — у него были последователи, многие из которых выдвинулись уже в советское время, когда расцвел и укрепился «ворносковский» стиль русской резьбы. Он обучил всю свою семью: двух братьев, их жен и детей, свою жену, сыновей с женами и одну из трех своих дочерей, — всего около 30 человек. В мастерской он обучил резьбе тоже примерно 30 односельчан. А за 10-летие его работы в артели «Возрождение» его резьбу усвоили многие из кудринских резчиков настолько, что наряду с его образцами стали создавать и свои композиции в «ворносковско-кудринском» стиле (старые мастера — И. В. Гуляев, А. И. Артемьев, М. Д. Ворносков (племянник); молодые мастера — М. Артемьев, А. Гуляев и другие).

И в настоящее время Хотьковская артель, объединившая резчиков Подмошья, продолжает выполнять резьбу ворносковского типа. Не забывает ее и бывшая Абрамцевская школа, выросшая теперь в Абрамцевское художественно-промышленное училище.

Достойными продолжателями искусства Ворноскова стали его сыновья, из которых четверо оказались творчески одаренными мастерами, создавшими новые интересные композиции. Их произведения — «800-летие Москвы», «Спасская башня» и «Салют в Москве» — мало



*Я П Ворносков
Декоративная ваза
1935 год
Музей
народного
искусства*

чем уступают работам отца, развивают его достижения и показывают возможности дальнейшего развития «ворносковского» стиля. Особенно интересны работы Ворносковых: скульптура «Лось», «Герб РСФСР», два вертикальных и два горизонтальных панно.

Настольная скульптура «Лось» (МНИ) Николая Ворноскова (1935) — прекрасный образец народной декоративной скульптуры. Форма обобщена и вместе с тем реалистически объемна, порезки по корпусу подчеркивают конструкцию фигуры. Вертикальные панно Василия Ворноскова «Пограничник» и «Лось» — варианты панно «Охрана границ СССР» — были заказаны ему как экспериментальные работы для первоначального проекта Дворца Советов и в свое время одобрены. Панно Петра Ворноскова «Танки в лесу» (1940) интересно новыми штрихами «ворносковского» стиля.

Сыновьями Ворноскова проделана большая работа, которая ждет специального, подробного рассмотрения. Здесь же можно только отметить, в чем они развили достижения отца. Унаследовав от него смелый подход к художественному наследию, они не только свободно варьируют «ворносковский» орнамент, но и совершенно преобразуют его, видоизменяя основные элементы сообразно со своей темой. Талантливые резчики умеют наполнить орнамент содержанием, усилить его эмоциональное звучание. Петр, например, превращает пластично вылепленные, спокойные и мягкие ветви деревьев в бурно волнующиеся, разметавшиеся, словно в смятении и тревоге («Танки в лесу»).

Василий в своих изображениях эпизодов Отечественной войны («Партизан в лесу», 1945) делает ветви более узкими и спирально закрученными, точно охваченными порывами урагана. Михаил (шкатулка «Смерть фашизму», 1947) превратил растительный орнамент в подобие колючек на змеевидных стеблях, между которыми проползает какое-то пресмыкающееся. Это придает зловещий оттенок всей композиции, вызывает чувство отвращения к фашизму¹⁵.

Конечно, не только потомки Ворноскова умеют творчески, по-новому подойти к оставленному им наследию. Можно привести еще много имен мастеров, продолжающих развивать «ворносково-кудринский» стиль. Это Н. Б. Скубенко (художник НИИХП), М. В. Артемьев и А. И. Гуляева (члена Ахтырской артели), Н. Я. Кузнецова, С. И. Максимова (мастер), З. А. Зенкова (художник НИИХП) и другие. Их произведения, не порывающие с народной традицией, и вместе с тем близкие современным требованиям, прокладывают пути дальнейшего развития русской народной резьбы по дереву. Вспоминаются слова писателя Юрия Арбата: «Сильна ворносковская линия! Не заглухнет она, не сгинет, если руки столько мастеров, старых и молодых, хранят ее и несут в народе»¹⁶.

¹ В. В. Стасов. Елена Дмитриевна Поленова. Биографический очерк.— «Искусство и художественная промышленность». 1899—1900, стр. 22.

³ Там же, стр. 21.

³ В. И. Соколов. Воспоминания о кустарном промысле г. Загорска с 1902 по 1913 г. Рукопись.

⁴ См. биографию В. П. Ворноскова, написанную его сыном В. В. Ворносковым. Рукопись.

⁵ В. И. Соколов. Указ. соч.

⁶ Н. Д. Бартрам. Отчет Губернскому земскому собранию 12 ноября 1911 года. Доклады Московской губернской земской управы, 1911—1914 гг., стр. 90—93.

⁷ В. С. Воронов. Абрамцево-кудринская резьба.— Сб. «Народное искусство СССР в художественных промыслах». М., 1940, стр. 12.

⁸ Русское народное искусство на 2-й Всероссийской кустарной выставке. Петроград, 1914, стр. 70 и репродукции.

⁹ Хранится в Музее народного искусства. Москва.

¹⁰ Хранится в Загорском государственном историко-художественном музее-заповеднике.

¹¹ Ф. Кандыба. Выставка народного творчества.— «Огонек», 20 апреля 1937.

¹² Энциклопедический словарь Товарищества Гранат; Большая Советская энциклопедия.

¹³ Н. Н. Соколов. Русская народная резьба по дереву. М., «Academia», 1934, стр. 460.

¹⁴ Н. Соколовский. Художественные промыслы Подмосковья М., 1948.

¹⁵ Шесть сыновей В. П. Ворноскова участвовали в Великой Отечественной войне. Двое из них — Николай и Александр убиты, а Василий, тяжело раненный на Центральном фронте в мае 1943 года, потерял ногу.

¹⁶ Ю. Арбат. Ворносковская линия. В книге «Шесть золотых гнезд». М., «Московский рабочий», 1961, стр. 19—52.

И. К. Стулов

Мои встречи с Музеем народного искусства

Крепко держась за руку бабушки, я поднимался по красивой, широкой лестнице, устланной ковром. Перед нами раскрылись большие резные дубовые двери и я, восьмилетний крестьянский мальчик, впервые переступил порог Музея народного искусства. «Вот походи, посмотри тут, а я скоро приду», — сказал мне бабушка.

Я растерялся, вокруг меня все, как в сказочном дворце. Осторожно, с удивлением и восторгом хожу среди множества красивых вещей. Чего только тут нет! Мне очень понравились расписные с резьбой саночки. Мысленно я представил катание зимою с наших крутых богородских гор — вот бы лететь как по воздуху с одной на другую в таких саночках!

Вдруг кто-то мягко взял меня за локоть. Я обернулся. Маленькая аккуратная женщина в черном платье, с высоким белоснежным воротником стоит возле меня и улыбается — добрая волшебница Фелицата Николаевна! Тихо, ласково говорит: «Смотри, Ваня, какой возок-то, как он окован, какая на нем резьба, а по резьбе — роспись. А грабли с кудрями, как и валеж». «У нас кудрявые-то любят, их на ярмарке лучше берут», — осмелев, говорю я.

Фелицата Николаевна ведет меня по большим просторным залам: «Все, что ты видишь здесь, все это создано золотыми руками нашего народа, его умельцев». Я слушаю и смотрю: перед глазами пылает ярким полымем хохлома, мелькают рязанские вышивки, резные с росписью прялки, хитроумно кованые светцы, токарные многосеменные матрешки, бирюльки, ковры с затейливыми узорами, подносы

с веселыми и яркими букетами полевых цветов, крохотная мебель и самоварчик с посудой из серебра. «Дуги-то с какой выдумкой порезаны, а роспись на них светится, горит цветами, радугой. А лошадку в какой сарафан одевали: серебряными пуговками да планочками украшали», — показывает мне и рассказывает Фелицата Николаевна.

— Хоть и лошадка-то наша кормилица, только немногие ее запрягают в сбрую-то серебряную — все больше ездят на мочальных. — Это говорит вдруг появившийся возле нас дедушка. Когда он подошел, мы и не заметили.

Прошли мы еще раз по этому дому-сказке. Дедушка поблагодарил Фелицату Николаевну за интересный рассказ и пригласил ее к нам в деревню по хорошей погоде приехать. А в дороге и дома долго шли у нас с ним разговоры обо всем виденном.

Вспоминаю я это посещение, и мелькает передо мной день за днем жизнь нашей деревни.

1910-й год... Не у всех и не всегда хватает хлеба в семье. Нужда заставляла уходить в город на заработки или промышлять в долгие зимние вечера дома, всей семьей, создавая нехитрые «забавы» и «затей», кто что. А некоторые, увлекшись, забывались, находили радость в этом труде.

Музей очень помогал и выручал таких «забавников». Часто к ним в деревню приезжали работники музея: Баруцкий Владимир Иванович, Сухова Фелицата Николаевна¹. Она запросто приходила в дома к мастерам. Бывала и у моего дедушки. Энергичная, быстрая. «Летает, а не ходит, идет — ветром обдает», — говорил дедушка. Она вдохновляла мастеров на новые «задумки» в работе. Принесут, бывало, мастера в магазин при музее свои изделия, выставят перед Фелицатой Николаевной все рядками, в рост, по спинкам (зверей или домашних животных). Посмотришь — красиво! Разнообразные, каждый в своем виде — конь, олень, барашек, коровка, овечка, собачка. Все по размерам делились на шесть номеров, а самые маленькие считались нулевыми — китайская мелочь.

Баруцкий, высокий с крупными чертами лица, внушительный, долго и внимательно все рассматривал. А если какая новая задумка проходила удачно, при вторичном приезде встречали словами: «Что же так долго? Не успел еще наверное тогда до дому доехать, а мы уже все продали; работай еще».

Владимир Иванович не любил на вещах большие плоскости, не убранные резьбой. На петухе, курице, аисте, например, требовал убранство шеи и грудки графической резьбой. Он говорил, что такие плоскости идут только под раскраску для щепного товара и не брал эти вещи в магазин — «еще руки занозишь». Сбывался весь этот «щепной товар» в Загорске.

Нередко мастер попадал между двух огней — товароведом и художником. Баруцкий требовал то, что нужно покупателю, а Николай Дмитриевич Бартрам любил сочность среза по дереву и игру плоскостей на вещи. Николай Дмитриевич — художник, один из основателей музея, работал творчески с мастерами, искал и подбирал для них различные пособия; при его участии появились в ассортименте

богородской резьбы стрельцы, ополченцы, фигура Ивана Грозного, Наполеон на коне, выезды в упряжках на летнем и зимнем ходу. Бартрам давал мастерам старинные лубочные картинки и иллюстрации, которые были близки по характеру рисунка и решения к богородской резьбе. У Николая Дмитриевича был интересный и своеобразный прием: когда смотрелась новая вещь мастера, закрывает рукой место с излишеством резьбы и спросит: «Без этого можно обойтись? Как, вещь не проиграет?» — «Можно!» — отвечает мастер. — «Ну, вот и хорошо, сделайте, пожалуйста, так». А тут и Владимир Иванович, увидя «нелюбимую» большую плоскость, подскажет, какую порезку пустить попроще.

Бывали случаи, когда вещь получалась у мастера многодельная, сложная или еще недодуманная. Молча смотрели художники на нее, и только Николай Дмитриевич, чтобы не огорчать окончательно автора, мягко скажет: «Оставь ее у меня, пусть постоит, а я подумаю над ней, посмотрю...» Такое отношение пробуждало желание думать и работать.

Помню, художник Борис Николаевич Ланге, суровый и строгий на вид человек, порой резко отмечал те или иные недостатки, но его любили и почитали кустари за острый глаз, и рисовальщик он был хороший. Это ему богородцы обязаны созданием великолепной тройки «Генерал Топтыгин». Он выполнил ее в рисунке на нескольких больших листах с повторениями во всех ракурсах. Какое это было событие! До Ланге кони и возки были плоские, однообразные, мало-выразительные. Борис Николаевич вложил в тройку стремительное движение и красоту, свойственную только русской тройке, в его рисунке чувствовалось знание материала.

Помню, как все собрались и рассматривали эти огромные листы. Всем миром тогда поручили вырезать эту тройку мастеру Михаилу Алексеевичу Пронину.

Когда «Тройка» была готова, привезли ее в музей. Посмотрели художники и сказали: «Хорошо!». Борис Николаевич Ланге строго указал, что еще можно сделать лучше, изменить, поправить. Художник Евгений Григорьевич Теляковский похлопал по спине Пронина и сказал ласково: «Не обижайся на нас, Михаил Алексеевич, мы хотим, чтобы было еще лучше. Ты сам это понимаешь, ну и постарайся добиться своего».

Ланге — автор ряда вещей в керамике, был и хорошим педагогом; многие художники прошли у него основательную школу рисунка. Теляковский вел в музее разделы: кудринскую резьбу, Хохлому, Федоскино и Жостово. Автор ряда работ, тоже прекрасный педагог, любящий народное искусство, он всегда искренне и бескорыстно отдавал все свои мысли-задумки ученикам; это несомненно отразилось на творчестве многих его воспитанников, с успехом выступающих сейчас на всех выставках.

С детских лет моих, бывая с дедом в музее, я помню, как начинал работать молодой тогда, но дружный и деятельный коллектив музея, созданный при активном участии Бартрама. Люди, одетые в широкие синие блузы, внимательно и приветливо встречали каждого. «Ну, чем

вы нас порадуете, есть что-нибудь новенькое, да?!» Загорались при виде интересной работы, обсуждали ее с увлечением. Бережно и с любовью относились к народным талантам, растили их, как садовник цветы.

Народ это понимал. И старики, и молодежь, и дети собирались в Москву в музей всегда торжественно, мылись в бане, стриглись, одевали все, что было лучшего, и ехали со своими творениями к художникам в музей, как в храм на праздник.

С тех пор навсегда осталось в моей душе стремление познавать радость творчества, желание учиться и служить своим искусством народу. В наши дни современному человеку, которому Великий Октябрь принес новую жизнь, нельзя проходить равнодушно мимо прекрасного, мимо тех творений, которые создал и создает наш народ.

В. И. Баруцкий — крупный специалист, товаровед магазина Кустарного музея, Ф. Н. Сухова — специалист по народной игрушке, продавец этого же магазина.

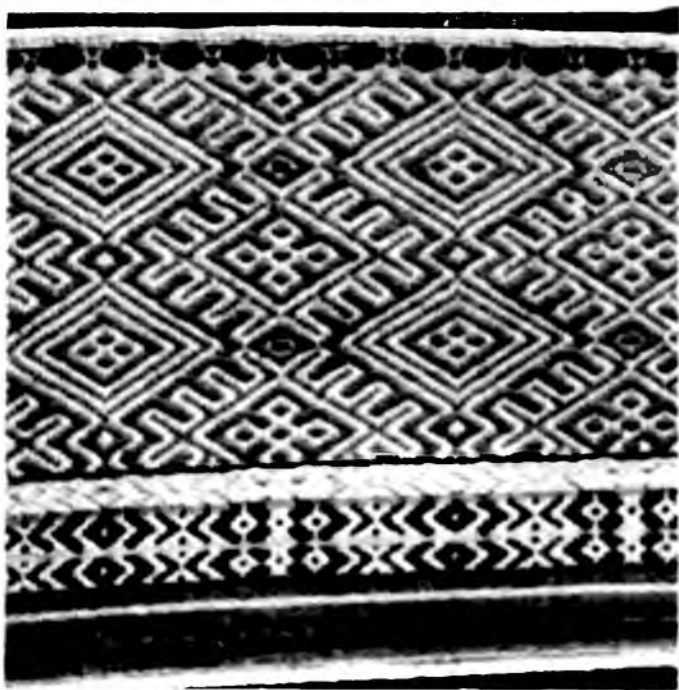
Проблемы
народно-
декоративного
искусства

Б. А. Рыбаков

Происхождение и семантика ромбического орнамента

Можно без преувеличения сказать, что разные формы ромбических узоров являются общечеловеческими, широчайшим образом распространенными у всех народов земного шара. Чаще всего ромбический орнамент бывает как бы ковровым, покрывающим сплошь большие поверхности. Он встречается на тканях, коврах, на керамике, в циновочном плетении и в резьбе по дереву и кости. Существует два основных вида ромбических узоров: один из них, более простой, образован системой ромбов, вписанных один в другой; второй вид много сложнее — он представляет собой нечто вроде меандра, подчиненного не квадратной, а ромбической основе. Ромбы всегда расположены так, что их большая диагональ вертикальна. Геометрическому орнаменту первобытности и этнографической современности посвящено много исследований, но его происхождение оставалось невыясненным. А между тем сложность построения рисунка, с одной стороны, и противоречащая ей повсеместность распространения, с другой, заставляют искать какие-то глубокие корни этого устойчивого общечеловеческого орнамента. Поиски облегчились после того, как В. И. Бибикова раскрыла происхождение древнейших форм ромбически-коврового орнамента на палеолитическом браслете из Мезина.

Бибикова установила, что ромбический узор присущ структуре мамонтовой кости, самому дентину бивней и хорошо виден на косых срезах кости простым глазом. Образование ромбически-меандрового узора она объясняет сдвигом нижней половины ромба в сторону на



*Ромбический узор
на русских тканях
XIX века*

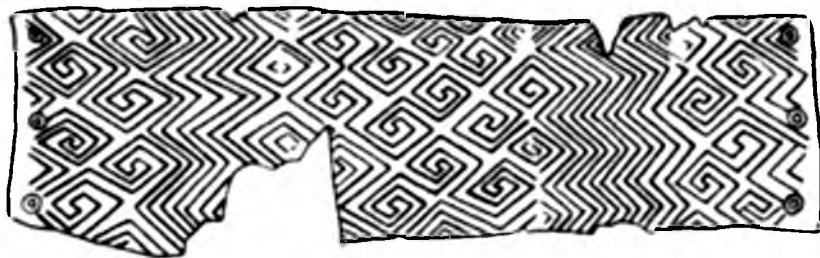
одно деление орнамента. К сожалению, Бибикова не раскрыла тех способов, при помощи которых первобытный художник мог образовывать столь сложный узор. Думаю, что разгадка содержится в костяных или глиняных печатках для татуировки (пинтадерах), ранние образцы которых есть в материалах той же мезинской палеолитической стоянки, а начиная с неолита они широко представлены повсеместно.

На печатке не было надобности вырезать сложный меандровый орнамент — достаточно было покрыть ее рядами косых линий, сходящихся под углом. Натертая краской, такая печатка позволяла очень легко образовывать на коже или на ткани оба варианта интересующего нас узора: при равномерном прикладывании печатки орнаментируемая поверхность покрывалась простым ромбическим узором, а если случайно или намеренно печатка слегка сдвигалась при повторном штамповании, то получался сложнейший меандровый рисунок.

Необычайная устойчивость обоих видов ромбического узора на протяжении многих тысячелетий заставляет нас предполагать в нем какой-то глубокий, общий для всего человечества смысл.

Семантика ромбического орнамента ведет нас к той же исходной точке, что и его форма — к внешнему виду палеолитических изделий из мамонтовых бивней.

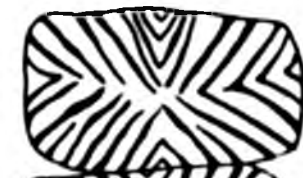
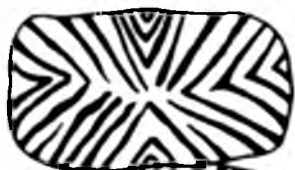
Повсеместно распространенные «палеолитические Венеры» — костяные изображения женщин-прародительниц, древний человек видел



Древнейший
ромбический и
ромбо-меандрный
узор.
Палеолит
Мезинская стоянка



Штамп для
татуировки (?).
Мезинская стоянка



Неолитический штамп
для татуировки и
два варианта рисунка.
слева ромбический
орнамент, получаемый
при прямом
соприкосновении
штампа;
справа — меандровый
орнамент, получаемый
при сдвиге штампа
на одно деление
орнамента



Варианты
ромбо-меандрового
орнамента на
неолитических
сосудах
III тыс. до н. э.

покрытыми ромбическим узором естественного происхождения, узором, присущим самому строению бивня, из которого вырезалась священная фигурка. Ромбический узор, в силу этого, объединял в глазах первобытного охотника два важных понятия: мамонта (источник жизни, сытости, благоденствия) и священное изображение женщины (символ плодovitости, продолжения жизни, счета родства). Ромб и ромбический меандр сами по себе становились символами жизненности и благоденствия, первой в истории человеческой мысли идеограммой Жизни и Блага.

Неолитические глиняные изображения женских божеств и жриц очень часто покрыты ромбическим или меандровым орнаментом, а среди находок из поселений встречаются печатки-пинтадеры, позволявшие неолитическим женщинам наносить этот заклинательный узор на свои тела во время магических празднеств.

Почти несомненно, что такой обряд татуировки мог возникнуть только в палеолитическое время, когда все костяные изображения женских божеств были сплошь покрыты естественным узором из вписанных друг в друга ромбов. Мы не знаем, на какой категории предметов сохранялся этот орнамент в эпохи мезолита (может быть плетение?), но в земледельческих культурах неолита и энеолита он занимает видное место; им покрыты сосуды-жертвенники, миски для священной воды, статуэтки богинь, троны богинь или жриц и просто сосуды для воды.



а



б

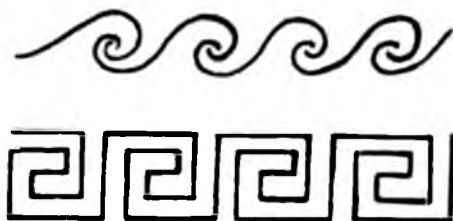
*Эволюция
символа плодородия:*

*а) Схема естественного
рисунка дентина
мамонтового бивня,
из которого делались
священные изображения
богинь плодovitости.
Символ блага
б) Ромбо-меандр.
Тоже символ блага*

в



г д



*в) Превращение
ромбо-меандра
в ложную спираль
(«кубок змей»),
часто встречающуюся
в орнаменте неолита
и последующих эпох
г и д) «Волна»
и меандр.
Дальнейшее изменение
древней схемы,
символизирующей воду
водную стихию*

е

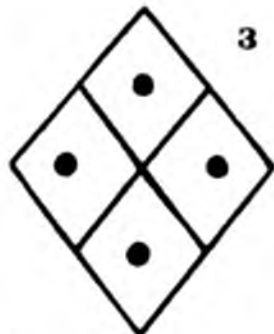


ж

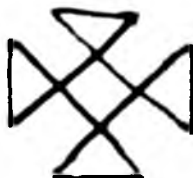


*е) «Ромб с отрезками».
Изменение древнего
ромбического символа
блага в условиях
земледельческого
миропонимания*

з

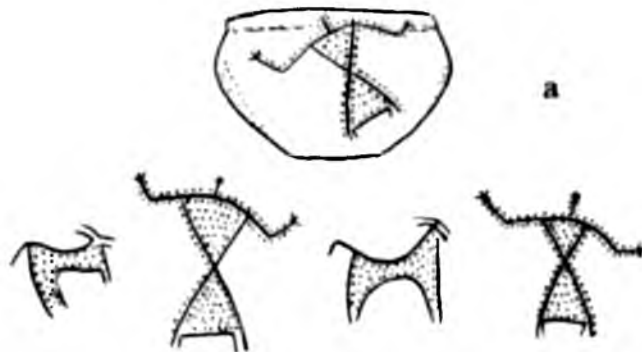


и



*и) Один из вариантов
ромбического знака
плодородия, известный
с бронзового века*

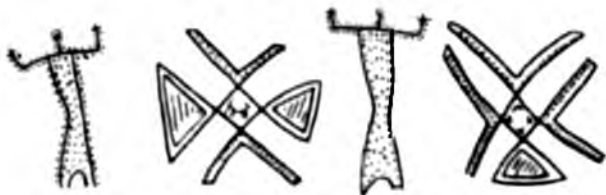
Символические рисунки
на трех чашах
из одной могилы
бронзового века
(Закавказье),
изображающие моление
о приплоде скота



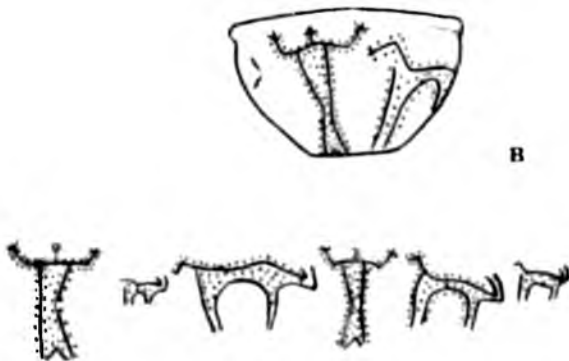
а) Две человеческие
фигуры
и два изображения
животных



б) Люди молятся
символу плодородия
(внутри которого
изображено
маленькое животное)



в) Люди радуются
приплоду
(две человеческие
фигуры,
два изображения
животных
и маленьких
животных)





*Русская вышивка
с ромбическими
символами
плодородия
Обычно этот узор
встречается
на свадебной одежде*

Однако в земледельческих культурах древний символ плодородия претерпел некоторые изменения и расчленился на несколько разновидностей.

Култ добрых змей («уж-господарь»), хранителей воды² привел к появлению узора из двух свернувшихся в клубок змей, который является модификацией меандра. Появился «змеиный меандр», напоминающий волну и классический меандр, выражающий идею воды.

Нередко коврово-меандровый сплошной узор распадался на отдельные элементы, теряя композиционную стройность.

Вторым направлением было соединение древнего ромба с идеограммой семени — точкой. Еще в энеолите появился и упрочился в народном орнаменте на века узор из четырех ромбов с точкой внутри каждого из них. Здесь перед нами уже идеограмма засеянного поля. Мы встречаем ее то на статуэтках богинь плодородия, то на алтарях для первых плодов³. В этнографическом материале такой ромб, разделенный на четыре части с четырьмя точками, встречается вплоть до наших дней. Особенно часто он применяется при орнаментировании свадебных вещей (полотенец, понев и др.), что подтверждает давно известную по фольклорным данным тесную связь представлений о плодородии земли с плодородием женщины.

Третьим направлением эволюции архаического ромба является превращение его в устойчивый символ плодородия вообще; к ромбической основе добавились завитки или ростки по внешним углам

ромба. А. К. Амброз проследил на очень широком материале распространение ромбического символа ⁴, но, во-первых, не выяснил его происхождения, а, во-вторых, ограничил его значение только плодородием в земледельческом смысле.

Кавказские материалы бронзового века, относящиеся к скотоводческим племенам, показывают, что ромб с отростками расценивался и как символ плодovitости скота ⁵.

Происхождение же ромбической основы символа плодородия никак не может быть выведено из растительного орнамента. Растительный мир не знает таких четких геометрических форм.

Скорее всего, в земледельческую эпоху произошло усложнение архаического охотничьего символа, восходящего к мамонту, и углы ромба «проросли» отростками, связанными уже с новым пониманием идеи блага — поле с колосьями для земледельцев и пастбище с травой для скотоводов.

В этом своем новом значении ромбический орнамент вошел в искусство всех народов.

В русском народном декоративном искусстве широко известны все виды простого ромбического и меандро-ромбического коврового узора, представляющие наслоения всех эпох развития символического орнамента.

¹ В. И. Биби́кова. О происхождении мезинского палеолитического орнамента. — «Советская археология», 1965, № 1.

² Б. А. Рыбаков. Космогония и мифология земледельцев энеолита. — «Советская археология», 1965, № 1, стр. 37.

³ Б. А. Рыбаков. Религия и миропонимание первых земледельцев Юго-Восточной Европы (IV—III тысячелетия до н. э.). Доклады советской делегации на VII конгрессе доисториков в Праге в 1966 году, стр. 108—109.

⁴ А. К. Амброз. Раннеземледельческий культовый символ «ромб с крючками». — «Советская археология», 1965, № 3.

⁵ См.: Отчет археологической комиссии за 1899 год, стр. 73—75.

Н. В. Тарановская

Северные расписные дуги

Русские дуги почти не привлекали внимания исследователей как памятники народного искусства. Они рассматривались прежде всего как предметы материальной культуры, как необходимая часть конской упряжи. В специальной литературе по кустарным промыслам сведения об их производстве можно найти в разделах по деревообработке. Они упоминаются наряду с выделкой саней, тарантасов, телег, колес, ободьев и тому подобных вещей¹. Здесь почти не встречается указаний на характер дуг, лишь изредка мелькнет краткое определение «резные», еще реже встретится упоминание об изготовлении расписных дуг.

В этнографической литературе дуги рассматриваются в разделах средств передвижения и также в сугубо практическом плане. А между тем, кроме утилитарности, дуги часто имеют и другое качество. Они художественны. Наряду с совершенно простыми изготовлялись дуги, прекрасно отделанные резьбой, позолотой и росписью. Такие богато украшенные дуги употреблялись и в упряжках при перевозке грузов (крестьянские, ломовые дуги) и особенно в праздничных.

В народном обиходе дуге уделялось особое внимание. «Золотая дуга» упоминается и в народных песнях и в частушках. Украшенная дуга, узорный хомут, светлая с серебряными или медными бляшками сбруя, расписные или резные сани и телеги представляли собой единое художественное целое, великолепные, глубоко продуманные ансамбли декоративных произведений. Нарядные костюмы возницы и седоков довершали яркую картину. Эстетическое воздействие таких праздни-

ных выездов, видимо, было очень сильно. Отражение этого великолепия мы находим не только в фольклоре, но и в образах народной игрушки, правда, в несколько гротескной форме, где коньки и кареты или сани расписаны яркими красками, пышными цветочными узорами и т. д. (городецкая, владимирская, федосеевская игрушка). Известно, что сюжет катания, изображение праздничных выездов — излюбленные мотивы северодвинских расписных прялок, резных городецких донец. Эти изображения встречаются и на других предметах.

Конь опоэтизирован в народном сознании, и все, что окружает его и имеет к нему отношение, полно для крестьянина особой значимости. Становится понятным и желание украсить его.

Интерес к дуге как к произведению крестьянского искусства возник во второй половине XIX века. В 1877 году появляются публикации резных дуг в издании И. Голышева². В этом же году выходит в свет статья В. В. Стасова «Дуга и пряничный конек», не потерявшая своего научного значения до наших дней³. В ней Стасов ставит вопросы и о времени появления дуги у русских, и о художественных особенностях ее убранства, и об образном смысле узоров, отмечает древность мотивов орнаментации дуг, говорит о розетках — солнечных символах и о древе жизни (мотивы трилистников, произрастающих виноградных лоз, изображение земли в виде треугольной горки и т. д.).

В 1910—1913 году публикует дуги разных губерний А. А. Бобринский⁴.

Дуга первоначально, видимо, существовала у немногих народов (латыши, отчасти литовцы, финны, карелы). Среди славянских народов она бытовала только у русских (мы не касаемся вопросов о современном ее распространении у нас в стране). Карелы, коми и другие народы, по всей вероятности, приняли дугу вместе с русским типом упряжки⁵. Стасов, ссылаясь на ранние изображения упряжек с дугами в сочинении С. Герберштейна, дважды приезжавшего послом в Россию в начале XIV века⁶, считал, что первоначально дуга существовала у финнов и карелов, а на Руси появилась примерно в конце XV — начале XVI века. Советские исследователи быта и хозяйства русского крестьянства также считают ее происхождение поздним⁷. Однако новейшие публикации археологических материалов древнего Новгорода показывают, что дуга у русских бытовала и в XII—XV веках⁸. Тип упряжи с дугой встречается и в альбоме Мейерберга, посетившего Россию в XVII веке. Вероятно, уже в те времена устанавливается традиция украшать дугу в праздничных выездах султанами, обвивать лентами, а хомуты украшать лисьими и соболями хвостами⁹.

С развитием в России гужевого транспорта, извоза и ямщины развивалось и производство дуг. Особого расцвета оно достигло в первой половине — середине XIX века¹⁰, а затем сократилось и лишь соответствовало необходимым хозяйственным потребностям. Это производство в большой степени зависело и от источников сырья — специальных пород дерева, пригодных для дуг. На дуги шли главным образом ветла особого сорта и вяз; вязовые дуги особенно ценились.



*Дуги.
Северная Двина,
Шенкурский уезд
Архангельской
губернии.
1877 год.
Государственный
Русский
музей*

Главные места производства дуг сосредоточивались в Курской, Калужской, Рязанской, Пензенской, Тамбовской, Саратовской, Нижегородской губерниях; оно было развито также в Казанской, Вятской, Пермской, Ярославской и Костромской губерниях¹¹. Надо полагать, что не все дуги были украшены. На рынок они поступали главным образом в виде заготовок — оболоней или же чисто отделявались и украшались резьбой, но не окрашивались.

Северные губернии — Вологодская, Архангельская, Олонецкая — не упоминаются в статистических трудах, видимо, потому, что не были значительными поставщиками дуг на рынок, хотя извоз был очень развит в этих губерниях. Известно, например, что в Заонежье художественные дуги делались на заказ¹². На севере для изготовления простых круглых дуг употребляли черемуху.

В настоящее время производство художественных дуг прекратилось. Мы можем отмечать только их широкое бытование в ряде мест и в том числе на севере, где они ценятся и очень берегутся. Эти дуги исчезают, необходимо их собирать и изучать.

Тема данной статьи возникла в результате экспедиционных наблюдений и сбора материала в 1961, 1964 и 1966 годах на Северной Двине в Верхнетоемском и Виноградовском, а также в Пинежском районах, которые входили в прошлом в Сольвычегодский уезд Вологодской губернии, Шенкурский и Пинежский уезды Архангельской губернии. Это районы распространения северных народных росписей по дереву, и здешние выездные дуги украшены особенно богато.

Небольшое собрание дуг из этих районов в Государственном Русском музее представляет значительный интерес и по своей художест-

венной значимости и потому, что дуги, как правило, датированы и имеют надписи: имена владельцев и указания мест бытования. Имеются еще две дуги из Новгородской губернии, Устюженского уезда деревни Подлипье, датированные 1876 и 1898 годами.

Дуги хранятся в собраниях ряда музеев, но они по сути не изучены. Прежде всего нет точного представления о местах их изготовления. Основываясь на данных литературы по кустарным промыслам, мы могли бы составить довольно большой список центров изготовления дуг. Но очень трудно связать с этими центрами те или иные группы памятников. На это имеется ряд причин, среди них — неполные аннотации памятников в коллекциях музеев, разнообразие форм дуг и типов украшений как резных, так и расписных. Для первоначального изучения этой категории предметов необходимо прежде всего наметить группы, близкие по своим художественным особенностям. Об одной такой стилистически единой группе памятников северного народного искусства имеются данные в работе К. А. Большевой¹³. Она рассматривала роспись дуг Шуньги и Космозерского Погоста в связи с вопросами развития росписей Заонежья.

Что же представляют собою дуги северного происхождения в коллекции Русского музея?

Новгородские дуги из деревни Подлипье (инв. № р-2382 — 1876 года, инв. № р-2383 — 1898 года) бесспорно образуют самостоятельную группу. Это — небольшие, довольно узкие, уплощенные по сторонам дуги с плавным закруглением верха (концы этих дуг подрезаны, что немного нарушает первоначальные их пропорции), с устойчивыми формами плоской резьбы и росписи в виде мелких цветков, исполненных белой, голубой и черной краской по красному фону. На концах дуг — изображения львов. Дуги разделяют двадцать лет, но стилевые особенности их декора за этот срок не претерпели существенных изменений.

Дуги, бытовавшие на Северной Двине и Пинеге (экспедиции Русского музея 1964 и 1966 годов), также можно выделить в самостоятельную группу по художественным признакам. Две наиболее ранние относятся к 1877 году. Одна из них (р-2936), высокая, суживающаяся сверху, почти не имеет резных деталей. Она украшена росписью по потемневшему под олифой золотисто-желтому фону с изображениями гирлянды цветов в виде многолепестковых распластанных розеток, написанных красной и белой красками, и цветов, подобных розе или шиповнику, изображенных в ракурсе черной графической линией поверх пятен красной краски. Детали этих цветков отмечены белильными мазками. Ветки усажены зелеными и желтыми «ягодками». На концах дуги в красных рамках по зеленому фону написаны (с одной стороны) цветущие кусты с лепестковыми розетками и чашечкой шиповника или розы на изгибающемся красном стебле. На обороте — львы на задних лапах среди цветов. Сверху, по изгибу дуги, следует надпись по красному фону: «1877 года Кургоминского прав. топеского общес. Дер. Трофимоской Крес. Андрея Федор Заколупина 2 р. 25 к.».

Другая дуга (р-2956) имеет надпись: «1877 Год Кургоминского правл. Заостровской волост. Дерев. Ламкоской Крес. Акила Петрова



*Дуги Борок,
Северная Двина,
Шенкурский уезд
Архангельской
губернии.
1884 и 1886 годы
Государственный
Русский
музей*

Зыкова». Дуга обильно украшена резьбой в сочетании с росписью. Композиция резного узора определяет всю систему орнаментации этой дуги. В верхней части дужной арки, в центре, изображена фигура из двух сердцевидных мотивов, образованных рифлеными волютами с трилистниками; от нее с двух сторон отходят растительные мотивы — «древа» с трилистником. Навстречу им из треугольников как бы растут такие же «древа», а между ними — ромбические фигуры, составленные из плоских круглых зерен (виноградные гроздья(?)). Все детали резных фигур тонко промоделированы. Листья и стебли покрыты «прожилками» из рядов наколотых точек. Элементы резьбы вызолочены. Роспись располагается в промежутках между резными деталями и представляет собой цветы в виде тюльпанов и роз, исполненных теми же приемами, что и на предыдущей дуге. Фоны — зеленые с просвечивающей местами позолотой. На концах дуги в фигурных рамках изображены букеты и львы. Особенно красивы эти стилизованные букеты из красных цветов с белыми оживками и линиями, намечающими их формы, детали и лежащимися тонкой сетью поверх красочного пятна.

Следующие две дуги собрания Русского музея относятся к 80-м годам XIX века. В резьбе дуги 1884 года (р-2937) мы видим сходие, но более плоские, как бы вырезанные контурными линиями, сердцевидные с волютами фигуры, ниже — треугольные «горки», ногтевидные и рубчатые порезки по краям дуги и т. д. Детали резьбы окрашены в желтый цвет. В промежутках на зеленом фоне цепочки из круглых цветков с желтыми и белыми точками по краям в виде знакомых уже нам распланных розеток. Нижние концы дуги, лишен-

ные резьбы, украшены с одной стороны изображениями львов в подчеркнуто графической манере, а с другой — расписными изображениями букетов, схожих по характеру с букетами на предыдущей дуге, но более усложненного рисунка. Цветы трактованы очень пышно, с тонко и орнаментально проработанными деталями, придающими им характер плоского графического узора. В центре цветков появляется мотив «зрящего ока». В обрамлении этих букетов мастер применяет живописный прием росписи, пишет «фестоны» наслоениями темно-красной, краплака, белил. Надпись на дуге указывает, что она сделана для крестьянина этой же округи: «1884 года сѣя дуга крест, топецкого общ. Ивана Григор. Попова 2 р.».

Дуга 1886 года (р-2565) с надписью: «1886 года, сѣя дуга топескаго бытцес. крес. Ивана Тимофеева Осокина 1 р. 60» несомненно сначала бывала на Северной Двине в пределах Кургоменской волости, а затем была продана на Пинегу, в Суру, где и была приобретена для коллекции музея. Прекрасная ее сохранность показывает, с какой бережливостью относились к подобным предметам владельцы. Эта дуга тоже сочетает элементы резьбы и росписи. Резьба представляет собой уже знакомую нам композицию: вверху дужной арки фигура из двух сердцевидных мотивов, образуемых волутами, от которых отходят ветви с симметричными рядами листьев — «пальметки». Такие же пальметки растут навстречу первым из треугольников «земли». В промежутке — ромбовидная гроздь. Разные детали раскрашены в желтый, красный, синий, зеленый и розовый цвета. Нижние концы дуги, свободные от резьбы, всецело отданы росписи. С одной стороны в живописно исполненных рамках (подобных тем, что на дуге 1884 года) на зеленом фоне изображены цветущие кусты на красных стеблях с крупными распластанными розетками, аналогичными цветам на дуге 1877 года (р-2936); с другой стороны — изображения львов. В манере росписи очень много приемов и деталей, сходных со всеми рассмотренными выше; встречаем мы здесь и мотив «ока».

К этой же группе следует отнести дугу из Топсы, 1913 года (по определению владельцев), но фактически может быть и более раннюю (р-2928). Она украшена резными лучистыми концентрическими розетками, расположенными вверху дужной арки и по сторонам, ближе к концам. Большие гладкие поверхности дуги покрыты легкими вьющимися побегами с тюльпанами, розами и виноградными гроздьями, написанными по золотому фону. На концах — по светло-зеленым фонам — львы и изображения стилизованных букетов, аналогичных росписи дуг 1877 и 1884 годов. Элементы резьбы вызолочены; роспись и позолота положены по левкасу.

Из села Кевролы с реки Пинеги происходит еще одна дуга (р-2566), не датированная, украшенная вверху также резной лучистой розеткой, резными виноградными побегами и цветочной росписью по белому фону.

Все дуги с Северной Двины и дугу из Суры роднит прежде всего роспись: колористическое единство, стиль росписи, манера ее исполнения. Дуга же из Кевролы стоит особняком, всеми своими признаками вырываясь из этой группы: фон у нее белый, резьба тонкая и детали-



*Дуги из Толсы
1913 года
и дуга из Кевролы
с реки Пинеги
Государственный
Русский
музей*

зированная, красные розы изображены объемно, со светотенью, в реалистической манере. По своей форме — зауженная сверху арка — эта дуга приближается к дугам середины XIX века, происходящим, по видимому, из центральных губерний России (собрания ГИМ, ГРМ). Видимо, ее также можно отнести к середине XIX века.

Все рассматриваемые дуги, которые мы связываем с Севером, — более позднего происхождения; они имеют форму более пологих арок и не так высоки (хотя надо принимать во внимание, что концы их подпилены). Общую композицию орнамента дуг определяют сама форма предмета и резной узор, которому в большей степени подчиняются композиции росписей. Основные мотивы резьбы составляют, как мы видели, розетки, картуши, растительные мотивы в виде древа-трилистника, пальметок, ряды порезок и т. д. Они все резаны мягко, пластично (если это рельефы, хотя бы и низкие) или линиями-врезами. Как вяжутся все эти мотивы и приемы с привычными представлениями о северной крестьянской резьбе? Почти никак. Это какая-то иная традиция. Пожалуй, только волюты напоминают нам завитки барочных резных северодвинских подсвечников и светцев XVIII века.

Нам представляется, что резные детали узоров этих дуг с Северной Двины и из Суры по характеру и ощущению пластики, манере резать и моделировать, по самому кругу мотивов ближе всего к резьбе дуг среднерусских губерний, может быть Ярославской, Костромской и других. К этому выводу нас приводит сравнение группы северных дуг Русского музея с дугами иного характера — из старой коллекции музея, из собраний ГИМа, Музея этнографии народов СССР, которые мы



*Детали прялок.
Одонецкая,
Костромская
губернии*

*Деталь дуги
1884 года
и трафареты,
которыми
пользовались
мастера
Амосовы.
Государственный
Русский
музей*

можем с большей или меньшей долей уверенности связать именно с кругом ярославско-костромских изделий. А такой круг намечается довольно отчетливо среди всей массы дуг в коллекциях.

Интересны в этом отношении сравнения наших северных дуг с зарисовками дуг из Костромского уезда (Андреевская волость) и из Даниловского уезда Ярославской губернии, сделанными сотрудником Костромского краеведческого музея В. И. Смирновым в 20-е годы. В 50-х годах архивы В. И. Смирнова изучала этнограф Т. А. Крюкова. Она и познакомила автора со своими копиями этих зарисовок.

Схемы резных узоров дуг из Андреевской волости Костромского уезда имеют аналогии с дугами 1884 и 1886 годов, а орнамент дуги из Даниловского уезда близок по схеме к узору дуги 1913 года и дуг из Кевролы, а также из ГИМа, датированной 1847 годом и имеющей надпись: «Ярославской Г. Романо-Борисоглебского уезда...» (инв. № 38505/Д III.2351). Дуг этого типа с виноградными побегами и тремя розетками, напоминающими «окрыленное» солнце, довольно много в коллекциях музеев. Еще одним доказательством того, что дуги с подобным узором могут относиться к кругу ярославско-костромских изделий, служит резная прялка из Ярославского краеведческого музея, полностью повторяющая мотив лозы под розеткой¹⁴. Подобные же аналогии можно указать в отношении композиции с трилистниками и ромбической гроздью.



Памятники, привлекаемые для сравнения с резьбой северных дуг — довольно ранние, они датируются 1840—1860 годами. В них мы видим твердо установившуюся традицию и типологическую выработанность всех элементов торжественного строгого узора с обильным применением позолоты, созданного под влиянием искусства классицизма (домовая резьба, резьба иконостасов, мебели). Наши дуги следуют по времени за этими памятниками.

Возможно, узоры дуг с Северной Двины и Пинеги или копировались местными мастерами, которые следовали модным, излюбленным в те времена образцам, или же эти дуги — привозные, купленные на ярмарках как заготовки и затем уже расписанные на Северной Двине. Мы более склоняемся к последнему предположению, хотя не исключена возможность и местной резьбы по образцам.

Сбыт изделий дужного промысла в России во второй половине XIX — начале XX века, по данным исследований кустарной промышленности, происходил не только на местных рынках, но и главным образом в соседние губернии, даже в Сибирь; широкая торговля дугами на ярмарках, дальние перевозки их по всей России — все это подкрепляет наши предположения о несеверном происхождении этих дуг, о возможном завозе неотделанных до конца дуг. Видимо, важным фактором широкого распространения этих изделий был и характер производства. Дужники работали артелями со строгим разделением труда, и отделочники составляли особую специальность. Мастера поставляли товар и своим и пришлым скупщикам; был распространен и отход дужников на работы в северные губернии¹⁵. Все это может объяснить общность резных узоров дуг по всей России.

Попав на Север, эти резные дуги получали здесь свое дальнейшее и окончательное оформление, местный облик. Например, на дуге 1886 года краски положены поверх резных деталей с тонкой моделировкой и точечными наколами. Трудно предположить, что ее резал местный мастер, предназначенная для последующей росписи. И на других северных дугах резьба густо покрыта красками.

Где могли расписываться дуги? Все они, согласно надписям, расписаны по заказам крестьян Кургоменской волости Шенкурского уезда. В этой волости крупным центром росписи был Борок, в котором трудились известные мастера из семьи Амосовых. В 1870-е — 1880-е годы там работал глава семьи Матвей Гаврилович Амосов (1830-е — 1900-е годы).

Роспись дуг рассматриваемой группы не похожа на широко известную графическую манеру росписи Борка. Но зато эти росписи очень близки к наиболее раннему (1880), известному нам, образцу росписи на прялке работы Матвея Гавриловича из собрания ГРМ (р-2964). Вверху прялки — традиционная северодвинская графика, а цветочный куст в сцене катания написан иначе — свободно, живописно, различными оттенками красного, в который «вплаваются» белильные мазки. Очень характерны формы цветочных розеток на изогнутом толстом стебле и прочие детали. Сравним эту прялочную роспись 1880 года с росписями дуг 1877 года. В них мы видим те же округлые розы, распластанные розетки. Значит, наряду с графическим стилем,

вернее приемами росписи, в северодвинской росписи Борка существовала и другая линия — живописная. Она близка по характеру к крестьянским декоративным росписям на обширных северо-западных территориях, к заонежской росписи¹⁶, росписям Олонецкой губернии, а также имеет внутреннюю связь с росписями ярославско-костромского круга, даже городецкой росписью. Ее можно сравнить с росписями буйских прялок, ярославских дуг и т. д. Образцы ярославско-костромской росписи попадали на Двину, их там знали. Возможна и переработка этих приемов и мотивов роз и розеток северными мастерами. Но на Северной Двине мотивы круглой розы в окружении лепестков, круглого цветка — пятна с оживками, круглящимися мазками, обрамленного белым венчиком белильных точек, сами мотивы куста или букета приобретают плоскостность, они распластаны по поверхности и притом выполнены живописным приемом наложения мазков (цветы, фестоны, рамки). Мастер, собственно, и не ставит задач передать объем, массу, ракурс. Он чувствует поверхность, плоскость, по которой пишет, и подчиняется ей. Это отличительная черта северодвинской росписи. В деталях же появляются графические разделки.

Все эти особенности росписей на дугах мы обнаруживаем и в домашних росписях Верхней Тоймы и Кургоменской волости, в отдельных деталях росписи прялок Борка, в украшениях борецких саней-пошевых. Все они связаны с традициями семьи Амосовых, а, может быть, большинство их и выполнено Матвеем Амосовым и его сыновьями. Вместе с тем, надо помнить, что там работали и другие мастера, но, пожалуй, менее искусные.

О близости многих борецких росписей 1870-х — 1900-х годов к кругу работ семьи Амосовых и даже к работам именно Матвея Гавриловича Амосова может свидетельствовать техника их исполнения. На основании анализа технической стороны росписей северных дуг (собрания ГРМ) мы их и связываем с именами мастеров этой семьи. В росписях дуг 1880-х годов применяются те же самые высокосортные английские краски и дамарный лак, которыми пользовались Амосовы при росписи прялок, та же красочная палитра, та же манера писать цветок, побеги с ягодами, детали. Наличествует такой редкостный, но характерный элемент, как «зрящее око» в центре цветка, которое встречается и на прялках. И, наконец, работа с трафаретом. В семье Амосовых, у мастера Пелагеи Матвеевны были приобретены экспедицией ГРМ трафареты, с помощью которых писали многие детали на прялках — кони, птицы, поездка в санях, а также стоящие на задних лапах гривастые львы с раскрытыми пастьми. Эти фигурки вырезаны из плотной бумаги и запачканы красками с обеих сторон от длительного употребления. Среди трафаретов львов удалось подобрать по размерам и форме такие, которые, будучи положенными на изображения львов на дугах, совершенно совпадают с ними по контурам. Одна и та же фигурка при работе используется дважды: лев, смотрящий вправо на одном конце дуги, на другом — переворачивается обратной стороной, и изображение уже обращается влево. Нам представляется, что все эти доводы позволяют приписать росписи дуг Амосовым.

Итак, длительным и сложным путем заимствований мотивов и их переложением на свой местный художественный язык, сплетением различных традиций объясняется характер росписей Борка, который сложился в XIX веке и просуществовал до 30-х годов. И в убранстве дуг с Северной Двины соединились традиции искусства резьбы и росписи — северные, а также областей, расположенных южнее. В украшении такого типового и распространенного предмета, как дуга, возникла общность декоративных мотивов, общий круг образов и единое содержание искусства, а также единые композиционные принципы. Оформление дуг, как художественное явление в русском народном искусстве, и по широте распространения и по единству эстетических принципов можно сравнить лишь с русской кубовой набойкой.

Общие каноны украшения дуг настолько широко распространились, что проникли и на окраины России. Приведем в качестве примера резные и расписные дуги марийцев (экспозиция Музея этнографии народов СССР), коми-зырян на реке Вашке¹⁷.

Но в этом единстве и общности местные художественные особенности не исчезли. Сравним облик новгородских дуг из деревни Подлипье, а также ярославских, нижегородских с дугами Северной Двины. При всей их общности в дугах ясно выражен местный художественный вкус, который полностью проявляется в их самобытном облике, в особенностях колорита, в стиле росписи.

Итак, анализ северных дуг собрания Русского музея дает возможность выявить две определенные, единые по художественным признакам группы новгородских и северодвинских произведений, связать их с местными художественными центрами. Вместе с тем северные дуги дают новый материал о путях развития стиливых особенностей в народном искусстве.

¹ Свод материалов по кустарной промышленности в России. Составлен А. А. Мещерским и К. Н. Модзалевским. СПб, 1874, стр. 170—204; Справочный указатель кустарных производств и кустарных мастеров, вып. V. СПб., 1902, стр. 439, 482—490; Отчеты и исследования по кустарной промышленности России, т. V. СПб, 1898, стр. 348, 379, 400, 401, 456.

² И. Голышев. Памятники старинной русской резьбы по дереву во Владимирской губернии. с. Мстера, 1877, табл. 19.

³ В. В. Стасов. Собрание сочинений, т. II. СПб, 1894, стр. 363—377, табл. 26, I и II.

⁴ А. А. Бобринский. Народные русские деревянные изделия, вып. II. М., 1911, табл. 28, рис. 1—5, 11, 12.

⁵ В. Н. Белицер. Очерки по этнографии народов коми XIX — начала XX веков. АН СССР. М., 1958, стр. 135, 136, 142; Р. Ф. Тароева. Материальная культура карел. М. — Л., «Наука», 1965, стр. 70, 77.

⁶ С. Герберштейн. Записки о московитских делах. СПб., 1908, стр. 215, 227, 239, 248.

⁷ А. С. Бежкович, С. К. Жегалова, А. А. Лебедева, С. К. Просвиркина. Хозяйство и быт русских крестьян. Памятники материальной культуры. Определитель. М., «Советская Россия», 1959, стр. 229—231.

⁸ Б. А. Колчин. Новгородские древности. Деревянные изделия.

Археология СССР, свод археологических источников. Вып. Е1—55. М., «Наука», 1968, стр. 10, 56, 57.

⁹ Альбом Мейерберга. Виды и бытовые картины России XVII века. СПб., 1903, табл. 30, рис. 68, 69; табл. 31, рис. 70; табл. 32, рис. 72.

¹⁰ С. Тимохович. Кустарная промышленность в Медынском уезде Калужской губернии. Труды комиссии по исследованию кустарной промышленности в России, вып. II, раздел II. СПб., 1879, стр. 81; Д. В. Прокопьев. Художественные промыслы Горьковской области. Горьковское областное издательство. 1939, стр. 124.

¹¹ С. Тимохович. Указ. соч., стр. 80—86.

¹² К. А. Большева. Крестьянская живопись Заонежья. Искусство Севера. Заонежье. Л., «Academia», 1927, стр. 57—60.

¹³ К. А. Большева. Указ. соч., стр. 55—61.

¹⁴ А. С. Бежкович и др. Указ. соч., илл. 58а.

¹⁵ Кустарная промышленность России. Промыслы по обработке дерева. Составил проф. И. А. Филиппов. СПб., 1913, стр. 289—296.

¹⁶ К. А. Большева. Указ. соч., рис. 4.

¹⁷ В. Н. Белицер. Указ. соч., стр. 347, рис. 146а.

И. Н. Уханова

Слюда в русском народном искусстве

Умелые руки русских народных мастеров в течение столетий художественно обрабатывали самый разнообразный материал — дерево, кость, металл и пр. Слюда употреблялась в прикладном искусстве часто, но в литературе о ней обычно упоминается лишь в связи с резьбой по кости, дереву или просечным металлом, где она играла роль декоративного фона. Между тем, в музейных собраниях страны имеется целый ряд оригинальных произведений незаурядных русских художников, которые сумели использовать слюду так же полноценно, как, например, холмогорские резчики кость.

В данной статье на основании сохранившихся произведений и редких свидетельств о слюде в литературе и архивных документах впервые делается попытка осветить роль этого материала в декоративно-прикладном искусстве и по достоинству оценить творчество «слюдяных дел» мастеров прошлого.

Слюдяные промыслы на русском Севере существовали уже в XV веке, а в XVI веке «тутошние» и «приезжие» люди имели в Поморье, в Керетской волости, вполне сложившийся центр добычи этого ценного материала². Залежи слюды располагались от границ Олонецкой губернии до Ковды, по побережью и островам Белого моря³. Активную роль в разработке и сбыте беломорской слюды играл Соловецкий монастырь, владевший обширными вотчинами. В январе 1688 года правительственным указом за монастырем были окончательно закреплены земли Керетской волости со всеми крестьянами и «слюдным» промыслом⁴.

Богатство Севера составляли не только лес, поваренная соль, железные руды, но и слюда. Ею торговали на внутреннем и внешнем рынках. В 1647 году цена оконной слюды за пуд колебалась в зависимости от качества от 15 до 150 рублей. В 1781 году в Любек было вывезено 6000 пудов слюды, а в Англию — 2721 пуд⁵. Интересен один из документов 1683 года: «Память из Новгородского приказа в Приказ Большой казны об обратной присылке из одного весов с медными гирями и железными фунтами и гирями для приема и раздачи слюды»⁶. А в «Росписи доходам», собираемым Соловецким монастырем с соляных и слюдяных заводов за 1682 год, отмечается, что за «четверть» слюды платили по 40 рублей. В торговых делах слюду подсчитывали тщательно, так как необходимо было выделить одну десятую долю в пользу казны; не случайно поэтому в документах встречается наименование «десятинные слюды»⁷. В начале XVII века рублевый оброк с добываемой слюды был заменен «десятым большим листом» («и с того слюдного промыслу с лутчей и с средней и с мелкой слюды збирать тому голове и целовальнику десятую с великим радением самую лутчую выборную слюду...»⁸). Добытую слюду нужно было записывать в особые книги и доставлять в Новгородский приказ в Москву. В то же время и Соловецкий монастырь получал значительный доход от торговли слюдой.

Торговали слюдой на самом острове и переправляли ее по Северной Двине на вологодских дощаниках в Москву⁹. Торговый путь к столице лежал через Архангельск и Вологду. В XVII веке один из самых крупных рынков Поморья — Великий Устюг получал слюду исключительно через Холмогоры, оттуда же зачастую доставлялись и слюдяные окончины различных типов¹⁰. Стало быть, основные торговые центры по водному пути Белое море — Москва получали слюду в первую очередь и имели возможность снабжать своих «рукомесленников» необходимым поделочным материалом. Вот почему холмогорские, устюжские, вологодские и белозерские мастера прославились своим искусством применения слюды не только в «оконнишном» деле, но и в области декоративно-прикладного искусства.

Если в XVII веке до 180 жителей Архангельской области (между Керетью и Колой) занимались добычей слюды, то к 1788 году ее разработки сильно сократились — основная вырубка была залита водой¹¹. Немаловажную роль играла добыча слюды в Сибири, на Витиме, Чуе, Маме и Слюдянке. Известно, что Петр I, отправляя Бибикова воеводой в Нерчинск, снабдил его приказом: «... со всяким радением осмотреть места, где слюда объявится, и то описать именно, и, наломав той слюды для образца, прислать с казною к Москве в Сибирский приказ, и часть той слюды в Китайском Государстве быть расходу и для опыту самой доброй послать с купчиною и велеть менять им на золото, серебро или на товар, смотря по тамошнему делу, дабы казне Государевой наибольший доход от того был»¹². В 1745 году для нужд петербургского двора из Сибири было прислано 27 фунтов слюды по 11 копеек за фунт; она была «чиста и без ржавчины» и больших размеров. Как писал М. В. Ломоносов о листовой слюде, прозванной иностранцами мусковитом (от слова Московия — *Muscovy*), «он состоит





*Выносной фонарь
Деталь.
Конец XVII века
Государственный
Эрмитаж*

*Ларец.
Конец XVII века.
Государственный
Эрмитаж*

из широких и гибких листов, которые очень легко и весьма тонко раздвоить можно, а в окончинах вместо стекла употребляют...»¹³. В 1750—1755 годах в Сибирскую канцелярию отправляются запросы на приобретение для нужд двора слюды высокого качества. Ее скупали у местных купцов и из Тобольска переправляли вместе с серебром через Колывань в столицу¹⁴. В начале XIX века, как отмечал Е. Зябловский, лучшая слюда ломалась на Соловецких островах Белого моря, по рекам Витим с притоками: «Слюдные листы бывают нередко шириной в пол-аршина (35,5 см) и употребляются с пользою на стекла, особливо во флоте»¹⁵. В 1823 году жители Архангельской области все еще продолжали заниматься добычей слюды¹⁶.

Исходя из приведенных фактов, можно представить себе тот устойчивый интерес к слюде, который существовал в России и за рубежом на протяжении достаточно длительного времени.

В музеях Архангельска, Вологды, Великого Устюга, Переславля-Залесского, Ленинграда, Москвы и многих других городов хранятся такие предметы, как царские врата, выносные фонари, зеркала-складни, всевозможной формы ларцы и шкатулки и пр., которые украшены слюдой то в виде нежно мерцающего под резьбой фона, то в виде основного декорирующего материала с росписью. «Слюдяных» вещей XVII—XVIII веков сохранилось немного, а предметов с расписной слюдой буквально единицы. Изделия эти отличаются особо высоким мастерством исполнения, изысканностью цветового решения, подчеркнутой нарядностью. Видимо, в XVII веке они употреблялись преимущественно

щественно в быту привилегированных слоев общества либо изготовлялись для церквей и соборов крупных монастырей.

Ранее всего слюда вошла в архитектуру. Прозрачные листы мусковита мастера оконнишного дела вставляли в рамы различных по рисунку переплетов. Отсюда и окна получали названия: «образчатое», «репьястое», «купчатое», «косячатое», «кругчатое»¹⁷. «Купчатые» металлические решетки в оконных проемах, создавая декоративный эффект, очень удачно сочетались с узорами слюдных оконниц¹⁸.

Слуду укрепляли в отведенной ей ячейке оловянными «денежками», кружками, репейками, зубчиками, «орликами», которые в большинстве случаев золотили. Такой прием типичен для использования слюды не только при изготовлении оконниц, но и иных предметов.

Рисунок оконниц получил отражение в миниатюрах многих рукописных книг. В качестве примера можно назвать книгу «Душевное лекарство», иллюстрированную в 1670 году иконописцами из Троице-Сергиевой лавры во главе с Никифором Кузьминым¹⁹. Изображая баню, мастера не забыли передать «кругчатые» слюдяные окна, то есть узор переплетов оконной рамы, состоящий из кругов, вписанных в квадраты. Интересны узорчатые репейчатые окна, изображенные на миниатюрах в лицевом Синодике конца XVII века²⁰. Другие окна имеют рисунок косых сеток (видимо, это условное изображение «купчатых» решеток).

Мастеров «оконнишников» выделяли так же, как серебряников, оловяннишников, косторезов, алмазников и других.

Позднее слюдяные оконные вставки стали расписывать. В 1676 году «живописцу Ивану Салтанову велено было написать в хоромы царевича Петра Алексеевича оконницу по слуде в кругу орла, по углам травы», и написать так, чтобы «из хором wskвозе видно было, а с надворья в хоромы чтоб не видно было». Другой заказ на роспись слюдяных оконниц для комнат царевича Алексея Петровича относится к 1692 году.

В музее Переславля-Залесского сохранилось несколько экземпляров этих редких художественных произведений конца XVII века. Видимо, о них писал И. Забелин: «Различные изображения людей, зверей и птиц, писанные красками, можно также видеть и на слюдяных оконницах, оставшихся от переславского дворца Петра Великого»²¹. Музей располагает сведениями, что их расписывал в 1691 году Ивашка Новиков, за что и получил 4 гривны. Большие листы мусковита дымчатого теплого тона украшены мягкими по колориту цветами в виде тюльпанов, фигурками людей; живописец проявил тонкий художественный вкус. Эти хрупкие произведения безусловно заслуживают быть причисленными к редчайшим памятникам народного искусства; в свое время они весьма ценились.

В 1692 году был дан заказ на дополнительные работы во дворце Переславля-Залесского: «...купить к делу слюдяных окончин... 5 ф. денежек оловянных, 20 ф. кружков золоченых, 32 коробки гвоздей носковых большой руки черных добрых, 702 колодки гвоздей горошчатых средней руки, 516 прутков железных, под кружки на цветки



*Ларец.
Деталь (крышка).
XVII век.
Государственный
Эрмитаж*

десть бумаги, 2 ф. сурику кашинского, на 2 денги клею мездринного»²². Столяр готовит раму, оконнишник художественно ее оформляет²³. В приведенном списке можно найти все для выполнения слюдяной окончины затейливого рисунка с необходимой, по мнению мастера, подцветкой. Сохранились записи о ремонте слюдяных окончин, о выдаче мастерам слюды на вес, о заказе новых окончин мастеру Терешке Иванову, о починке кубчатых окончин мастером оконнишных дел Ивашкой Федоровым и т. п.²⁴.

В начале XVIII века продолжали ремонтировать старые слюдяные рамы. В приходно-расходных книгах Мастерской палаты 1710—1711 годов читаем, что на починку окончин выдано 45 алтын²⁵. Но постепенно слюду в строительном деле начинают заменять стеклом. В описании построек двора боярина Никиты Ивановича Романова за 1729 год отмечалось: «...в том строении восемь окончин стеклянных дел да слюдяная одна...»²⁶.

Видимо, через оконнишное дело слюда вошла в декоративно-прикладное искусство. Так, она получает применение в фонарном производстве. Документы говорят о том, что оконнишники выполняли работы и по изготовлению фонарей. По существу в том и другом случае мастер прежде всего должен был сделать раму, закрепить лист слюды, декоративно оформить швы, пазы или даже самую слюду. В одном случае создавалась довольно большая плоская поверхность, в другом — декоративное завершение, устои и проч.

Холмогоры в XVII веке славились своими искусными мастерами резьбы по дереву и кости, росписи, обработке металла; были среди них и оконнишных дел мастера. Так, в 1685 году, 5 ноября было выдано жалованье холмогорцу Якиму Чудному с товарищами за фонарную и оконнишную работу. Они выполнили фонари для Преображенской пустыни и 11 окончин для Грановитой палаты²⁷.

В 1697 году ярославец Семен Кожин, будучи третий год в учениках у оконнишного мастера Артемия Васильева в Москве, украл слюду из лавки Степана Игнатьева. Вскоре он совершил вторую кражу, за что и был избит. Как сообщает документ, Сенька «винился, а из той же краденной слюды делал фонари и те же фонари продавал он от него, Артюшки, утайкою»²⁸. О стоимости фонарей обыденных можно судить по примеру оплаты московскому мастеру Олешке Назарову (6 алтын)²⁹.

Талантом и искусством мастера можно объяснить великолепие многих выносных фонарей XVII—XVIII веков, сохранившихся ныне в музейных собраниях.

Многогранные слюдяные, декорированные оловянными ажурными полосами, розетками, пальметками и другими фигурами, фонари были непременными «участниками» церковных торжественных процессий; их несли на высоких шестах, иногда на носилках³⁰. Основной таких крупных фонарей всегда был железный каркас. Внешнее оформление зависело от фантазии и искусства мастера. Как правило, завершением фонаря служили главки, повторяющие знакомые силуэты церковных шатров или куполов; иной раз их бывало до девяти. Характерное в северорусском деревянном зодчестве многоглавие отразилось и на облике выносного фонаря. Для большей красочности этого парадного церемониального предмета мастера употребляли слюду разных оттенков: темно-зеленую, коричнево-красную, серо-коричневую. Естественная разноцветная слюда красиво сочеталась со сквозными узорными полосами из золоченого или натурального олова, создавая разнообразие красок. Иногда мастера делали вставки из подкрашенной или золоченой слюды, на фоне которой эффектно вырисовывался декоративный мотив. Подобным же образом слюдой и оловом был оформлен девятишатровый верх надпрестольной сени конца XVII века в Гребневской церкви в Москве (ныне сень находится в филиале Государственного Исторического музея в Коломенском)³¹, а также первоклассные по художественному качеству царские врата из Усть-Выма с Вычегды, врата из Михайло-Архангельского монастыря Устюга Великого³², иконостас из Чухчермы и т. п.³³. О комплексной работе над подобными произведениями свидетельствуют документальные данные, приведенные А. Викторовым³⁴. Характерно, что невзирая на различие специальностей мастеров, работа над слюдяными дверями для московского Успенского собора велась под началом иконной палаты. Видимо, так было всюду.

Великолепно выполненные выносные слюдяные фонари имеются в собрании музея-заповедника Кирилло-Белозерского монастыря; были они и в Антониево-Сийском монастыре и др.³⁵. В небольших церквях тоже имелись подобного типа художественные предметы. Так, в церк-



*Ларец.
Конец XVII века.
Государственный
Эрмитаж*

ви Иоанна Златоуста 1665 года в деревне Саунино вблизи Каргополя находилось два больших выносных фонаря, один из которых украшен девятью пирамидальными главками, а другой — семью³⁶. В церкви Фрола и Лавра Ростовского прихода Шенкурского уезда Архангельской губернии также находились слюдяные фонари³⁷.

Кроме выносных изготовлялись обыкновенные фонари со слюдой для домашнего обихода. И. Е. Забелин приводит ряд сведений о том, что «фонарь слюдяной косячатый» в 1689 году был выдан в хоромы Наталии Кирилловны³⁸. Можно предположить, что эти фонари были не менее художественно оформлены, чем выносные. Вероятно, их выполняли лучшие мастера из имевшихся в распоряжении двора.

Помимо использования слюды в оконнишном и фонарном деле, во второй половине XVII века ее стали употреблять в оформлении зеркал — в тот период еще мало распространенной и дорогостоящей принадлежности постельных хором. Зеркала обязательно задерживали специальными занавесами или их делали трехстворчатыми в виде китца³⁹. Из зеркал XVII века наиболее наряден по своему художественному оформлению экземпляр, хранящийся в Загорском государственном историко-художественном музее-заповеднике⁴⁰. Задняя его стенка целиком окована металлом, а наружные створки богато декорированы расписной слюдой с оловянными орнаментальными накладками в виде поясков и репейков.

Роспись выполнена красной, зеленой, белой краской, рисунок цветов и листьев очерчен плавной черной линией. Красочным обрам-

лением служит широкий пояс с волнистым побегом и тюльпанами, написанными черной краской, — каждая веточка либо на оранжевом, либо на зеленом поле, и это нарочитая контрастность цвета создает необычайно радостное и нарядное впечатление. Внутренние створки имеют всего лишь четыре небольших кусочка зеркального стекла — собственно зеркала. Все остальное — это богатое обрамление из росписи по слюде и узорчатых оловянных накладок разнообразного рисунка. Роспись состоит, так же, как и на внешней стороне складня, из тюльпанов, розеток и листьев. Яркий фон, контрастно выбранный силуэтный рисунок в сочетании с узорчатым металлом создают необыкновенную декоративную насыщенность. Мастер достиг такого эффекта не только умелым использованием цвета; в художественной завершенности вещи немаловажную роль играет и сквозной тонко прочеканенный металл. Комплексность использования средств для создания изысканного «хоромного» предмета была характерным приемом народных мастеров XVII века. Приведенное выше зеркало еще не из самых роскошных; известно, что в царской казне, в Оружейной палате хранилось «зеркало стенное с затворами, сделано по киотному; в середине на затворах больших и малых двадцать три стекла; меж всех стекол обито оловом белым; на затворах сверху и позаде обито жестью красною и слюдою и репьями оловянными. Зеркало стенное покрыто было кожею серебряною и слюдою...»⁴¹. При оценке такого предмета учитывали и работу и количество использованных в его декоративной композиции кусочков зеркального стекла. Их иногда вставляли в крышки ларцов и шкатулочек, снаружи или внутри. Примером может служить ларчик из собрания Государственного Исторического музея (ГИМ, 56565, ОЛ1154) в форме теремка с довольно плоской крышкой. Роспись по слюде представляет собой мотивы цветов с лепестками в излюбленной для XVII века гамме зеленого, розово-красного, золотисто-желтого и черного. Репейки ажурного олова дополняют декоративное оформление стенок ларчика.

О художественном качестве расписной слюды вообще лучше всего судить по оформлению разнообразных ларцев. Основа их делалась из дерева, наружные и частично внутренние стенки обкладывали расписной слюдой, прорезными металлическими узорными полосами, которые иной раз золотили. В XVIII веке слюда сохранялась в сундучном производстве как необходимый декоративный материал, но вместо росписи здесь стали употреблять подкладку из цветной бумаги и различных цветных картинок, вырезанных из гравюр или книг⁴².

Наиболее раннее упоминание о расписном слюдяном ларце относится к 1635 году. В царских хоромх находился «ларец деревянный о двух замках, по нем писаны травы, и люди, и птицы краски розными, покрыт слюдой, обит железом немецким, внутри в кровли вделано два зеркала, одно зеркало с угла попорчено; в ларце же с одной стороны ящички мелкие»⁴³. К дворцовому имуществу принадлежат и ларцы 1641 года. Они имели специальные футляры, предохраняющие от повреждений художественную отделку, и это является несомненным доказательством того, как берегли и ценили слюдяные ларцы. О них читаем: «...ларец четвероуголен во влагалище в деревянном, по ларцу



*Зеркало-складень.
Деталь.
Конец XVII века.
Государственный
Эрмитаж*

обито оловом золоченым поталью, да железом немецким красным, под оловом писано красками червчатою да голубою, по железу прибиты кружочки оловяные белые; верх ларца по сторонам покрыто слюдою, на слюде писаны птицы и травы красками червчатою да зеленою...». О другом ларце сообщается, что «под крашеным оловом писано красками червчатою да голубою, краски закрываны слюдою; на верху ларца и по сторонам на слюде писаны люди и травы; у ларца же на поперечных сторонах прибиты по скобе железных, да над замком прибито колечко медное...»⁴⁴.

Несомненный интерес представляет и другое известие, что в 1675 году живописец Иван Богданов сын Салтанов расписал «ящик со слюдою» и «сорок яиц курьих писаны по золоту разными красками, писал он же»⁴⁵. Вполне вероятно, что Салтанов принадлежал к тем иконописцам, которые, кроме обычной живописной работы, участвовали в исполнении заказов двора по изготовлению пасхальных писанок⁴⁶.

Сохранившиеся памятники позволяют отчетливо представить тип ларцев XVII века и характер их художественной отделки. Одним из самых крупных является прямоугольный ларец с высокой скругленной крышкой и потайным отделением внутри (собрание Государственного Эрмитажа, ЭРД-2357), что было характерным для конструкции «теремков» XVII—XVIII веков. Ларец необычайно наряден и богат. Он как бы сверкает от утонченных красочных переливов. Серебри-



*Ларец.
Деталь.
Конец XVII века.
Государственный
Эрмитаж*

стая слюда приобретает теплый оттенок благодаря золоченой подкладке; роспись из лиственных завитков и цветов дополнена ажурными оловянными накладками в виде крупных розеток-репейков и разнообразным по рисунку обрамлением. Так, поясok изящных зубчиков перемежается с волнистой линией с пальметтами, растительным побегом более мелкого рисунка и т. д. Художник сумел создать здесь, несмотря на большую насыщенность декоративными мотивами, единое гармоничное целое.

Внутреннее оформление ларца напоминает узорочье восточных ковров. Художник неистощим в вариантах декоративной живописи. Он воспользовался распространенными в то время экзотическими мотивами расцветших гвоздик на тонких стройных стеблях, как на иноземных тканях, и изображениями заморских птиц — попугаев, зачастую доставляемых ко двору в XVI и XVII веках в качестве ценных подарков⁴⁷. Внутри ларец и тайничок оклеены узорчатой бумагой (вероятно обоями) с рисунком животных в медальонах и плетеным орнаментом. Графический ее узор выгодно подчеркивает живописность и творческую свободу росписи по слюде.

Близкая по типу роспись на слюде украшает небольшой фигурный ларец-теремок с четырехскатной крышкой, также хранящийся в Эрмитаже (ЭРД-2213). В нижнем отделении находятся восемь выдвижных ящичков. В крышке верхней части ларца — «тайничок». Наружная поверхность теремка декорирована расписной слюдой. Растительные узоры в виде тюльпанов, листьев, гроздьев каких-то плодов и гвоздик в изящных вазах, напоминающих чеканные металлические кувшины, полностью заполняют все пространство. Цветовое сочетание уже знакомо — золотисто-охристые, зеленые и красные тона; черный используется лишь для контуров. Оформление ларца завершается железной оковкой с оловянными «орликами» — декоративными бляшками, скрывающими шляпку гвоздя, и оловянными ажурными поясками, придерживающими края слюдяных пластин. На металле частично сохранилась позолота, создававшая в свое время большой декоративный эффект. Интересно отметить еще одну особенность художественной обработки — отделку верхнего ребра крышки. Стык четырех граней мастер прикрыл металлической пластинкой, украшенной как бы филигранным пояском с узором, повторяющим рисунок оловянных трехлепестковых фигур, из которых состоит большая часть позолоченных полос. По сторонам ее положены сканные витые веревочки. Декор верхней пластинки — свидетельство близкого знакомства исполнителя ларца с черневым искусством.

Роспись рассматриваемого ларца имеет одну примечательную деталь. На горизонтальной плоскости плечиков его нижнего основания слюда декорирована рисунком из косых сдвоенных линий и нескольких свободно исполненных листьев. Этот незамысловатый узор, его золотистый светлый тон в сочетании с зеленым и красным необычайно близок росписи вологодских лубяных коробов XVIII — начала XIX веков. Вполне возможно, что в расписной слюде мы встречаем вариант, предшествующий тому орнаменту, который получил последующее развитие у народных мастеров вологодского края.



*Ларец.
Рубеж XVII—
XVIII веков
Государственный
музей
этнографии
народов
СССР*

Для характеристики расписной слюды необходимо упомянуть о прямоугольном ларце-теремке из собрания Государственного Эрмитажа (ЭРРз-3338), куда он поступил в 1957 году из дагестанского селения Кубачи. Этот ларец — живое свидетельство тесных торговых связей русского государства со странами Востока в XVII веке. В литературе же упоминалось о бытовании работ «слюдяного дела» в высокогорной Сванетии⁴⁸. Основа ларца, как обычно, деревянная; большая часть поверхности покрыта расписной слюдой и металлической оковкой из железа и олова. Видимо, ларец был необыкновенно богато украшен, так как внутри и снаружи металл сохранил в ряде мест позолоту; на крышке верхняя дощечка расписана цветочным узором с золочеными побегами. Мягкая, мерцающая живопись по слюде разнообразна — здесь и орнамент и фигурки людей, расположенные в овальных медальонах. Однако при изобилии различных деталей, соблюдена общая гармония и удивительное композиционное равновесие. Художник изобразил «сцену винопития» (как ее принято называть в аналогичных образцах народной росписи вологодского края) и фигурки музыкантов, один из которых одет в стрелецкий кафтан, другой — в свободное боярское платье. Условность изображения не мешает передаче наиболее характерных особенностей костюма, различных бытовых деталей. Мастер рисует точный и выразительный силуэт. При необходимости фигура в медальоне дополняется излюбленным пластичным по форме листом или растительным завитком, что усиливает общую декоративность росписи. Если травный растительный орнамент в XVII веке получил самое широкое распространение во всех видах народного декоративно-прикладного искусства, в том числе и на слюде, то изображения фигур на слюде ближе всего к персонажам вологодской крестьянской росписи на лубяных коробах XVIII — начала XIX веков. Для примера назовем короб из собрания Государственного Исторического музея (Москва)⁴⁹, хотя образцы

такой живописи имеются и в Музее народного искусства (Москва), и Государственном музее этнографии народов СССР (Ленинград) и в целом ряде других.

Однотипность построения фигур при сравнении становится совершенно очевидной: плоскостное решение с легким разворотом на три четверти, подчеркнутость жеста (в данном случае поднятый в руке кубок), головной убор, напоминающий высокую боярскую шапку, спадающие на плечи волосы, орнаментальное дополнение в виде свободно расположенных листовых завитков, а также общность цветового решения — все это заставляет предположить единый для данных вещей центр их происхождения.

Василий Сергеевич Воронов высказал в свое время мнение, что вологодская роспись на лубяных коробах является древней традицией местного края⁵⁰. Думается, что есть основания подтвердить эту мысль вещественными памятниками. Кроме росписи по слюде подобный типаж встречается и в росписи по дереву и в миниатюрах. Примером тому служит роспись шкафа XVII века из собрания краеведческого музея Вологды⁵¹. Снаружи он украшен травным узором, внутри на верхних створках по красному фону изображена сцена винопития: слева женская фигура, справа — мужская со стаканом в правой руке. Обрамление персонажей — растительные завитки, однотипные с травами на наружных стенках.

Миниатюра из рукописи «Служба преподобного отца Кирилла игумена Белозерского»⁵² (л. 141), выполненная в 1713 году в Кирилловом монастыре, представляет сцену исцеления князя Михаила. Если отвлечься от иллюстративной сущности рисунка, то перед нами будет привычное для народных мастеров росписи изображение двух фигур с кубком и кувшином (сулеей), вkomпонованное в фигурный медальон из двух свободно расположенных стеблей. Фигура молодого человека по своей позе и общей характеристике необычайно близка к изображению на створке шкафа из вологодского музея.

Книга имеет тисненый золотой обрез, бархатный с серебряными накладками переплет, многочисленные хорошего качества миниатюры, утонченного рисунка заставки, заглавные буквы; сам текст каллиграфически тщательно и красиво выполнен. Видимо, над рукописью трудились лучшие художники местного края. Не случайно, данное житие попало в свое время в состав библиотеки Петра I. Его по праву причислили к книгам историко-художественным. Вполне вероятно, что над этой рукописной книгой трудился не один мастер, и в их числе, несомненно, был один вологжанин. Манера исполнения ряда миниатюр близка к народной крестьянской росписи того типа, о котором шла речь выше. Один из миниатюристов великолепно владел свободной кистевой росписью, сдержанным и в то же время сочным колоритом. Это как раз те художественные особенности творчества, которые в более позднее время получили развитие в живописной росписи Западного Поморья (район Каргополя — Чарозера — Белозерья — Заонежья)⁵³.

Таким образом, вполне вероятно, что впервые слюдяные ларцы с росписью стали изготавливаться вологодскими мастерами, и в XVII веке



*Короб лубяной.
Деталь.
XVII век.
Государственный
Исторический
музей*

в этом искусстве были достигнуты большие успехи. Северорусских мастеров разных специальностей постоянно вызывали для работы в Москву, в том числе оконнишников и живописцев, которые совместно со столярами создавали превосходные художественные изделия со слюдой.

Поскольку нам известны деревянные ларцы и подголовки, датированные 1675 годом из собрания ГИМа и 1736 годом из собрания Государственного Эрмитажа (берем две крайние даты из точно известных)⁵⁴, окованные просечным железом с подкладкой из слюды, то тем вероятнее можно считать центром производства слюдяных ларцев на протяжении XVII века — Великий Устюг. Промежуточным звеном между хорошо известными сундуками с оковкой и почти ювелирно обработанными сундуками с расписной слюдой являются два ларца. Один из собрания Музея этнографии народов СССР (№ 677—742) — прямоугольный с росписью крупными цветами в виде широких полос, чередующихся с полосами просечного железа, наложенного на слюду; второй — из ГИМа (55975/34022 ДІ V 1733) в форме теремка, но с такой же декорировкой: изображения пышных тюльпанов чередуются здесь с полосами просечного железа. Оба ларца несомненно были выполнены в Устюге — известном центре сундучного производства⁵⁵. Устюжские ларцы XVII века и начала XVIII века расписывали не только снаружи, но и внутри, преимущественно крышки. Орнаментация растительными мотивами обнаруживает много общих черт с ор-

наментами рукописных книг Выго-Лексинской школы, наиболее классической из всего Поморья. Сравним роспись крышки ларца из собрания Музея этнографии народов СССР (3642—15) и орнаментальные заставки печатных книг⁵⁶ — образцы искусства русских ксилографов, которые постепенно вошли в орнаментацию рукописных книг, получив самостоятельное развитие.

Роспись крышек была не только орнаментальной, но и изобразительной — использовались широко распространенные в древнерусской живописи фантастические птицы Сирин, Алконост и реальные — попугаи; кроме того, большое внимание уделялось героическим образам из народных сказаний и былин — Полкану, Самсону и проч. Все изображения переплетались пышными травами, тюльпанами, создавая единый красочный ковер, в который иногда включались вполне реалистические фигуры воинов в стрелецких костюмах, крестьян и пр.⁵⁷

Если столяр делал заготовку сундука, а живописец (в XVII веке он же был и иконописцем) исполнял роспись, то последняя окончательная обработка была возложена на слесаря, мастера по металлу. Невзирая на относительно небольшое количество расписных сундуков устюжского производства, сохранившихся в настоящее время, все же можно говорить о глубокой традиции этого вида искусства на Русском Севере, о преемственности и обогащении его новыми декоративными приемами, отвечавшими вкусам привилегированной верхушки общества того времени. Несомненно, что «слюдяные» ларцы XVII века были предшественниками того более знакомого типа ларцев и расписных коробов, которые изготавливались северорусскими мастерами на протяжении XVIII — начала XIX веков.

Об использовании слюды поморскими мастерами говорит еще один забытый факт, связанный с деятельностью членов Выго-Лексинского монастыря. Сформировавшийся в конце XVII века большой мужской монастырь на Выге имел в своем распоряжении значительное число самых разных искусных мастеров, среди которых были умельцы по выделке распространенных на Севере берестяных туесков и крошень, то есть заплечных котомок, корзин, которые иной раз плелись из корней. В настоящее время точно не известно, какими были эти изделия; возможно, их украшали прорезной берестой поверх слюды с подцвеченным фоном. Такое предположение может оказаться вполне вероятным, так как благодаря успешному сбору древних рукописей В. И. Малышевым в Карельской АССР был обнаружен сборник, где имеется общесоборное постановление первой трети XVIII века⁵⁸. В этом документе говорится о запрете вольной продажи и рассылки через родственников художественно оформленных туесков и крошень, которые изготавливались в летнюю пору «между трудами» (видимо, в промежутках между сельскохозяйственными работами). Как говорится в постановлении: «...что делают же сия не по чину пустынному, но с прикрасами мирскими слюду полагают, басмами басмят. Еще же и делают и раздают неведомо куда, без благословения настоящих и поставленных над ними надзирателей». Мастерам, членам монастырского общежития, предлагалось делать туески для



*Туюсок.
Начало XVIII века.
Государственный
Эрмитаж*

нужд общины, а излишки с разрешения старосты можно было продавать. При этом подчеркивалось: «Дабы туюски оныя по обычаю пустынному деланы были, а прикрас мирских как слуды так и басменья излишняго весма необреталося», в противном случае предлагалось подобные изделия отбирать, а их создателей наказывать. Из приведенного документа становится очевидным факт существования местного выгорецкого центра производства декоративно-оформленных берестяных изделий со слюдой и проникновения их за пределы монастыря на рубеже XVII—XVIII веков. Этому вполне могла способствовать также и добыча слюды по реке Выг⁵⁹.

Таким образом, северная слюда как распространенный в свое время материал в области русского народного декоративно-прикладного искусства, получил признание у современников и был ими высоко оценен.

Однако «слюдяные» изделия не могли бы вызвать интереса в наши дни, если бы в каждом из них не соединялось высокопрофессиональное мастерство и талант целого ряда художников-столяров, слесарей, котельных дел мастеров, резчиков, живописцев, оконнишников⁶⁰, которые в XVIII веке обычно объединялись для работы в цеха: живописный, серебряный, медный, оловянный и др. Многокрасочность и совершенство этого вида декоративного искусства — результат коллективного содружества и тесной взаимосвязи русских народных умельцев XVII — начала XVIII веков.

- ¹ И. И. Гинзбург. Месторождение слюды в Архангельской губернии. Труды комиссии сырья, вып. II. Петроград, 1917, стр. 15.
- ² Л. А. Дмитриев и А. И. Копанев. Археологическая экспедиция в Карельскую АССР, 1959; Труды отдела древнерусской литературы, XVII. М.—Л., 1961, стр. 532; Ф. С. Томилов. Север в далеком прошлом. Краткий исторический очерк. Архангельск, 1947, стр. 32; А. А. Савич. Соловецкая вотчина XV—XVII вв. (Опыт изучения хозяйства и социальных отношений на крайнем Русском Севере в Древней Руси). Пермь, 1927, стр. 205.
- ³ И. И. Гинзбург. Указ. соч., стр. 18, 22.
- ⁴ Сборник грамот коллегии экономии, т. II. Л., 1929, ст. 540—544, № 163.
- ⁵ Труды комиссии сырья, вып. II. Петроград, 1917, стр. 8.
- ⁶ ЦГАДА, ф. 141. Приказные дела старых лет. 1683 г. № 186; № 167, л. 1.
- ⁷ ЦГАДА, ф. 141, 1682 г. № 167, л. 7; Сборник грамот коллегии экономии. 1608—1609 гг., т. II. Л., 1929, стр. 473, № 143.
- ⁸ Сборник грамот коллегии экономии, т. II. Л., 1929, стр. 543.
- ⁹ ЦГАДА, ф. 141, 1682 г. № 167, л. 2; А. А. Савич. Указ. соч., стр. 206.
- ¹⁰ А. Ц. Мерзон, Ю. А. Тихонов. Рынок Великого Устюга XVII в. М., 1960, стр. 233.
- ¹¹ П. Гильтебрандт. Забытые произведения Архангельской губернии. Древняя и Новая Россия, т. III. СПб., 1877, стр. 94.
- ¹² Цитируем по статье Д. А. Зикса в Трудах комиссии сырья, вып. II. Петроград, 1917, стр. 7—8.
- ¹³ М. В. Ломоносов. Полное собрание сочинений, т. V. Труды по минералогии, металлургии и горному делу. 1741—1763 гг. М.—Л., 1954, стр. 421, 665.
- ¹⁴ ЦГАДА, ф. 14, д. 130, 1750—1755 гг., л. 2, 3, 6, 7, 9, 11, 14.
- ¹⁵ Землеописание Российской империи для всех состояний, Санкт-Петербургского педагогического института ординарного профессора Евдокима Зябловского, ч. I. СПб, 1810, стр. 162. Слюда-мусковит встречается в природе гигантских размеров. Так, в 1942 году в Канаде была найдена слюда размером $2 \times 2,9$ м, толщиной 0,6 м (Д. П. Григорьев. Наибольшая величина кристаллов слюды.— «Природа», 1947, № 12, стр. 52).
- ¹⁶ В. И. Конов. Архангелогородец. Извлечение из дневника путешествия по Северу Европейской России.— «Отечественные записки», ч. 14, 16, 1823, стр. 201.
- ¹⁷ И. Забелин. Домашний быт русских царей в XVI—XVII столетиях, ч. I. М., 1862, стр. 114; С. А. Непеин. Путеводитель по Вологодскому Епархиальному древлехранилищу. Вологда, 1900, стр. 7, 9. В деревянных постройках в верховьях Лены и Чуи до начала XX века сохранились еще слюдяные оконницы, как например, в церкви начала XVIII века, построенной в Киренске. (Труды комиссии сырья, вып. II. Петроград, 1917, стр. 11).
- ¹⁸ Н. Р. Левинсон. Изделия из цветного и черного металла.— Сб. «Русское декоративное искусство», т. I. М., 1962, стр. 319.
- ¹⁹ А. Успенский. Русский жанр в XVII веке (заметка из истории русской миниатюры). «Золотое руно», 1906, № 7—9, стр. 90.
- ²⁰ Библиотека Академии наук. Рукописный отдел.— Собр. Лукьянова, № 72, л. 24, 31.
- ²¹ И. Забелин. Указ. соч., стр. 114. О мастере И. Салтанове имеются сведения у А. Викторова. Описание записных книг и бумаг старинных дворцовых приказов 1584—1725 гг., вып. I. М., 1877; вып. 2. М., 1883, стр. 445, 454, 455.
- ²² И. Забелин. Указ. соч., стр. 442.
- ²³ *1700 году декабря в разных числах столяр Сережка Васильев

- сделал в Казенный Приказ 9 станков оконничных больших липовых, в том числе два с растворки. Оконнишники сделали к тем станкам 9 полотенец слюдяных косячатых с кругами. Пошло слюды пуд 7 фунта, железа белого 75 листов...». (Там же, стр. 441).
- ²⁴ И. Забелин. Указ. соч., стр. 438, 441, 444, 445.
- ²⁵ ЦГАДА, ф. 14, 1729 г. № 27, л. 8.
- ²⁶ ЦГАДА, ф. 14, 1710—1711 гг., № 9, л. 13.
- ²⁷ ЦГАДА, ф. 141, 1685 г. 5 ноября, № 114.
- ²⁸ С. В. Бахрушин. Ремесленные ученики в XVII веке. Научные труды, т. II. М., 1954, стр. 108; Извлечения из Приказных дел старых лет, 1697 г. (ф. 141).
- ²⁹ А. Викторов. Указ. соч., стр. 325.
- ³⁰ Н. Н. Соболев. Русская народная резьба по дереву. М.—Л., 1934, стр. 272—273.
- ³¹ Н. Р. Левинсон. Указ. соч., стр. 328, 333, 334.
- ³² Собрания Вологодского областного краеведческого музея (далее — ВОКМ) и Музея в Великом Устюге.
- ³³ И. Э. Грабарь. История русского искусства, т. I. М., 1910, стр. 457, 458; Н. Р. Левинсон. Указ. соч., стр. 312, 316, 327, 329, 331; И. Забелин. Указ. соч., стр. 504.
- ³⁴ А. Викторов. Указ. соч., стр. 418—421.
- ³⁵ Епископ Макарий. Исторические сведения об Антониево-Сийском монастыре. Чтения в Императорском обществе истории и древностей Российских (ОИДР), кн. III. М., 1878, стр. 10.
- ³⁶ Известия Императорской археологической комиссии, вып. 52. СПб. 1914, стр. 165.
- ³⁷ Н. Н. Соболев. Указ. соч., стр. 273, рис. 164, 165.
- ³⁸ И. Забелин. Указ. соч., 444, 481.
- ³⁹ Там же, стр. 160.
- ⁴⁰ О. В. Круглова. Народное искусство. Каталог экспозиции русского народного творчества Загорского музея-заповедника. Загорск, 1957, стр. 21.
- ⁴¹ См. И. Забелин. Указ. соч., стр. 162.
- ⁴² Н. Р. Левинсон. Изделия из цветного и черного металла. Сб. «Русское декоративное искусство», т. II. М., 1963, стр. 402.
- ⁴³ См. И. Забелин. Указ. соч., стр. 467.
- ⁴⁴ Там же, стр. 468.
- ⁴⁵ Там же, стр. 515.
- ⁴⁶ Там же, стр. 519.
- ⁴⁷ Там же, стр. 191, 193.
- ⁴⁸ Материалы по археологии Кавказа, вып. X. М., 1904, стр. 142, 143.
- ⁴⁹ Воспроизведен: В. Воронов. Крестьянское искусство. М., 1924, рис. 1; М. Н. Каменская. Роспись по дереву.— Сб. «Русское декоративное искусство», т. II. М., 1963, стр. 113.
- ⁵⁰ В. Воронов. Бытовой жанр в росписи и резьбе крестьянского искусства.— «Среди коллекционеров», 1923, май, стр. 20, 21.
- ⁵¹ По сообщению краеведа зам. директора ВОКМ Н. И. Калаева шкаф местной работы был привезен из Тотьмы (воспроизведен: А. К. Чекалов. Мебель и предметы обихода из дерева.— Сб. «Русское декоративное искусство», т. I. М., 1962, стр. 50).
- ⁵² Библиотека Академии наук. Рукописный отдел I В-85 (Петровская галерея. № 57, 60); Исторический очерк и обзор фондов рукописного отдела библиотеки Академии наук, вып. I, XVIII век. М.—Л., 1956, стр. 101.
- ⁵³ М. Н. Каменская. Указ. соч., стр. 118; В. М. Вишневская. Из истории северного живописного орнамента. Памятники культуры русского Севера (тезисы докладов и сообщений к научной конференции в г. Архангельске). М., 1966, стр. 51, 52.

По наблюдениям в период экспедиционных работ Государственного Эрмитажа круг кистевой росписи расширяется.

- ⁵⁴ Ларец-теремок из собрания ГИМа имеет дату, прочерченную на металле слесарем, оковывавшим столярную заготовку. При реставрации ларца из Эрмитажа на одном из листов, окрашенных оранжевой краской, была прочитана дата «1736 года апреля дня».
- ⁵⁵ Н. Р. Леви н с о н. Указ. соч., стр. 331.
- ⁵⁶ А. С. З е р н о в а. Орнаментика книг Московской печати XVI—XVII веков. М., 1952, № 13, 20, 103.
- ⁵⁷ М. Н. Ка м е н с к а я. Роспись по дереву. Сб. «Русское декоративное искусство», т. I. М., 1962, стр. 167, 173; т. II. М., 1963, стр. 116; И. Н. У х а н о в а. Изделия из дерева и кости. Сб. «Памятники русской культуры I четверти XVIII века». Л., 1966, стр. 183; Н. В. У с т ю г о в. Ремесло и мелкое товарное производство.— Сб. «Очерки истории СССР. Период феодализма. XVII век». М., 1955, стр. 211.
- ⁵⁸ Институт русской литературы АН СССР. Рукописный отдел. Карельское собрание, № 37, л. 19.
- ⁵⁹ И. И. Г и н з б у р г. Указ. соч., стр. 22.
- ⁶⁰ Н. В. У с т ю г о в. Ремесло и мелкое товарное производство в русском государстве XVII века. Исторические записки. М., 1950, стр. 65, 177; А. З а с е ц к и й. Исторические и топографические известия по древности о России и в частности о городе Вологде и его уезде., собранные... в 1777 г. М., 1780, стр. 87; А. Ц. М е р з о н, Ю. А. Т и х о н о в. Указ. соч., стр. 420, 421.

О. В. Круглова

Резьба по дереву Ярославской области

Резьба по дереву Ярославской области — интереснейший раздел русского крестьянского искусства, который до сих пор в нашей искусствоведческой литературе не получил должного освещения. Правда, за последние 40—50 лет исследователи русского народного искусства твердо классифицировали отдельные разделы резьбы Ярославской области. В основу классификации легла форма предметов, техника резьбы и границы распространения (очень приблизительные). Так, в два отдельных крупных раздела принято выделять ярославско-костромские теремковые прялки и прялки столбчатые, районы бытования которых также определяются Ярославской и Костромской областями.

Инвентарные записи дореволюционного периода, когда в основном были составлены многие крупнейшие собрания (в том числе коллекции ГИМа и Музея народного искусства — бывшего Кустарного музея), дают тоже весьма общие понятия о месте бытования интересующих нас прялок; они записаны везде, как прялки ярославско-костромского типа. Других, более точных указаний на районы распространения ярославских прялок в документах нет.

Цель данной работы — познакомить с результатами работы трех экспедиций автора в Ярославскую область (1965—1967 годы), которые позволили уточнить границы распространения теремковых прялок, выявить некоторые центры их производства, имена мастеров и наметить группы различных типов этих прялок. Кроме того, были точно определены границы бытования, центры производства и мастера столбчатых прялок ярославско-костромского типа.



Ярославская
теремковая прялка
с датой — 1842 год.
Контурная резьба
Загорский
государственный
историко-
художественный
музей-
заповедник



*Деталь ярославской
теремковой прялки
с датой - 1842 год.
Загорский
государственный
историко-
художественный
музей-
заповедник*

Ярославско-костромские теремковые прялки — поистине удивительная страница русского народного искусства. Их устойчивая форма и отдельные мотивы резьбы говорят о глубоких многовековых традициях. Даже если бы эти прялки и не были украшены резьбой жанрового характера (которая в настоящее время привлекает внимание многих исследователей), то и тогда они бесспорно являлись бы произведениями большого искусства.

Интересно то, что на протяжении всего XIX века лишь в некоторых группах прялок наблюдается различие в пропорциях, изменение наклона ножки по отношению к донцу при сохранении всех основных форм этих прялок. Так отшлифовать и довести до определенного общенародного идеала форму бытового предмета могли только вековые традиции.

Ярославско-костромские теремковые прялки местные жители чаще всего называют «копылами». Делали их из одного куска березы, причем использовалось не только дерево, но и его корень. Поэтому к слову «копыл» добавляют иногда «корченый». Видимо, много позднее, когда на фасадной части стали резать изображения архитектурных сооружений в виде терема, эти прялки иногда стали называть «теремковыми».

Форму ярославской прялки диктует тупой угол, под которым корень расположен к стволу, поэтому ножка с гребнем стоит не под прямым углом к донцу, а чуть откинулась в противоположную от пряжи сторону. Это придает особенное изящество, грациозность предмету и делает его очень удобным для работы. Широкая у основания ножка постепенно суживается кверху и заканчивается маленьким гребнем в виде высокого кокошника, который и завершает композицию. Ажурная резьба деревянного кокошника еще больше подчеркивает легкую, изысканную форму копыла.

Когда удастся увидеть целую большую группу ярославско-костромских теремковых прялок, их хочется сравнить с хороводом девушек в длинных широких сарафанах и высоких горделивых кокошниках. Наклон прялок кажется общим низким поклоном, в котором словно замер этот необычный хоровод.

Большую нарядность теремковым прялкам придает резьба, которая украшает лицевую часть плоской ножки и гребень.

Основной узор наносился «контурной» резьбой, как ее называет В. С. Воронов¹. Видимо, она исполнялась очень тонким резцом. В. М. Василенко² считает, что контурной резьбе свойствен графический характер, плоскостность, некоторая угловатость форм и что она по существу представляет собой крестьянскую гравюру на дереве.

Контур окаймлял все элементы орнамента прялки и фигуры в жанровых изображениях. Фон оставляли гладким, а все изображения покрывали так называемой ногтевидной³ резьбой (мастер концом закругленной стамески делал углубления, напоминавшие отпечаток ногтя). Ногтевидная резьба прекрасно имитировала оперение петухов, покрывала изображения двуглавых орлов, оживляла одежду и головные уборы фигур в жанровых сценах, передавала листву.



*Деталь ярославской
теремковой прялки
с датой — 1827 год.
Контурная резьба.
Загорский
государственный
историко-
художественный
музей
заповедник*

Как исключение, на ярославских копылах второй половины XIX века встречается трехгранно-выемчатая резьба. В этой технике чаще всего выполнялась круглая розетка на гребне прялки. Выглядят такие прялки необычно: в них нарушены тонкая гармония, единство стиля резьбы, весь общий строй, который отличает ярославско-костромские прялки. Поэтому можно предположить, что древний мотив розетки когда-то исполнялся техникой контурной и ногтевидной резьбы, как мы это видим на прялке из коллекции Музея народного искусства (№ 6986). Розетка здесь в центре гребня. И кажется, что этот мотив всегда занимал свое место на гребне — так он органично вошел в общую композицию всей резьбы. По-видимому, в далекие времена круглая розетка — древний символ солнца — не случайно резалась на гребне прялки. Именно здесь, с обратной стороны привязывался лен, который вырастал под лучами всемогущего Солнца. А над розеткой помещалось парное изображение конских голов и три пары птиц, которые с двух сторон обрамляют кокошник гребня. Такими же конскими головами украшалась металлическая спица, которой крепили лен. Видимо, когда-то эти изображения, как и розетки — символ солнца, были связаны с понятием плодородия земли и играли на прялке роль оберегов — охранительных знаков женщины-пряхи.

Как отзвук язычества следует рассматривать также композицию прялки начала XIX века из собрания ГИМа⁴ с симметричным изображением двух коньков по сторонам дерева. Над каждым коньком выре-

заны вихревые розетки. Нет сомнения в том, что древний смысл этой композиции не сохранился в памяти резчика XIX века; он просто повторял традиционную, дошедшую до него, древнюю схему композиции, придавая ей свой новый смысл. То же самое можно сказать и о декоративных петухах, которых вырезали на многих ярославских прялках в течение всего XIX века. Но на прялках этого времени птицы выглядят в большинстве своем не как сказочные павы, а как обычные деревенские петухи; резчик подмечает и передает все их характерные детали — изогнутые длинные перья хвоста, шпоры на лапах и кичливую осанку. На древние мотивы языческой символики каждая последующая эпоха накладывает свой отпечаток. В XVIII веке, например, древнюю композицию гребня обычно увенчивает царская корона, а круглую розетку заменяет двуглавый орел. Вероятно, к этому периоду надо отнести и появление на ножке ярославского копыла мотива высокого терема со шпилем.

Нижняя широкая часть ножки прялки занята обычно жанровым изображением. Часто общая композиция всей ножки построена так, что резчик словно вскрывает перед нами два нижние этажа этого своеобразного терема и дает возможность заглянуть внутрь, быть свидетелем всего происходящего. А выше — нарядный сказочный фасад этого терема и его изящное высокое завершение. Терем обычно занимает всю ножку, а его завершение переходит иногда и на гребень.

Разнообразие архитектурных форм терема на прялках ярославско-костромского типа говорит о неиссякаемом богатстве фантазии народного мастера. Но эти нарядные сказочные терема нельзя считать полностью вымыслом резчика; прообразами их служили многочисленные памятники архитектуры XVII века — церкви с высокими шатровыми колокольнями и изящными куполами, которыми так богат сам Ярославль и многочисленные села.

На самых старых образцах ярославских прялок, там, где терем не подвергся стилизации и не успел еще превратиться в горизонтальные полосы орнамента (как на прялке из коллекции Загорского государственного историко-художественного музея-заповедника с датой 1927 года), он имеет не только многие ярусы с покатыми кровлями и изящными куполами, крытыми лемехом, но даже кованые железом ворота.

Очень интересно решено изображение терема на прялке из собрания Загорского музея с датой 1817 года. В нижнем ярусе он имеет двустворчатые с циркульным завершением ворота. Над ними высокая башня, украшенная орнаментом, характерным для кирпичной кладки, и высокая кровля в виде срезанного шатра. Над кровлей — циферблат башенных часов, а выше тонкая шейка барабана и изящный куполок, шпиль которого венчают солнечная розетка и петух. Интересно, что циферблат часов является неотъемлемой деталью резьбы буквально всех ярославских теремковых прялок как самых ранних, так и сделанных уже в первые десятилетия нашего века. Даже на тех поздних прялках, где уже совсем невозможно узнать до предела стилизованный терем, на определенном, точно установленном месте (на самой верхней части ножки прялки), часы вырезались обязательно.



*Деталь ярославской
теремковой прялки
с датой — 1817 год.
Контурная резьба.
Загорский
государственный
историко
художественный
музей
заповедник*

На некоторых ярославских прялках узор ножки органически связан с гребнем: шпиль терема резался очень высоким и заканчивался изображением двуглавого орла, которое занимало почти весь небольшой гребень прялки. Именно такая композиция у одной из ранних прялок из собрания Загорского музея с датой «1842 год».

Чрезвычайно интересные формы сложного архитектурного сооружения мы видим на прялке из собрания ГИМа с датой 1821 года № 3988/42085⁵. Терем здесь скорее напоминает высокую многоярусную колокольню. Внизу происходит винопитие; на следующем этаже со сводчатым потолком изображена сцена чаепития; в третьем ярусе колокольни в проеме арки стоит часовой с ружьем; в четвертом, в пролете арки, видна лестница, а в пятом — висит колокол. В композиции, полностью занимающей поверхность высокой ножки, все очень логично. И сказочный терем имеет много общих черт с архитектурой церквей XVII века.

Как бы следующим этапом развития этой «архитектуры» являются терема на прялках, покрытых рельефной резьбой и датируемых серединой XIX века. Архитектурное сооружение здесь представляет собой трехъярусную колокольню, завершенную изящной купольной кровлей с вычурным шпилем. На верхнем ярусе по традиции вырезаны башенные часы. Каждый из ярусов поддерживается колоннами, увитыми побегами растений. В пышности всего архитектурного сооружения, в драпировках, в игривости всей резьбы этой группы

прялок сильно чувствуется влияние искусства конца XVII — начала XVIII века.

Ярославские копылы, как и прялки с северодвинской росписью занимают совершенно особое место в русском народном искусстве XIX века благодаря своим жанровым композициям. Основные крупные коллекции этих прялок дают возможность судить о большом разнообразии их тематики. Кроме чаепития — самого распространенного сюжета теремковых прялок — часто встречаются сцены винопития, катания верхом и в саночках, сцены народных танцев, свиданий, прогулок, охоты, изображения часовых, солдатиков и многие другие сюжеты.

Все эти жанровые сцены размещаются в общей композиции фасадной стороны ярославских копылов почти всегда на определенном месте и даже в определенном сочетании. На протяжении всего XIX века прослеживаются шесть совершенно определенных и наиболее распространенных схем общей композиции фасадной стороны ярославских копылов, которые и дают возможность разделить их на 6 групп; эти группы теремковых прялок несколько различаются и по характеру резьбы (при сохранении одной и той же техники).

К первой группе мы относим прялки с гладкой ножкой, по краю которой идет узкий резной традиционный орнамент. Центральная часть гребня, обрамленная изображением конских голов и птиц, бывает иногда гладкой, а иногда заполняется фигурой ромба или круглым циферблатом часов, который, по всей вероятности, занял место древней солнечной розетки.

На гребне иногда проставлялась дата изготовления. В собрании Загорского музея имеются четыре копыла с гладкой ножкой, помеченные датами: «1809», «1831», «1834»(?) и «1842»⁶. Прялка с датой «1809» представляет особую ценность, так как кроме нее нет пока ни одной, датированной первым десятилетием XIX века.

Сейчас трудно даже предполагать, а тем более утверждать, что этот тип гладкого, не покрытого резьбой копыла являлся самым древним. Среди теремковых прялок Ярославской области, датированных вторым десятилетием XIX века, имеются уже образцы с жанровыми изображениями. Необходимо отметить, что их резьба, законченность композиционного решения, говорит о том, что это далеко не первые попытки украсить копыл жанровой резьбой.

Ко второй группе ярославских теремковых прялок условно можно отнести прялки, общая композиция резьбы которых является наиболее распространенной в северных районах области. Достаточно сказать, что почти в каждой крупной коллекции ярославских копылов (ГИМа, Музея народного искусства, Государственного музея этнографии народов СССР, ГРМ, Загорского музея) более половины собрания относится к этой группе прялок.

Резьба довольно широкой ножки второй группы имеет как бы три четкие горизонтальные, почти равные деления; четвертое составляет сам гребень. Нижняя часть ножки занята изображением двух петухов, симметрично помещенных по бокам дерева; следующий пояс — сцена чаепития; третий, верхний пояс — изображение крыши терема

с круглыми башенными часами и шатровым завершением, шпиль которого поднимается на гребень, где и заканчивается двуглавым орлом.

В упомянутых выше коллекциях этот вид ярославских копылов как по количеству, так и по датировкам прослеживается наиболее полно. Он начинается 1838 годом (из собрания Музея этнографии), имеет еще несколько промежуточных дат (1842 — из собрания Загор-



*Деталь ярославской
теремковой прялки.
Начало XIX века
Контурная резьба
Загорский
государственный
историко-
художественный
музей-
заповедник*

ского музея; 1845 — из ГИМа; 1848, 1850 — из Загорского музея, 1859 — из Музея этнографии; 1871, 1873 — из Загорского музея) и заканчивается прялкой из собрания Загорского музея с датой «1927». Эта цепь датированных произведений дает возможность проследить развитие и видоизменение второго типа ярославских копылов почти за 100 лет.

Резьба самых ранних образцов поражает своим мастерством. Сцена чаепития, петухи и терем удачно объединены в общую композицию — шпиль терема подчеркивает изящное завершение копыла, а пышные петухи придают устойчивость широкой ножке. Резьба глубокая, сочная, густо заполняет всю ножку, но не нарушает плоскости дерева и заставляет еще интенсивнее звучать его цвет и фактуру. В манере изображения нет строгой геометризации, контуры изображений округлы, певучи.

Все эти положительные качества прослеживаются и в произведениях 50-х годов XIX века.

Но чем ближе мы подходим к грани двух веков, тем все заметнее упрощение резьбы, утрата сочности и пластики линий как в фигурах, так и в орнаменте. Постепенно персонажи сцены чаепития превращаются в почти геометрические фигуры: девичьи повязки начинают резать в виде углов, нависающих над головой; ветви цветов передаются условными, чаще прямыми линиями, а вместо петухов мы видим изображение с тремя прямыми штрихами вместо пышного хвоста, лишь





Ярославская
теремковая прялка
с датой — 1858 год.
Контурная резьба.
Загорский
государственный
историко-
художественный
музей-
заповедник

Ярославская
теремковая прялка
с датой — 1858 год.
Рельефная
и контурная резьба.
Загорский
государственный
историко-
художественный
музей-
заповедник

Деталь ярославской
теремковой прялки.
Загорский
государственный
историко-
художественный
музей-
заповедник

отдаленно напоминающее эту птицу. Особенно упрощенно изображается голова человека в сцене чаепития. Сначала всего три движения резцом: две прямые линии — очертания шеи и еще одна прямая линия — нижняя часть носа; затем еще два движения полукруглой стамеской: одна округлая линия — затылок, вторая — лоб, переходящий в задорно вздернутый нос. Каждый мастер делает это по-своему, добиваясь минимума движения резцом и стамеской. Здесь мы наблюдаем полный отход от сочной резьбы, от певучей и округлой линии в сторону сухой геометризаци.

Сюжетная схема второй группы ярославских копылов имеет разновидности. Однако различие сказывается лишь в трактовке отдельных фигур, что можно объяснить творческим подходом отдельных мастеров к выработанной схеме. Например, на отдельных образцах одежда, петухи и двуглавый орел дополнительно покрыты полосатым орнаментом, а сидящие за столом с самоваром фигуры курят трубки (прялки из собраний ГИМа № 40861/4392 и Загорского музея № 5150д и др.). Но подобные разновидности редки и ничего нового в характер декорирования копылов второй группы не вносят.

Третья группа резко выделяется прежде всего своей формой — ее общий силуэт более хрупкий и изящный, ножка у основания значительно уже, чем у прялок двух предыдущих групп и имеет лишь слегка заметный наклон. Кроме того эти прялки отличаются большим разнообразием сюжетов жанровых сцен и совершенно произвольным их сочетанием и размещением на плоскости ножки, в отличие от прялок второй группы, где схема общей композиции резьбы не меняется на протяжении всего XIX века.

Ранним образцом третьей группы может служить прялка из собрания Загорского музея с датой «1817 год». В наиболее крупных коллекциях теремковых ярославских прялок насчитывается большое количество подобных работ и четыре из них имеют дату⁷. Все даты укладываются в три десятилетия первой половины XIX века. Это до некоторой степени дает возможность предположить, что наравне с наиболее распространенным и живучим типом теремковой прялки со сценой чаепития и петухами в первой половине XIX века существовал довольно сильный центр, где была выработана своя схема композиции, свой творческий подход к украшению предметов. Расцвет его падает на 20-е, 30-е и 40-е годы XIX века, а во второй половине века этот своеобразный центр, видимо, затухает. О том, что в творческом отношении он был более интересным и самобытным, говорит и разнообразие жанровых сцен прялок и их изысканная изящная форма, с которой мастера превосходно увязывали резьбу ножки и гребня.

Терем на прялках третьей группы занимал верхнюю часть ножки, а жанровые композиции располагались обычно на нижней ее части, как бы занимая два нижние этажа сказочного терема. По-детски простые и наивные эти композиции душевны и трогательны.

Именно эти черты присущи жанровым изображениям на прялке из собрания Загорского музея с датой 1817 года. Одна из сцен — двое молодых людей на прогулке в саду. Центральное место в композиции занимает стройная молодая яблонька, вся осыпанная плодами, а по обе



*Спица-зеркальце
для крепления льна
Первая половина
XIX века.
Загорский
государственный
историко-
художественный
музей-
заповедник*

стороны от нее — девушка и юноша на почтительном расстоянии степенно гуляют, глядя друг на друга. Вторая композиция изображает одетого по последней городской моде парня в цилиндре и с тросточкой в руках перед девушкой, которая сидит на стуле с цветком в руках.

Этот тип прялок совершенно не изменил своего стиля и характера композиций и в последующие годы. Примером может служить прялка из собрания ГИМа (№ 15874/2676) с датой 1821 года. На одной из композиций в прогулке участвуют трое — девушка и двое парней, которые держат ее за руки. Один из них в щеголеватом цилиндре. Ниже — сцена чаепития. За столом с самоваром чинно сидят хозяйка и гость в цилиндре. Все очень просто, наивно, но не случайно. Мастер рассказывает о жизни крестьян понятным и доступным им языком.

Прекрасно читается содержание подобных двух композиций на прялке из собрания ГИМа (№ 40859/2679). Здесь тоже изображен цветущий сад, и также девушка и парень, глядя друг на друга, гуляют. В сомкнутых руках они держат цветок. Выше — они уже за столом с самоваром. Девушка чинно пьет чай, а перед пареньком стоит штоф.

Большой живописью отличаются на прялках этой группы сцены катания парня на саночках. Иногда, как на прялке из собрания Музея народного искусства (№ 6971), чтобы сделать сцену необычной и праздничной, мастер обильно украшает ее цветущими ветками. А на прялке из Загорского музея в сцене катанья над ездоком раскинуло свои ветки пышное дерево.

Ясно читается и сюжет другой прялки из собрания ГИМа с датой 1827 года (№ 3979/40856). Над сценой катанья вырезано слово «По-ехал». А выше над ней опять сцена чаепития девушки и парня.

Обычно сцена катанья на теремковых прялках, так же, как и сцена прогулок, сочеталась со сценой чаепития, которая и в том и в другом сочетании является как бы завершающим событием.

Часто вместо композиции катанья на саночках под сценой чаепития изображались и другие жанровые композиции, где основным действующим лицом был обязательно юноша (прялка из собрания Музея народного искусства с датой 1834 года, № 6986).

Нарядная красивая прялка была необходима девушке. С ней она ходила на зимние посиделки, где должна была познакомиться со своим будущим женихом. Часто прялка была подарком жениха невесте. Именно поэтому почти все жанровые сцены, несмотря на большое разнообразие композиций, трактуют, в основном, тему любви. Первые встречи, прогулки, поездки к невесте, смотрины, сватовство — вот основной круг тем этих прялок, которые мы условно относим к третьей группе.

Та свобода, живая фантазия, которая присуща жанровым сценам прялок этой группы, характерна и для верхней части прялок, занятой изображением терема. Все эти сложные архитектурные сооружения на различных прялках имеют очень много общих черт — и ворота, и многоярусность, и покатые кровли, и завершение куполом с петухом на шпиле. И вместе с тем все они разные. Ни одного повторения! Все новые и новые решения в декоре стен, в форме крыш, в пропорциях ярусов и т. п.

В целом резьба прялок, условно отнесенных нами к третьей группе, отличается непосредственностью передачи впечатлений окружающей жизни. Чувствуется, что создавая свои произведения, автор не копировал ранее сделанный кем-то образец, а творил сам. Они подкупают задушевностью композиций и предельной простотой резьбы.

По численности и по широкой популярности в северных районах Ярославской области четвертый тип теремковых прялок можно поставить на второе место после прялок со сценой чаепития и петухами. В общей композиции резьбы этих двух групп прялок много общего. Прялки четвертой группы также имеют как бы четыре горизонтальных членения (три на ножке и верхнее, четвертое — гребень). Нижний пояс занят изображением двух петухов; второй пояс — сценой чаепития, участники которого, в отличие от прялок второй группы, всегда стоят. Далее идет терем с башенными часами и петухом на шпиле — решение, характерное для третьей группы теремковых прялок. Композиция гребня, как в третьей группе, строится отдельно от ножки, и центральную ее часть занимает или орел или круглая розетка.

Таким образом, одни композиционные решения сближают четвертую группу со второй, другие — с третьей. И тем не менее при первом же взгляде на эту группу прялок чувствуется их яркая индивидуальность. В первую очередь они выделяются характером и манерой резьбы, которая исключительно декоративна: мастер не пытается добиться



Деталь ярославской
 теремковой прялки
 с датой — 1835—1836.
 Контурная резьба.
 Загорский
 государственный
 историко
 художественный
 музей-
 заповедник

реалистичности персонажей, они почти превращены в элементы общего узора и интересны для него в основном как декоративные пятна. И головные уборы — мужская фуражка и женский повойник — на многих образцах приобрели строгие, почти геометрические и очень декоративные формы; сильная геометризация заметна и в изображении петухов. Рисунок фигур отличается строгой геометричностью, что особенно подчеркнуто совершенно гладким пространством фона. Ручки самовара на некоторых образцах достигают невероятно больших размеров и превращаются в декоративные элементы узора. Даты и номера прялок, которые любили проставлять мастера этой группы, заплетены орнаментом.

Геометричность и строгость характерны не только для жанровых изображений — вся композиция в целом исполнена именно в этой сдержанной и в то же время очень декоративной манере.

В коллекции Загорского музея пять прялок четвертой группы имеют датировки (1857, 1857, 1858, 1866, 1874). Кроме того есть два датированных (1852 и 1857 годом) произведения этой группы в собрании ГИМа и одно в собрании Музея этнографии с датой «1856». Таким образом, из большой группы произведений восемь вещей датированы, и все даты укладываются в три десятилетия — 50-е, 60-е и 70-е годы XIX века. Это дает возможность предположить, что где-то на территории северных районов области существовал еще один самобытный центр, который достиг своего расцвета в это время. Огромное количество прялок позволяет предположить, что делал их не один мастер, а группа мастеров определенной деревни или нескольких соседних деревень. Занималось этим промыслом, видимо, одно поколение, так как к концу XIX века четвертый тип теремковых прялок уже исчез.

Говоря о прялках четвертой группы, следует также упомянуть еще одну разновидность, где место петухов занимает сцена танца, а в сцене чаепития фигуры персонажей срезаны по пояс плоскостью стола с самоваром. Остальные детали — терем, его завершение и все декоративное решение гребня — точно повторяют основные образцы четвертой группы. Мастерство резчика здесь доведено до совершенства. Произведения отличает профессиональность и артистичность резьбы.

В коллекции Загорского музея имеется образец, относящийся к разновидности четвертой группы теремковых прялок, который заслуживает особого внимания. Нижнюю часть фасадной стороны ножки этой прялки занимает сцена деревенской кадрили. В деревнях Ярославской области этот танец был особенно любим. Автор выбирает тот момент танца, когда на одной стороне парами танцуют лишь девушки, а на другой стороне — парни. На прялке изображены четверо юношей. В их сомкнутых руках зажаты цветы, свободные руки молодецкато заложены за спины, на головах — модные фуражки с блестящими козырьками. Крупной ногтевидной резьбой разделаны костюмы танцующих, с потолка спускаются ветки цветов, помещение оформлено нарядными драпировками. Все это придает эффектной в целом композиции еще большую нарядность и декоративность.

Черты праздничной пышности характерны и для сцены чаепития, расположенной выше. Стол, изображенный в этой композиции от од-



*Деталь ярославской
теремковой прялки
1821 года.
Контурная резьба
Музей
народного
искусства*

ного до другого края прялки, скрывает ноги сидящих мужчины и женщины. В высоко поднятых руках они держат блюдечки. Костюмы их очень нарядны; платье женщины в пышных складках, головной убор напоминает нарядную корону-кокошник. Вычурной формы самовар и вся посуда густо покрыты мелкой резьбой, над столом цветы и нарядные драпировки.

Особенной декоративностью отличается верхушка сказочного терема с узорными стенами, часами на башне и петухом наверху, на шпиле.

Чрезвычайно декоративно и оформление гребня прялки. Глубокая, предельно четкая контурная резьба в сочетании с ногтевидной сделала совершенно неузнаваемым мотив двуглавого орла. Это изображение на прялках предыдущих групп едва намечено контуром и чуть тронут мелкой ногтевидной резьбой. Здесь же мотив исполнен сочно, выразительно, предельно декоративно и прекрасно вкомпонован в свободное пространство гребня.

Завершает гребень красиво и слаженно построенная пирамидальная композиция из конских голов и птиц с двуглавым орлом и короной наверху.

Резьба прялки не только производит впечатление на расстоянии; она поражает и вблизи красотой и гармонией каждого штриха. Обычный предмет крестьянского быта превращен здесь в уникальное произведение искусства.

Судя по костюмам участников жанровых сцен, прялки со сценой кадрили как из собрания Загорского музея, так и из собрания ГИМа, видимо, были созданы во второй половине XIX века.

К пятой группе ярославских копылов мы относим прялки, на которых участники жанровых сцен напоминают каких-то сказочных персонажей, словно все они — и танцующие, и сидящие за самоваром, и курящие трубки, и пьющие вино — надели звериные маски. Размещаются композиции, как обычно, в нижней части ножки, занимая как бы подвальный этаж сказочной башни с часами и колоколом, которую венчает высокий шпиль с двуглавым орлом. Трактовка жанровых сцен очень вольная. Нижняя композиция, например, часто изображает две пары танцующих, а посередине — дерево. Часто сцена танца заменялась винопитием — в центре стол со штофами и две пары за столом. Следующий ярус занимала обычно композиция чаепития, трактованная также по-разному — иногда оба участника этой сценки пьют чай, иногда один из них курит огромную трубку. На некоторых образцах прялок пятой группы башенные часы заменены фигурой часового с ружьем.

Отличительной деталью резного узора прялок пятой группы являются довольно широкие полосы из ромбов, которые делят всю композицию ножки на три части. Одна полоса такого узора идет по верху гребня над изображением двуглавого орла. Повторяющийся узор придает ритмичность композиции и делает ее еще наряднее.

Мастера пятой группы ярославских копылов почти не оставляют пустого пространства фона; над изображением стола и по обеим сторонам самовара они вырезают даты изготовления прялки, повторяя их обычно дважды. Это счастливое обстоятельство развертывает перед нами сейчас целую цепь датированных произведений с последовательными датами от 1811 до 1882 года (1811 — из собрания Музея народного искусства; 1821 и 1828 — из ГИМа; 1835, 1836, 1836 — из Загорского музея; 1838 и 1882 — из ГИМа).

Это говорит о том, что не одно, а несколько поколений народных мастеров какого-то совершенно определенного центра, расположенного в северных районах Ярославской области, резали этот тип копылов, условно объединяемый нами в пятую группу.

К шестой группе ярославских прялок мы относим группу произведений с совершенно иной техникой резьбы: вместо традиционной контурной и ногтевидной, не нарушающей плоскости дерева и характерной для всех пяти предыдущих групп, здесь мы встречаем новую технику высокого рельефа, где пластическое решение берется за основу⁸.

Подобные образцы ярославских копылов имеются во многих коллекциях — собрания ГИМа (№ 42063/2668), Музея этнографии народов СССР (№ 390 с датой «1852»), Загорского музея (№ 5115д, № 5151д с датой «1858», № 5125д с датой «1865»). Три произведения из этих коллекций имеют даты, которые падают на два десятилетия — 50-е и 60-е годы XIX века⁹. Однако недостаточное количество датированных произведений не дает пока возможности сделать окончательный вывод и определить точно время, когда выполнялись эти высокохудожественные произведения.

Слава об этих копылах шла по многим северным районам Ярославской области. Почти в каждой деревне, где работала наша экспедиция, мы слышали восторженные рассказы о «киндеревских» копылах. Но долгое время нам не удавалось увидеть, а тем более приобрести такой копыл. Не могли также объяснить нам и то, почему называли эти копылы «киндеревскими».

Наконец, недалеко от Любима в деревне Вохромейка Екатерина Андреевна Агапова подарила для музея первый «киндеревский» копыл (с датой 1858 года). Это было редкое произведение искусства. Сделать ее мог лишь мастер с огромным опытом и талантом.

Резьба прялки поражает своей пышностью. Ножка и гребень сплошь покрыты резьбой, богатой, сложной, требующей большого профессионального мастерства. В трактовке двуглавого орла, окруженного пластичными завитками, в тереме, превращенном здесь в изящную колокольную с колоннами, в одежде персонажей и тематике композиций — во всем чувствуется влияние искусства барской усадьбы. В сцене чаепития девушка и парень одеты как господа; в сцене свидания на девушке пышное платье светской дамы, а юноша гуляет по лесу, как барин, с огромной собакой. Но еще остались кое-какие милые народные детали, с которыми трудно было расстаться мастеру из народа. Например, в сцене свидания девушка, одетая как светская дама, держит в руках цветок. Именно так любили изображать своих героев мастера ярославских прялок¹⁰.

Другой «киндеревский» копыл был найден нашей экспедицией далеко от Любима, около города Данилова за станцией Соть. Здесь такие прялки пользовались еще большей славой. Неподалеку от этой станции находилась деревня Киндерев, где известный мастер Васильюшко (Василий Александрович) делал знаменитые «киндеревские» копылы. Сопоставление многих рассказов старейших жителей деревни дает возможность предположить, что родился он около 40-х годов XIX века и прожил более 80 лет. Мастерство он перенял от отца. На ярмарки в Данилов и Любим торговать не ездил, а развозил свои изделия по деревням.

Само Киндерев — маленькая, очень живописная деревенька, в центре которой стоит большой господский дом.

Трудно сейчас восстановить историю этого своеобразного центра, когда даже самые старые жители деревни удержали в памяти лишь незначительные детали, связанные с жизнью популярного мастера. Трудно угадать, каким образом жизнь и быт помещичьей усадьбы повлияли на творчество здешних мастеров. Но сохранившиеся до наших дней изделия киндеревского народного мастера Василия Александровича, его стиль резьбы, техника, тематика композиций, изящество самих вещей — говорят о том, что кроме резных ярославских копылов с контурной и ногтевидной резьбой, мастер имел возможность видеть, изучать и силой большого таланта переносить в свое искусство лучшее из русского прикладного искусства, которым подчас так богаты были усадьбы помещиков. Именно поэтому «киндеревские» копылы стоят особняком среди многих произведений Ярославской области, украшенных резьбой.

Работы Василия Александровича мы никогда не находили на чердаках и поветях. Их доставали на глазах у нас из чистых сундуков, где хранили самые ценные вещи. Поэтому многие из них, прожив более чем сто лет, выглядят совсем новыми.

Три экспедиции в северные районы Ярославской области и тщательная работа в селениях, расположенных на границе Вологодской и Костромской областей, позволили автору данной статьи четко определить границы распространения прялок, которые мы привыкли называть прялками ярославско-костромского типа. В давно установившийся термин «теремковые прялки ярославско-костромского типа» необходимо внести поправку: эти прялки следует называть только ярославскими, не добавляя слова «костромские», так как они бытовали и бытуют только в северных районах Ярославской области и совершенно исчезают к границе Костромской области¹¹. Тип ярославского копыла по северной границе нигде крупными массивами не переходит границу и с Вологодской областью. Он проникает за нее лишь там, где проходили основные дороги из Ярославской в Вологодскую область.

На востоке Любимского района ярославские копылы также доходят только до границы Костромской области. На этой границе экспедиция Загорского музея работала особенно тщательно. Были обследованы деревни, расположенные как раз на границе Костромской (Буйский район) и Ярославской областей (Любимский район), около станции Казариново¹² и станции Корега.

Форму копыла в этих деревнях еще знают, так как граница их бытования проходит совсем близко отсюда, но прядут уже на буйских прялках, совершенно иной формы и украшенных кистевой росписью.

Для подкрепления и уточнения своих предположений, экспедиция Загорского музея проехала Буй и обследовала деревни Лукинское и Шарново недалеко от станции Шушкодом, где ярославскими копылами тоже не пользовались, а были в ходу «телешковские пряхи» — прялки буйской формы, нарядно расписанные по красному фону мелким цветным узором¹³ и изготовлявшиеся в деревне Телешково, в восьми километрах от Шушкодома.

Река Кострома, которая служит естественной границей между Ярославской и Костромской областями, является также границей распространения ярославских копылов. На юге Любимского района копылы доходят до реки Соть¹⁴ и совершенно не встречаются по ту сторону реки, где расположен бывший Середской район (теперь восточная часть Даниловского района). С востока бывший Середской район граничит с Костромским водохранилищем. На этой территории до затопления в деревнях пользовались не копылами, а гладкими гребнями, которые вставляли в донце. Гребни были распространены и южнее течения Волги — в Нерехтском районе Костромской области¹⁵. Таким образом, обследовав всю границу соприкосновения Костромской области с Ярославской, мы имеем полное основание назвать теремковые прялки не ярославско-костромскими, а только ярославскими.

То же самое можно теперь сказать и о столбчатых прялках, центры производства и точные районы бытования которых нам удалось установить. Этот тип прялок распространен по всему бывшему Серед-

скому району: на востоке от реки Соть до Костромского водохранилища; на юге он захватывает северную часть Некрасовского района и к Волге постепенно исчезает, не доходя до нее. На западе район распространения столбчатых прялок доходит до линии железной дороги; в деревнях по шоссеиной дороге, идущей параллельно железнодорожной линии на несколько километров западнее, эти прялки исчезают.

На всей небольшой территории Ярославской области столбчатые прялки бытовали издавна. Так же, как и теремковые, они считались до последнего времени ярославско-костромским типом. Результаты экспедиций Загорского музея дают полное право также называть их теперь «ярославские столбчатые прялки». Центры производства этих прялок в основном сосредоточились вокруг большого древнего села Вятского, стоящего в 10 км к востоку от железной дороги, где главным образом и шла торговля столбчатыми прялками. К таким центрам относятся село Погорелки, в котором многие поколения мастеров занимались поделкой этих очень сложных и красивых прялок. Особенно известны были Ложкин И. А. и его семья, семья Коневых, Хомутовых. В селе Чурово славилась семья Лашиных; в деревне Афанасово — семья Клеминых и Селивановы Николай и Павел; в деревне Клетково — Приказчиков И. В., в деревне Никитино — Федор Хомутов.

Таким образом, определив дополнительно район распространения столбчатых прялок, мы провели и точную границу распространения ярославских копылов в юго-восточной части Даниловского района.

Третья экспедиция Загорского музея в северо-западные районы Ярославской области (1967) подтверждает выводы, сделанные на основании первых двух экспедиций. Удалось выяснить, что во всем Пошехонском районе был распространен свой тип прялок: фасадная сторона высокой, чуть уплощенной ножки и маленькой лопаски украшались легкой, как гравировка, резьбой. А южнее в Рыбинском, Брейтовском, Некоузском, Тутаевском и в Мышкинском районах бытовал столбчатый тип прялок (резные и токарные). В этих районах ярославская теремковая прялка, или «корченый копыл», встречается как редчайшее исключение, как предмет, завезенный сюда случайно. Он не переходит границу Пошехонского района, а на юге исчезает на границе Тутаевского и Рыбинского районов, не доходя до Волги.

Данная статья является первой попыткой обобщить собранные во время экспедиций материалы и уточнить границы распространения теремковых и столбчатых ярославских прялок. Разделив прялки на условные группы, мы попытались выявить основные художественные особенности резного узора, вскрыть истоки отдельных элементов традиционного орнамента, а также проследить на датированных произведениях изменение характера резьбы на протяжении всего XIX века и опубликовать первые, пока еще очень ограниченные сведения о мастерах этих прялок и центрах их производства.

Мы надеемся, что материалы этой статьи помогут последующим экспедициям более целенаправленно разработать маршруты, собрать полные коллекции ярославской резьбы и выявить ценные материалы по истории этого интересного промысла.

МАСТЕРА-РЕЗЧИКИ, ВЫЯВЛЕННЫЕ ЭКСПЕДИЦИЯМИ ЗАГОРСКОГО МУЗЕЯ

ДАНИЛОВСКИЙ РАЙОН ЯРОСЛАВСКОЙ ОБЛАСТИ

Деревня Семенцево (около села Середы). Чернов Григорий Ильич (1864—1946) — резчик. Чернов Валерий Григорьевич (1896—1933) — мастер трехгранно-выемчатой резьбы. Резал маятники к самопряхам.

Деревня Сошкино (около села Середы). Тряхов Николай Петрович (род. 1905) — мастер трехгранно-выемчатой резьбы.

Деревня Петрилово (около Середы). Федоров Михаил Сергеевич — мастер трехгранно-выемчатой резьбы (конец XIX — начало XX века).

Деревня Клетково (около Середы). Приказчиков Иван Васильевич — мастер столбчатых прялок (конец XIX — начало XX века).

Деревня Никитино (около Середы). Хомутов Федор — мастер столбчатых прялок (конец XIX — начало XX века).

Деревня Киндереево (около станции Соть). Василий Александрович (род. 1840) — мастер «киндеревских копылов».

Деревня Терехово (около Лома). Мастер ярославских копылов (XIX — начало XX века).

Деревня Дьяково (около станции Соть). Смирнов Иван Парфенович (род. 1847) — мастер ярославских копылов.

Деревня Коряжино (по Пошехонской дороге до Хабарова). Семья Селезневых (конец XIX — начало XX века). Семья Кудрявцевых — мастера ярославских копылов (конец XIX — начало XX века).

Деревня Андриково (по Пошехонской дороге). Мастера ярославских копылов (XIX — начало XX века).

Деревня Попково (по Пошехонской дороге). Мастера ярославских копылов (XIX — начало XX века).

ЛЮБИМСКИЙ РАЙОН ЯРОСЛАВСКОЙ ОБЛАСТИ

Деревня Борщевка (от Данилова по Вологодской дороге до Макарова). Мастера ярославских копылов (XIX — начало XX века).

Деревня Хмелевица (около станции Скалино). Антипов Семен Андреевич — мастер ярославских копылов (конец XIX — начало XX века).

НЕКРАСОВСКИЙ РАЙОН ЯРОСЛАВСКОЙ ОБЛАСТИ

Село Погорелки (около села Вятского). Ложкин Иван Александрович (1860—1935). Семья Коневых (конец XIX — начало XX века). Хомутов Павел Михайлович (1850—1930), Хомутов Иван Павлович (1880—1960) — мастера столбчатых прялок.

Село Чурово. Лашин Николай Давыдович (1810—1895), Лашин Иван Николаевич — мастера столбчатых прялок (конец XIX — начало XX века).

Деревня Афанасово. Семья Клеминых (конец XIX — начало XX века). Селивановы Николай и Павел — мастера столбчатых прялок (конец XIX — начало XX века).

БУЙСКИЙ РАЙОН КОСТРОМСКОЙ ОБЛАСТИ

Деревня Телешково (около станции Шушкодом). Мастера расписных телешковских прялок (XIX — начало XX века).

Деревня Вахрушево (станция Казарново). Коновалов Арсений Анатольевич (1850—1922) — мастер-резчик солонниц и ковшей костромской формы.

- В. Воронов. Народная резьба. М., ГИЗ, 1925.
- В. М. Василенко. Народное искусство первой половины XIX века. История русского искусства, т. 8. М., «Наука», 1964.
- В. Воронов. Указ. соч.
- № 15872. Датировка С. К. Жегаловой.
- Воспроизведено в книге А. Г. Малицкого. Бытовые мотивы и сюжеты народного искусства. Казань. 1923, стр. 14.
- Все даты на ярославских теремковых прялках в коллекции Загорского музея, начиная от самой ранней 1809 года и кончая наиболее поздней (1927) имеют совершенно одинаковые написания, так как на протяжении этого большого отрезка времени их всегда вырезали одновременно с рисунком той же полукруглой стамеской, которой исполнялась ногтевидная резьба. Все это прослеживается и на теремковых прялках коллекции Музея народного искусства, Государственного Исторического музея и Музея этнографии народов СССР.
- 1821 — из собрания ГИМа, 1826 — из Музея этнографии, 1827 — из ГИМа, 1834 — из Музея народного искусства.
- Именно поэтому С. К. Жегалова предполагала, что центры резьбы этих прялок расположены в районах, прилегающих к Волге, связывая ее традиции с волжской рельефной резьбой на барках и в архитектуре.
- На одной прялке с рельефной резьбой из Загорского музея вырезана цифра «1917» и буквы «А» и «В». Владелица прялки объяснила, что она пряла на прялке своей бабушки, а в 1917 году, когда она была еще девушкой, знакомый парень в память о встрече вырезал на прялке дату и свои инициалы.
- На прялке из собрания Музея этнографии за № 390 в подобной сцене свидания девушка, тоже в светской одежде, держит в руках обычную корзинку.
- В 1957 году В. А. Фалеева на основании одной экспедиции Государственного Русского музея в Ярославскую область уже высказывала это предположение. Но недостаточность полевого материала не позволила ей доказать это положение в то время.
- Села Дор, Покров, деревни Вахрушево, Горелово, Лобановка, Новенькая, Слом, Калинкино, хутор Бородинка.
- В собрании Загорского музея имеется телешковская прялка с датой 1908 года, подаренная музею Травкиной А. В. из деревни Лукинское.
- Они широко распространены в деревнях Закобякино, Рузбугино, Исода, Булаково, расположенных к северо-востоку от реки Соть.
- Сведения экспедиции Костромского музея 1964 года под руководством старшего научного сотрудника Загорского музея Т. В. Николаевой.

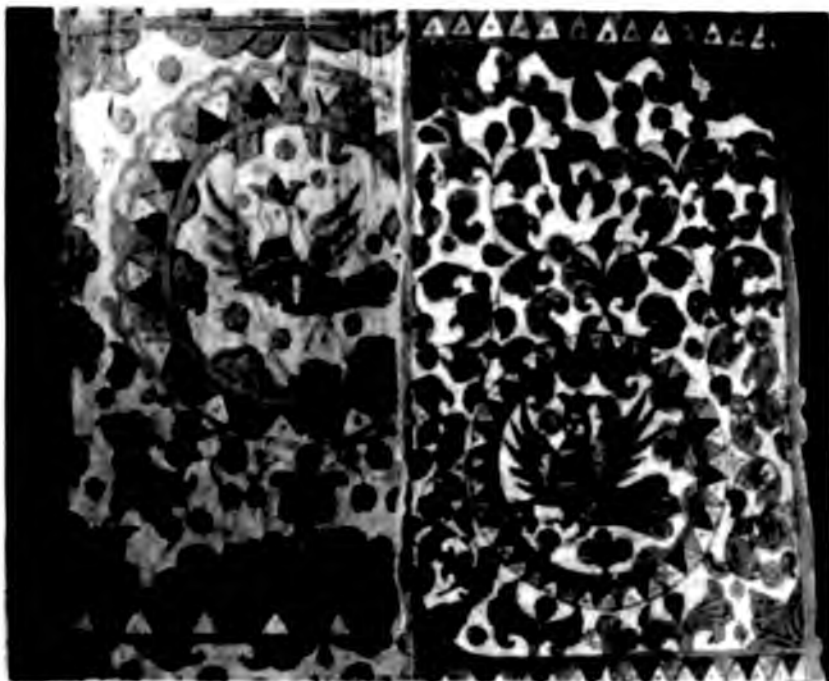
С. К. Жегалова

Народный мастер росписи Яков Ярыгин

Северодвинская роспись — одна из наиболее ярких страниц русского крестьянского искусства. Эту роспись можно увидеть на многих предметах коллекции Государственного Исторического музея. По светлому, почти белому фону прихотливо извиваются красные веточки. Они оббегают круглые стенки бурачков и кузовков, расцвечивают поверхность колыбелей и прялок, придавая празднично нарядный вид любому предмету, будь то простая деревенская ложка или обеденная миска ².

До недавнего времени мы не знали ни имен мастеров этого искусства, ни точных центров его происхождения. Как известно, изделия с северодвинской росписью поступили в ГИМ еще в прошлом веке от скупщиков или из собрания известного коллекционера П. И. Щукина. Но авторских подписей ни один предмет описываемой коллекции не имеет. Вместе с тем, если внимательно присмотреться, можно заметить, что целый ряд вещей украшен как бы одной рукой. Среди многих предметов с росписью северодвинского типа, выполненных в небрежно-размашистой манере, они выделяются тонкостью и уверенностью мелкого контурного рисунка, художественностью исполнения, большим разнообразием сюжетов. Сходство же в чертах изображенных лиц, в деталях их одежды создает еще большую уверенность, что автором описываемых росписей является один и тот же талантливый мастер. Имеющиеся на двух предметах даты (1811 и 1867) показывают, когда он жил.

Всю указанную роспись как северодвинскую определил А. А. Бобринский, а более точное ее территориальное происхождение устано-



*Прялка с росписью
А. Мишарина
(справа)
Архангельская
область,
Пермогорье.
Начало XX века.
Государственный
Исторический
музей*

*Прялка с росписью
пермогорского типа
Архангельская область.
Начало XX века
Государственный
Исторический
музей*

вила С. К. Просвиркина. Проанализировав особенности данной росписи и сопоставив их с надписью на одном предмете, она приходит к выводу, что это искусство развилось в Пермогорской волости Великоустюжского уезда. Поездка туда летом 1959 года экспедиций ГИМа и Загорского музея подтвердила правильность вывода Просвиркиной и помогла выявить ряд имен мастеров пермогорской росписи³.

Там-то мы и услышали впервые о Якове Ярыгине, как о лучшем мастере этого искусства. Жил этот мастер, как сообщили нам старожилы, примерно, сто лет тому назад в селе Помазкино Сольвычегодского уезда Вологодской губернии (ныне Красноборский район Архангельской области). Одним из его учеников был Александр Лукич Мишарин — односельчанин, который жил во второй половине прошлого — начале нашего века и после Ярыгина считался первым мастером Пермогорья; расписанные им прялки очень нравились крестьянкам, они называли их «аккуратными». Образцы росписей Мишарина, как и других его собратьев по кисти, были приобретены экспедицией и привезены в Государственный Исторический музей.

Анализируя вновь приобретенные предметы из Пермогорья, сравнивая их с росписями из прежних коллекций музея, мы заметили, что росписи А. Мишарина имеют сходство с работами неизвестного мастера, находящимися в собрании ГИМа: растительный узор в них так же тщательно выписан, а лики сиринов так же милостивы. Только значительно большая тонкость рисунка, разнообразие сюжетов, необы-

чайная свобода, с которой неизвестный живописец переходит от одной темы к другой и от крохотного предмета к огромному,— говорят о более высоком искусстве мастера старых росписей. Такое сходство в манере, естественное у учителя и ученика, совпадение, кроме того, по времени лучших наших росписей старого собрания с периодом жизни Якова Ярыгина позволило считать этого прославленного мастера автором безымянных работ. На этом основании мы и будем в дальнейшем говорить о Ярыгине как об авторе лучших росписей пермогорского типа в собрании Государственного Исторического музея.

Талантливый мастер оставил нам большое количество работ. Туески и прялки, ставчики и колыбели, ковшики и шкатулки, украшенные его рукой, заставляют удивляться искусству декоратора—ведь для приложения своего мастерства художник имел не бумагу или холст, а бытовые предметы самых произвольных форм и размеров. То это были колыбель или сундук почти метровой длины, то крохотная шкатулочка. Наряду с вещами, где плоская и ровная поверхность относительно облегчала работу живописца, было много и довольно сложных форм: круглые бураки и «наберухи», полуконические жбаны с обручами, фигурные ножки прялок, ковши, светцы и совсем уже неудобные в этом плане дуги. Таков далеко не полный круг предметов, которые вышли из его рук преобразенно прекрасными. Варьируя полюбившиеся сюжеты, мастер с большим искусством распределяет рисунки на поверхности предмета. И мы видим, как на одних вещах особенно пышно распустились растения, а маленькие человеческие фигурки, пестрые птички как бы утонули в этой буйной растительности и различаются с трудом. На других на первый план выступают жанровые сценки, растения их только дополняют и обрамляют. Мастер искусно принаравливается к форме и размеру предмета и в соответствие с этим то делит поверхность на ярусы, то заполняет ее сплошь, а то выделяет ряд самостоятельных картинок.

В каких же условиях складывалось и развивалось творчество художника?

Как мы уже упоминали, жил и трудился Ярыгин в деревне Помазино бывшей Пермогорской волости. Пермогорье — пристань на Северной Двине, расположенная на ее правом высоком берегу, километров сто пятьдесят ниже Устюга Великого. Своеобразие места отразилось в названии пристани. Пермогорье — это первые, то есть самые высокие на реке горы. Живописность берега и близость Велико-го Устюга — крупного торгового центра, привлекли сюда предприимчивых новгородцев, которые уже с X века стали заселять берега Двины. Здесь, в лесах, добывали дорогую пушнину, гнали смолу и уголь, делали различные предметы из железа, серебра, кости и особенно много — из дерева. Потомки новгородцев, заселившие здешние края, принесли с собой навыки в различных ремеслах, поэтому их искусные изделия быстро завоевали славу не только по всей Руси, но и в краях «заморских». Иностранец Кильбургер, например, в записках о Московии пишет о сундуках, выделявавшихся в Холмогорах и имевших большую известность, здесь же создавались знаменитые



*Бурак берестяной
с росписью
Я. Ярыгина
и надписью:
«Сей бурачек
умеренной для
вливания кваску
с перышком испить
для веселья с гостями».
Архангельская область.
Пермогорье.
Середина XIX века
Государственный
Исторический
музей*

ажурные изделия из кости⁴. Устюжских живописцев, оставивших образцы своего искусства в росписи сундуков, не раз вызывали в Москву для «травного письма»⁵.

Река Двина служила большой дорогой, переноса на своих водах доверху груженные корабли из Устюга в Архангельск и обратно, а по ее протокам товар отправляли в Вологду, Ярославль, Москву, Нижний Новгород — к Макарьевской ярмарке и на далекий Восток — в среднеазиатские страны. Корабли были деревянные, разных форм, размеров и названий; их великое множество строилось на Двине. Одним из крупных центров судостроения было Пермогорье — родина Ярыгина⁶. Не случайно, по-видимому, и фамилия его произошла от распространенной в то время (XVI—XVII века) профессии «ярыжек» — самой низшей должности на судне, связанной с разными черными работами и погрузкой судна. В деревне Помазкино фамилия Ярыгиных была одной из наиболее распространенных. Во время экспедиции 1959 года с такой фамилией нам встретилось не менее шести семей.

С далеким прошлым Ярыгина связывает не только фамилия, но и живописное мастерство. Стиль его росписей и отдельные живописные приемы говорят об иконописных традициях в мастерстве Ярыгина, а узорочье растительного орнамента напоминает древнее искусство здешних «травщиков», славившихся умением писать «травы» — пышный растительный орнамент, особенно полюбившийся у нас на Руси в XVII веке. В числе царских изографов «травщики» выделялись

даже как самостоятельная профессия. В жалобе одного из них царю Алексею Михайловичу можно увидеть, как широко было поле применения их мастерства, и что уже в продолжение многих лет помимо икон они расписывали травами и многие другие предметы: «...и кадки яишные... и столы... решетки и шести... и доски прорезные... и болванцы шапошные...»⁷. Несмотря на наличие таких специалистов в самой Оружейной палате, устюжан часто вызывали в Москву (так, в 1669 году их пригласили «для травчатого письма» в Коломенское⁸).

Искусство древних травщиков Великого Устюга нашло отражение и в творчестве Ярыгина, и если мы сравним его витиеватый орнамент с росписью устюжского подголовка XVII века, то найдем в них большое сходство. И тут и там мы видим тонко выписанные изысканные веточки с остроконечными бутонами и раскрытыми розетками цветка. Как бы склоняясь от тяжести, хрупкие стебли изгибаются в разные стороны, заполняя все декоративное поле. Роспись выполнена на светлом фоне. Преобладает в ней киноварно-красная краска, слегка оттененная темно-зеленой и желтой, что придает предмету праздничный вид. Только растительный узор подголовка соединен одним извивающимся стеблем, а у Ярыгина он как бы разорвался на отдельные «кустики», что позволило ему с большей свободой заполнять фон. Кроме того, тюльпанообразные цветы превратились у Ярыгина в трилистники, розетки из четырех лепестков с темными острыми листками между ними — в восьмилепестковую в том же чередовании цвета, а красные кружочки, разбросанные в росписи подголовка как декоративное дополнение, здесь повисли на веточках в виде ягод. С древнего орнамента пришла в роспись Ярыгина и деталь обрамления в форме s-образной веревочки, являющейся характерным признаком устюжской росписи.

Здешние живописцы славились также искусством миниатюрного письма, характерным для зародившейся в этих местах строгановской иконописной школы. «Строгановские иконники... унаследовали от Новгорода удлиненную пропорцию фигур, композицию, краски... и виртуозную тщательность работы. Кроме того, строгановские иконы последнего периода являются тончайшими, драгоценнейшими миниатюрами, образцы которых также идут от Новгорода»⁹.

Художники-миниатюристы чаще всего применяли свое искусство для иллюстрирования книг, где тонкость — «мелкость» письма особенно ценилась. Так, в 1663 году в царские иконописцы был взят устюжанин Федор Евтифиев Зубов, по всей вероятности, как миниатюрист, так как из документа того времени мы узнаем об установлении ему особого жалования за то, что «воображение святых лиц пишет мелким писмом...»¹⁰. Специалистов по миниатюре было немного. Когда для церкви «Спаса на сених» в Кремле понадобилось написать образы «самым мелочным добрым мастерством», было предписано вызвать мастеров из других городов. Из Троице-Сергиева монастыря на запрос сообщили, что таким мастерством у них пишут только двое (кстати, один из них по имени также устюжанин), а поскольку эти мастера в данное время пишут лица в новую книгу «Душевное лекарство», то в Москву послать некого»¹¹.



*Бурак берестяной
с росписью
Я. Ярыгина.
Архангельская
область.
Пермогорье.
Вторая четверть
XIX века.
Государственный
Исторический
музей*

В росписях Ярыгина мы находим и эту черту местного древнего мастерства. Искусством миниатюры он владеет в совершенстве. Его фигурки в жанровых сценах, отдельные предметы и растения тонко выписаны в деталях, будь то черты лица, складки одежды или прожилки листьев. Тщательность письма не нарушается с уменьшением размера предмета. Если мы познакомимся, для примера, с росписью маленького бурачка (высота 8, диаметр 7 см) и сравним его с росписью хлебницы (18 × 44 см), по площади в четырнадцать раз большей, то увидим, что ни один штрих в изображениях первого не утрачен: в крохотных фигурках, едва достигающих четырех сантиметров, — те же черты лица, в их одеждах выписана каждая складочка и сборка, показана даже застежка, а в книге, которую держит один из участников сценки, можно разобрать буквы и слова.

Тонкость письма этого художника поразительна. Невольно вспоминается рассказ Лескова, где говорится о впечатлении от работы одного талантливого крестьянского мастера (также потомка строгановских иконников), который на поверхности в несколько квадратных сантиметров смог написать до десяти фигурок, палаты, животных, и, хотя эти фигурки не превышали размеров булавочки, была видна «вся их одушевленность и движение»¹².

Унаследовав традиции древнерусского искусства, Ярыгин сохранил также его стилевые особенности и приемы. Человеческие фигурки у него плоскостны и графичны, а тщательно выписанные лица с

кудрявыми волосами отличаются «благолепием», напоминая лики святых. Не умея дать глубины изображения, но стремясь показать, например, не только охотника, но и где-то далеко — цель охоты, он помещает зверя сверху и несколько в стороне от стрелка, в окружении растительного орнамента (ведь действие происходит в лесу). Желая показать предмет в перспективе, художник дает его как бы одновременно с двух разных точек. Так, стол с посудой мы видим сразу в профиль и в плане, отчего он выглядит слегка перекошенным. Рисуя ребенка, Ярыгин, как и на иконах, отличает его от взрослых только размером. Поэтому даже грудной младенец на руках матери в миниатюре выглядит взрослым: он также тщательно выписан и одет.

Ряд деталей росписей Ярыгина показывает его близкое знакомство с древними лицевыми рукописями. Пестро раскрашенные верхушки шатров, венчающие на пряхках сцены посиделок, очень похожи на шатры в иллюстрациях свода Грозного, а изображаемые по сторонам шатра на тех же пряхках лев и единорог как бы сошли с кожаных переплетов старинных книг (в качестве герба Московского печатного двора с XVI века изображения льва и единорога часто украшали обложки старопечатных книг). Отзвуком древнего искусства воспринимается в росписях Ярыгина и манера обрамлять низ живописного поля рядом крупных полукружий, напоминающих «горки» и «холмы» на иконах.

Таким образом, стилевые особенности живописного мастерства Ярыгина говорят о связи с традициями древней строгановской иконописи. В содержании же росписей мы видим яркое отражение жизни, современной автору. В несколько условной манере, но очень красочно и правдиво, не скупясь на детали, художник рассказывает нам о том, что его окружало. Приглядимся повнимательнее и постараемся увидеть в них самого мастера, раскрыть черты его биографии, не дошедшие до нас в документах.

Наиболее ранняя работа Ярыгина в собрании Государственного Исторического музея имеет дату — 1811 год. На рисунке мы видим стройного юношу с женственно-миловидным лицом, склонившегося над дугой: одной рукой он поддерживает ее, другой — наводит узоры. У его правой руки на столе много маленьких мисочек. А на полу — одна большая. Позади стола — окно, над столом — полочка с сосудами. Сценка очень правдива, несмотря на то, что орнаментальные завитки, вторгаясь в изображенный «интерьер», включают и его в декорировку всего сосуда. Не случайно стол стоит у окна — ведь для раскраски вещей, происходившей зимой (в свободное от полевых работ время), только здесь было светло. Не случайно также весь стол и даже пол заставлен сосудами — этого требовала техника росписи. Заимствованная вместе со стилем от иконописной, она была очень сложной. Как рассказывал нам старый мастер из деревни Помазкино Д. А. Хрипунов, поверхность сначала грунтовали из смеси мела с клеем, затем покрывали белилами, контуром наносили рисунок, а затем уже раскрашивали разными красками. Краски растирали, а затем растворяли в желтке куриного яйца, каждую в отдельной посуде. Поэтому иконописцы, вызывавшиеся в Москву для стенных



*Бурак берестяной
с росписью
Я. Ярыгина.
1811 год
Архангельская область.
Пермогорье.
Государственный
Исторический
музей*

росписей, наряду с запасами разных красок, требовали большое количество утвари и посуды. Так, для росписи Архангельского собора в Кремле иконописцы затребовали: кадушек липовых 20, ушатов 20, шаек 10, 500 ложек, 300 ковшиков, столько же ставцов, 30 кувшинов, 10 горшков, 5 сит частых, 10 коробей, 50 крыл лебязьих и 300 гусиных¹³. Последние были нужны для изготовления перьев, которыми наносился черный контур рисунка. Гусиное перо можно разглядеть и у мастера, раскрашивающего дугу. Маленькие мисочки на столе у него, по всей вероятности, заняты красками, а в большой на полу — можно различить приготовленные для разведения красок яйца.

Судя по росписи данного предмета, перед нами уже сложившийся мастер: контур рисунка одинаково четкий, уверенный как в тонком растительном узоре, так и в миниатюрных человеческих фигурках. Вместе с тем, какая-то едва уловимая тщательность и даже старательность рисунка, говорит о юности еще не набившего руку художника. Об этом же косвенно свидетельствует и содержание росписи: сам живописец за работой — сюжет единственный среди многочисленных образцов росписей Ярыгина. Как и во всяком народном творчестве, новые темы в сюжетах можно связать скорее с ранним, чем с поздним периодом, когда привыкшая к бесконечным повторениям рука почти бездумно выводит рисунки.

Отсюда следует, что время рождения художника — последнее десятилетие XVIII века, а в начале следующего столетия сложилось его

творчество¹⁴. Поэтому многочисленные предметы быта, которые он или видел в молодости сам или на картинках, прочно вошли в его роспись как немые свидетели эпохи: это штофики с точно очерченным прямоугольным туловом, пестро окрашенные окошки с округлым верхом (прообраз слюдяных), фигурные полочки, круглые столики, «ампирные» стулья¹⁵.

На том же бураке, как на ряде других, в орнамент вплетается надпись славянской вязью: «Сей буракъ, — читаем мы, — Матфея Смиреникова харошенькой 1811 го». Следовательно, мастер был грамотным, хотя и по церковной азбуке. Как он обучался, он опять-таки нам показывает. На одном из расписных бурачков есть такая сценка: за небольшим столиком сидят двое, слева — бородатый мужчина, справа — мальчик. Оба в длиннополых одеждах. В руках мужчины раскрытая книга, которую он как бы показывает зрителю, а на ней крупными буквами выведено: «Блажен муж иже не...». Дальше фраза не уместилась, но и начало ее, как и вся сценка, не оставляет никаких сомнений: это обучение грамоте по псалтырю.

Псалтырь, или книга псалмов, была одной из наиболее распространенных книг на Руси. Изучением ее часто исчерпывалась грамотность и, хотя при Петре I были основаны первые школы, крестьяне туда не допускались. Поэтому-то обучение в деревне осуществлялось только дячками приходских церквей, а для чтения единственно доступными были церковные книги. За обучением мы видим нашего живописца еще один раз, но уже одного. Выполняя, по-видимому, «домашнее задание», он, как и все школьники, сидит слегка согнувшись и старательно выводит гусиным пером все то же изречение «блажен муж...».

Ярыгин хорошо освоил грамоту: часто встречающиеся на расписных предметах надписи выполнены ровными и красивыми буквами, с соблюдением всех орфографических правил той эпохи. Содержание же их показывает, что он не менее хорошо знал и тексты церковных книг. «Сиди при беседе разумно, — читаем мы написанное на ендове, — не коцунами подобает упражняться со благодарением вышняго зоздаше мя». Или же на колыбели: «Сия колыбель для младенца малого для усыпания и для просыпания и чтобы он рос и добрел и на ум набирался родителей почитать». Помимо таких благонаравно-назидательных (навеянных прочитанными книгами), много надписей и чисто житейского содержания, указывающих то на назначение предмета, то на его принадлежность. «Сей бурачок умеренной (кстати, размером больше двух пивных кружек. — С. Ж.) для вливания кваску с перышком испытить для веселия с гостями». «Сия чаша немалая русского дерева работы деревенских людей просим кушать деревенского кваску с перышком за благодарност...» Интересно, что среди сосудов подобного рода один предназначался женщине: «Сей бурачокъ, — опять читаем мы аккуратно выведенную надпись, — Дарьи Стефановны Смирениковы... попивать».

Изобразив самого себя (за росписью дуги и обучением грамоте), мастер как бы подсказал нам, что герои его росписей или он сам или близкие ему люди. Постараемся же и дальше прочитать его рассказ



*Хлебница
с росписью
Ярыгина.
Деталь.
Архангельская
область.
Пермогорье.
Середина XIX века
Государственный
Исторический
музей*

в картинках, расположив изображения в их естественной жизненной последовательности.

Герои его жанровых сценок почти одни и те же: безусый юноша, бородатый мужчина, девушка с косой или с высоким резным гребнем в волосах, молодая женщина в повойнике, реже — мальчик. Все они очень деятельны. Мы видим их работающими или куда-то спешащими, идущими и едущими. Перемена занятий при одних и тех же действующих лицах напоминает кадры кинофильма, повествующего о жизни крестьянской семьи.

Начать повесть естественно с детства. Помимо учебы, дети в крестьянской семье начинали трудиться с той поры, как научались ходить. Вот мы видим нашего героя, спешащим за отцом по какому-то делу: бородатый мужчина — впереди и его маленькая копия без бороды — сзади. Сохраняя условную манеру рисунка и будучи ограниченным в площади, художник остался верным правде. Ведь в деревне и сейчас редко можно увидеть, чтобы отец и маленький сын шли рядом, а только один за другим. Вместе с тем, по их позам и каким-то неуловимым признакам мы чувствуем, что они тесно между собой связаны, что цель их похода общая и сугубо деловая и что роль маленького — идти позади и не отставать. В другом месте опять они вдвоем, но здесь цель похода ясна: отец опять с большим пестерем за плечами (можно рассмотреть даже, что пестерь сплетен из лыка), мальчик — с топором. Они, конечно, отправляются на лесные работы,

которые в жизни крестьян Севера занимали такое большое место. Как бы сгустившиеся вокруг них красно-синие веточки создают впечатление чащи леса. Вот он же, подросток, весело скачет на коне, вот делится из ружья; в гуще тех же красных завитков можно увидеть и объект охоты — лисицу, оленя или сидящую на дереве птицу.

У юноши — другие заботы и увлечения. Не случайно, веселые су-прядки или посиделки становятся одной из самых частых тем в творчестве Ярыгина. Здесь, на деревенских вечеринках парни встречались с девушками, а ведь юность в жизни каждого человека оставляет незабываемые впечатления. Для супрядок девушки обычно снимали на вечер избу какой-нибудь одинокой пожилой женщины и шли сюда с прялками, швейками, гребнями. Сюда же приходили парни, начиналось веселье с пением, плясками, угощением. На колыбелях, кузовках, туесках и уж обязательно на прялках мы видим почти неизменную сцену: склонившись над шитьем или пряжей, сидят на скамьях девушки, а среди них — кудрявый парень с гармошкой. Помещая парня в центре, художник как бы показывает нам главного героя изображения. Безусый и хрупкий юнец, знакомый нам по предыдущим рисункам, здесь много солидней: раздавшийся вширь, с небольшой кудрявой бородкой, крепко и как-то «кряжисто» сидит он на стуле, обратившись прямо к зрителю, растягивая меха своей гармошки. Именно в этом возрасте по деревенским обычаям пора выбрать невесту и «остепениться». А если «суженая» уже встретилась, надо еще проверить правильность выбора. Парень идет к гадалке.

Сценка гадания очень интересна не только по содержанию, но и по форме исполнения. Насколько нам известно, она единственная во всех росписях Ярыгина. Мы видим ее на прялке, причем, она как бы врезана в сценку посиделок: справа — фигурка девушки, склонившейся над пряжей, слева — только руки и ноги другой и в середине, словно раздвинув девушек по сторонам, художник вписал, в особую рамку, гаданье. За столом сидят женщина в платке и юноша, перед ними — карты. Чтобы не было сомнения, две карты показаны вверх лицом и мы можем узнать в них восьмерку и туза. Эти карты — только для уяснения содержания картины, а главное — рядом, справа. Здесь карты лежат рубашками вверх и сюда протянута рука юноши — сейчас он возьмет одну из них и узнает свою судьбу. Очень оригинален прием живописца. Желая показать тесную связь событий, происходящих не одновременно и в разных местах, он изобразил посиделки, оставив от них только одну девушку (возможно «героиню»), сидящую справа, за рамкой, а саму сценку гадания отделил подчеркнуто жирным обрамлением. Этим мастер дает нам понять, что обрамление в его росписях — не только декоративный прием, но и условный знак, ограничивающий событие и переносящий действие из одного места в другое. На этом же предмете мы можем увидеть и продолжение событий. Так, под орнаментальной рамкой внизу тот же юноша, откинувшись на спинку возка в подчеркнуто-праздной позе едет на паре коней — возможно к невесте. А на обратной стороне — чаепитие: по сторонам круглого столика с самоваром в важных позах сидят парень и девушка. Торжественность событий подчеркнута праздничной



*Бурак берестяной
с росписью
Я Ярыгина
и надписью
по нижнему краю:
«Сей бурачек хоть
и мал,
а весьма угод
выпить в меру
сыт, а непьян
и здоров»
Архангельская
область
Пермогорье.
Вторая четверть
XIX века.
Государственный
Исторический
музей*

*Прялка
с росписью
Я Ярыгина
Детали.
Архангельская
область.
Пермогорье.
Вторая четверть
XIX века*

одеждой: у девушки в волосах красивый резной гребень, а на плечи наброшен платок с кистями, у парня — брюки «на выпуск» и длинно-полый кафтан «сибирка». И окончательно разъясняет значение этой сцены фигура слева: со штофом в руках спешит к столику бородатый мужчина, по-видимому, закрепить, по деревенскому обычаю, сговор чаркой вина. Сговор, или обручение жениха с невестой, важное в жизни событие, поэтому автор и показывает его в подчеркнуто-парадной обстановке, необычной для деревенского быта того времени: круглый столик на фигурной ножке (мастер мог увидеть такой на лубочной картинке)¹⁶, модные столичной работы стулья и самовар в виде античного вазона (форма, характерная для первой четверти XIX века), который в деревне в то время был большой редкостью¹⁷.

Бесконечное количество новых сцен рассказывают нам о событиях, типичных не только для жизни нашего героя, но и для любого парня тех мест. В праздничном возке на тройке уже двое или трое, а за столом с самоваром — четверо: «молодые» и «старики». Девушку с собой сменяет женщина в повойнике, занятая нескончаемыми деревенскими заботами: с ребенком на руках, у колыбели, за прялкой и ткацким станом, за доением коровы и выгоном ее в поле.

Сюжеты, полюбившиеся в молодости, становятся затем привычными и повторяются в продолжении всего творческого пути мастера. Поэтому красивую молодую пару за самоваром, праздничную поездку мы видим и на бураке 1811 года и на колыбели 1867 года.





Наряду с бытовыми жанровыми сюжетами, в росписях Ярыгина встречаются также сказочно-фантастические персонажи и особенно часто птица Сирин — легендарная птица счастья. Сливаясь пестрым оперением с окружающими ее растениями, она как бы незримо уча-



*Хлебница
с росписью
Я. Ярыгина.
Деталь.
Архангельская
область.
Пермогорье.
Середина XIX века.
Государственный
Исторический
музей*

ствует в каждом событии: летит вместе с праздничной тройкой коней, сидит над шатром, под которым изображены посиделки или чаепитие, находится вместе с охотниками в «лесу».

Так, облакая повседневную действительность в празднично-сказочный наряд, Яков Ярыгин рассказывает в росписях о себе, о деревенской жизни. И поскольку изображаемые им события были обычными, односельчанин в живописных картинках видел себя, вспоминал о самых приятных событиях в своей жизни: в посиделках — юность, в парадном застолье — свою свадьбу, в праздничном катанье — любимые развлечения. Живость изображений художника усиливается тем, что герои его росписей смотрят прямо на зрителя, как бы приглашая его участвовать во всех происходящих событиях¹⁸. Они обращены к «аудитории» даже тогда, когда по роду их занятий, им этого делать бы и не следовало. Так, как бы отвернувшись от прялки, смотрят на нас пряха, как бы забыв на мгновение о работе, женщина за станом, за дойкой коровы, а дьячок, обучающий грамоте, не только всем корпусом повернулся к зрителю сам, но и широко раскрыл для него свою книгу. Как отметил В. М. Василенко, эта черта делает жизненными народные произведения и для нас — посторонних наблюдателей, не знакомых ни с изображенными событиями, ни со средой, в которой жили и творили деревенские художники.

Как мы уже говорили, самая поздняя работа Ярыгина в собрании Исторического музея датирована 1867 годом. Сколько лет еще работал

этот замечательный мастер, мы не знаем. Можно только сказать, что в 1887 году, когда земство, собирало для губернской выставки в Вологде лучшие изделия народных промыслов, в списке мастеров Сольвычегодского уезда его не значилось. Мы находим там другого Ярыгина — Максима Ивановича, возможно его родственника, который прислал на выставку 21 крашеный бурак¹⁹.

В 1959 году, во время работы экспедиций Загорского и Исторического музеев в Пермогорье, удалось услышать о Егоре Максимовиче Ярыгине (сыне участника выставки 1887 года) и застать в живых внуку Максима Ивановича — Анну Егоровну, также мастера росписи²⁰. В работах потомков Ярыгина мы не находим того отточенного до ювелирности мастерства, которое отличает произведения Якова. Расписанные предметы пользовались все большей и большей славой, приносили мастерам большой доход, и тщательность отделки стала ненужной и невыгодной. «Если мелко красить, много не сделаешь», — сказал участникам экспедиции Д. А. Хрипунов, один из мастеров пермогорской росписи. Поэтому эта роспись конца прошлого — начала нашего века выполнена в размашисто-небрежной манере, а из многотемных сюжетов Якова остаются преимущественно катанья на санях, сирини и чаепития.

Изучение творчества Якова Ярыгина еще не завершено. Возможно, что в дальнейшей работе выявятся новые факты, которые прольют дополнительный свет на эту яркую, самобытную фигуру народного художника.

¹ Данная статья — первый этап работы автора над творчеством Я. Ярыгина. В настоящее время удалось собрать новые интересные сведения, касающиеся жизни и творчества этого художника. Однако из-за размера статьи эти сведения сюда не вошли.

² См.: В. Воронов. Крестьянское искусство. М., ГИЗ, 1924, стр. 73—77; В. М. Василенко. Русская народная резьба и роспись по дереву XVIII—XX веков. Издательство Московского государственного университета. М., 1960, стр. 88—95; О. В. Круглова. Жанровые росписи русского Севера. Загорский музей-заповедник. Сообщения, вып. 3. Загорск, 1960.

³ А. А. Бобринский. Народные русские деревянные изделия. Указатель ко всем выпускам. М., 1911, стр. 10; С. К. Провсиркина. Русская деревянная посуда. М., Госкультпросветиздат, 1957, стр. 40; О. Круглова. Северодвинские находки. — «Декоративное искусство СССР», 1960, № 3, стр. 34; С. Жегалова. Экспедиция Государственного Исторического музея на Северную Двину. — «Советская этнография», 1960, № 4, стр. 177—180.

⁴ Б. Курц. Сочинение о русской торговле. СПб, 1913, стр. 114; В. М. Василенко. Северная резная кость. М., «Всекохудожник», 1936.

⁵ Материалы для истории иконописи, собранные Ив. Забелиным. Временник Императорского московского общества истории и древностей Российских. Книга седьмая. М., 1850, стр. 104, 105. А. П. Мерзон, Ю. А. Тихонов. Рынок Устюга Великого XVII века. М., 1960, стр. 211.

⁶ Материалы для истории иконописи, собранные Ив. Забелиным, стр. 73.

⁸ Там же, стр. 105.

- ⁹ И. Евдокимов. Север в истории русского искусства. Вологда, 1921, стр. 70—71.
- ¹⁰ Материалы для истории иконописи, собранные Ив. Забелиным, стр. 50, 98.
- ¹¹ Там же, стр. 119.
- ¹² Н. С. Лесков. Повести и рассказы. М., «Московский рабочий», 1954, стр. 100. В рассказе «Запечатленный ангел» Лесков изобразил своего знакомого художника крестьянина Н. С. Рачейскова (см. там же, стр. 471).
- ¹³ Материалы для истории иконописи, собранные Ив. Забелиным, стр. 41.
- ¹⁴ Работа в Архангельском областном архиве подтвердила это предположение: в «Исповеденных Ведомостях» Пермогорской волости за 1825 год числится (и только один) Яков Ярыгин в возрасте 31 года (ф. 62, оп. 1, ед. 379). Следовательно, год рождения его — 1794, а бурак он расписал в возрасте 17 лет.
- ¹⁵ Определение старшего научного сотрудника Государственного Исторического музея З. П. Поповой.
- ¹⁶ Д. А. Ровинский. Русские народные картинки, т. II. СПб., 1900, стр. 427.
- ¹⁷ В наиболее богатых крестьянских домах самовар появился в самом начале прошлого века.
- ¹⁸ В. М. Василенко. О содержании в русском прикладном искусстве XVIII—XIX веков. Рукопись. 1967.
- ¹⁹ Вологодский областной архив, ф. 18, оп. 1, ед. хр. 2626.
- ²⁰ О. Круглова. Северодвинские находки. Дневник Северодвинской экспедиции 1959 года.

М. М. Постникова-Лосева

Мастера- серебряники Вологды в XVIII и XIX веках

Серебряное дело не получило в Вологде широкого развития, однако достижения ее мастеров в области чеканки, скани и черневого искусства значительны.

Во второй половине XVIII века Вологда становится крупным административным и торговым пунктом Русского Севера, а с 1780 года — главным городом наместничества. Именно к этому времени было введено клеймение серебряных изделий, что значительно облегчает сейчас задачу изучения искусства вологодских серебряников.

Много работ было выполнено вологодскими мастерами для Софийского собора и архиерейского дома в 60-х — 70-х годах XVIII века (при епископе Иосифе Золотом). Были роскошно отделаны и украшены архиерейские покои, позолочен иконостас в соборе, покрыты драгоценными окладами иконы, сильно обогатилась ризница. Серебряные предметы тех лет отличаются большой декоративностью и пышностью. Чеканный орнамент состоит из крупных, высокого рельефа связок плодов и листьев, иногда положенных на раковины, или больших цветков на длинных круто загнутых стеблях с короткими остроконечными листочками в виде коготков. Одной из наиболее ярких работ этого типа может служить большой оклад (1765 год) на иконе «Вседержителя» из Софийского собора (Вологодский областной краеведческий музей — ВОКМ — № 70в). Мотив связок листьев и плодов, висящих на коротких стебельках и напоминающих сливы и груши, встречается и в вологодской резьбе по дереву второй половины XVIII века ¹.

209

Своей яркой декоративностью и сочностью этот орнамент несомненно близок к народному творчеству.

Сохранились семь больших подвесных лампад с вологодскими клеймами 1773 года (вклад в Софийский собор Иосифа Золотого); на их гладкий фон положен густой чеканный прорезной орнамент завитков рококо, плодов и листьев, а по верхнему краю сделаны чеканные прорезные подзоры (ВОКМ, №№ 758—764).

Серебряники XVIII века выполняли самые разнообразные работы: делали для архиерейского дома новую утварь, чистили и чинили старую (серебряную и медную), изготавливали оклады на иконы и всевозможные предметы для ризницы, вырезали печати и надписи на посуде. Мастера сами покупали необходимые для работы предметы — гвозди для прибивки окладов, ртуть для позолоты, «щеть медную для чищения казенной серебряной посуды» и др. Недостаток серебра вынуждал переплавлять старые серебряные вещи, и таким образом погибло много памятников мастерства вологодских серебряников. О большом количестве столовой посуды, переплавленной для пополнения ризницы новой утварью и изготовления серебряных окладов на иконы, говорят пометки в описях второй половины XVIII века².

Работавшие при Вологодском архиерейском доме мастера-серебряники не значились среди штатных слуг, получавших определенное жалованье. Работа их оплачивалась сдельно, благодаря чему сохранилось много записей в расходных книгах. Не довольствуясь изделиями местных мастеров, в работах которых всегда были элементы народного творчества, вологодское дворянство и духовенство заказывало серебряную утварь в Москве и Петербурге. Покупали ее и в Великом Устюге, где кроме того приобреталось серебро для вологодских серебряников. При поездке в 1773 году в Великий Устюг соборный дьякон Михаил Яновский купил «к деланию лампад коробочного серебра три фунта 62 золотника, ценою по 22 рубля за фунт». Он же в Великом Устюге уплатил «серебряных дел мастеру Романову за дело оклада, ризы и венца на образ божия матери Казанския и за материал при золочении 6 рублей 74 копейки», «содержателю фабрики устюжскому купцу Попову на оный же образ за финифтяные накладные поля по серебру 9 р. 27 к....»³

В «Топографических известиях о городе Вологде», изданных в 1777 году, А. Засецкий, перечисляя имеющиеся в Вологде цеха, говорит, что мастера их не могут удовлетворить потребностей местного дворянства: «... живописной, серебряной, медной, оловянной, железной, котельной и слесарной цехи... хорошими мастерами недостаточны и награждаются покупными в Москве или приезжими художниками с Устюга и Каргополами...»⁴

Сканых серебряных изделий XVIII века с надписями или клеймами, указывающими на Вологду как место их производства, пока не удалось найти и трудно сказать, насколько широко эта техника была распространена в Вологде.

О вологодской скани упоминается в документе 1741 года, в описи «пожитков Артемия Волынского», где среди самых разнообразных серебряных сканых предметов упомянута «коробка вологодская»⁵.



*Оклад серебряный
сканный на иконе
«Феодосий Тотемский».
Вологда.
Конец XVIII века.
Государственный
Исторический
музей*

К работе вологодских серебряников можно с большой долей вероятности отнести два серебряных оклада XVIII века, из которых один хранится в Государственном Историческом музее (№ 44650), а другой, очень близкий к нему, — в Вологодском краеведческом музее (№ 6689). Сканый орнамент на этих окладах отличается как от московских, так и великоустюжских работ того времени. Широко раскинувшиеся длинные ветви густо покрыты с двух сторон побегами, усеянными множеством мелких отростков, закрученных плотной спиралью. Они близки к резьбе северных русских народных изделий из бересты. Вологодское происхождение этой скани подтверждается тем, что на окладе из собрания Исторического музея изображен Феодосий Тотемский, уроженец Вологды, еще задолго до канонизации почитавшийся в этой местности⁶.

Скаными изделиями Вологда особенно славилась в первой половине XIX века. Большая декоративная ваза 1826 года из собрания Оружейной палаты, увенчанная вологодским гербом, сходна по типу сканого орнамента с приведенным выше окладом.

Брауншвейгский профессор Блазиус во время своей поездки в Вологду в 1841 году посетил, как он пишет, «двух русских крестьян», которые изготовляли «для одного вологодского купца тончайшие филигранные работы...» Эти крестьяне были единственные, занимавшиеся сканым мастерством в Вологде. Несколько других серебряников работали в Устьысольске, в восточной части губернии. «Они выпол-

няют с большим мастерством корзиночки, цветы и другие предметы украшения и поставляют работы, которые по тонкости и изяществу могут сравниться с итальянскими»⁷.

В «Военно-статистическом обозрении Российской империи» при описании художественных промыслов Вологодской губернии особенно отмечаются сканые работы: «Еще значительнее сканая серебряная работа или выделка из тонкой серебряной проволоки разных вещей весьма красивых, каковая работа производится по заказам в Вологде одним семейством, в котором искусство это передается из рода в род»⁸.

Вершин мастерства вологодские серебряники XVIII и XIX веков достигли в предметах, украшенных чернью. В Вологодском областном краеведческом музее хранится несколько образцов черногого искусства второй половины XVIII века: дискос и звезда с вологодскими клеймами 1773 года и клеймом неизвестного мастера J. P., с тонко выполненными черневыми изображениями на позолоченном, опущенном, проканфаренном фоне. Чернь светлая, скорее серая, чем черная, рисунок очень четкий и легкий (ВОКМ, №№ 45 и 54). Такого же характера черное изображение «Вседержителя» на большом запрестольном кресте (без даты) и на черневых дробницах напрестольного креста работы вологодского мастера Ивана Арефьева 1784 года (ВОКМ, № 668 пц и 145 пц).

Значительно большее число черневых изделий вологодской работы сохранилось от первой половины XIX века. По качеству выполнения они не уступают великоустюжским, к которым иногда настолько близки, что определить место производства, если на предмете нет клейма, бывает порой затруднительно. Связь между этими художественными центрами была очень тесной, и великоустюжские мастера переносили свои приемы работы в Вологду. Известно, что в 1816 году в Вологду переехал из Великого Устюга замечательно тонкий гравер, черневых дел мастер Моисеев, который вскоре умер. Работ его пока найти, к сожалению, не удалось⁹.

В 1840—1841 годах во время путешествия по европейской России упомянутый профессор Блазиус видел в Вологде, кроме сканщиков и черногого дела мастеров, которым он дает очень высокую оценку: «В Западной Европе, — пишет он, — черневые работы обыкновенно называют тульскими, так как в Туле они производятся в большом количестве, хотя далеко уступают вологодским изделиям в тонкости выполнения и прочности... Перед нашими глазами был проделан... весь процесс производства. На гладкую серебряную пластинку прежде всего наносится глубокой резьбой рисунок. Затем пластинка покрывается кашицей из серы, меди и серебра, сплавленных с некоторыми солями, и накаливается в огне до определенной точки. Потом наложенная на пластинку масса, которая глубоко вошла в гравировку, очищается и шлифуется, и пластинка полируется. Гравированный рисунок благодаря расплавившейся массе получает прочный черный цвет... Вся работа зависит от рисунка и тонкости гравирования, а у русских крестьян, которые здесь занимаются гравировкой, нет даже выполненных со вкусом образцов. Любое собрание рисунков, пейза-



*Ваза
серебряная
сканая.
Вологда
1826 год
Государственная
Оружейная
палата*

жей или видов зданий, которые они могли бы получить в Петербурге, освободило бы их от старой рутины»¹⁰.

С этим замечанием Блазиуса согласиться, конечно, нельзя, так как изображения на дошедших до нас вологодских черневых изделиях второй четверти XIX века частично сделаны по хорошим гравюрам или книжным иллюстрациям и отличаются большой тонкостью. Мы находим среди них и патриотические сюжеты, связанные с Отечественной войной 1812 года, и веяния романтизма, и вологодские виды, и карты, показывающие интерес к родному краю, и взятые, очевидно с иностранных гравюр, виды Цюриха, Лозанны и другие.

Одним из выдающихся вологодских мастеров первой половины XIX века был серебряных дел мастер, мещанин Иван Матвеев Зуев, родившийся в 1786 году. Двадцати лет он уже выполнял небольшие работы по заказу вологодского архиерейского дома, с которым оставался связанным на протяжении всей своей долгой жизни. Зуев чинил и делал заново самые разнообразные предметы, начиная от крючков и пуговиц для облачений и кончая громадными чеканными окладами на «местные» образа Софийского собора.

В 1825 году Иван Зуев упоминается в документах уже не как мещанин, а как купец. Очевидно, дела его шли успешно, так как он выполнял работы из «собственного своего пробного серебра», что указывает на определенную материальную обеспеченность, дававшую ему возможность самому приобретать серебро для работы, а не пользо-

ваться только серебром заказчика, как это делало большинство серебряников. В 1832 году Зуев купил, вероятно, для каких-либо построек «с публичное аукционного торгу» пустопорожнее место, принадлежавшее «вологодской мещанской вдове Оконишниковой-Мониной». Как он его использовал, нам неизвестно.

В Вологодском краеведческом музее имеется несколько чеканных работ Ивана Зуева, относящихся к 20-м — 40-м годам XIX века, с довольно своеобразным орнаментом из пальметок, цветов, листьев и бузин (ВОКМ, №№ 142007 пц, 5208 пц, 2028 д), но наиболее интересные его работы это, несомненно, изделия, украшенные чернью. Зуев применяет различные технические приемы: канфарит и золотит фон, на котором рельефно выступают черневые изображения, а также дает тонкую черневую гравюру на глади металла.

Прямоугольная серебряная табакерка с черневыми изображениями и надписями, вероятно, взятыми с лубочных картинок, посвященных Отечественной войне 1812 года (ГИМ № 34315), датирована 1816 годом. На крышке изображен пожар Москвы, колокольня Ивана Великого, Архангельский собор и Спасская башня, за которыми поднимается буйное пламя и облака дыма. На переднем плане — фигурки конных и пеших солдат. Снизу надпись: «Огонь сей будет в роды родов освещать лютость Наполеонову и славу России Н. М. Ч.». На дне табакерки изображен торжественный въезд Александра I в Париж. Вся поверхность табакерки как бы покрыта легкой серой дымкой, сквозь которую проступает черневой рисунок.

В 1837 году Зуев принимал участие в Вологодской губернской выставке, где продавались его серебряные изделия, украшенные чернью: «1 сигарочник — 250 р.; 2 столовых прибора, 12 столовых ложек, 12 вилок, 12 ножей по 2 рубля 30 к. золотник, 1 поднос средней величины по 2 рубля 50 коп. золотник, 1 поднос большой для денежки в шесть штук цена 5500 рублей». Выставленные Зуевым и другими вологодскими и великоустюжскими серебряниками черневые изделия получили высокую оценку современников: «Для выставки мастера воспользовались новыми, улучшенными рисунками, и представленные изделия сделали блистательный шаг к усовершенствованию этой любимою в России работы, сообразно потребностям нынешнего вкуса...»¹¹.

Самая крупная из сохранившихся черневых работ Зуева — прямоугольный поднос, сделанный в 1837 году и показанный вместе с другим подносом на вологодской выставке. На подносе прекрасно выполнен чернью архитектурный пейзаж — вид на вологодский собор из-за реки. Изображение заключено в рамку в виде полосы черневого меандра. Отогнутый край подноса, со скругленными углами, позолочен и украшен по краю также черневым орнаментом из веток с листьями и цветами и корзин с цветами на канфаренном фоне. На гладкой, вогнутой части приподнятого края гайками прикреплено восемь дробниц фигурной формы с черневым орнаментом (цветы и листья) также на опущенном проканфаренном фоне.

Украшенные чернью ложки и вилки работы Ивана Зуева, сделанные им в разные годы, отличаются разнообразием форм, орнаментальных мотивов и технических приемов. Пуншевые ложки 1827 года



*Серебряный поднос
с черневым видом
Вологды.
И. Зуев
1837 год
Государственный
Исторический
музей*

(ГИМ 12776 ш) с овальной чашечкой и стеблем наподобие стрелы украшены орнаментом, напоминающим рыбу чешую, распространенным на русских серебряных изделиях еще в XV—XVI веках¹². Столовые ложки, из которых одна датирована 1832 годом (ГИМ № 73720), а вторая без даты (ГИМ № 6321), повторяют форму народных деревянных ложек — круглая чашечка и шар на конце стебля. На вилках 1840 года (ГИМ № 9709 ш) и столовой ложке 1844 года (ГИМ № 6334 ш) Зуев применяет как технику гладкой черни, воспроизводящей гравюру, так и сочного черного орнамента на опущенном канфаренном, позолоченном фоне.

Более поздних работ Ивана Зуева нам не встречалось. Последние сведения об этом мастере относятся к 1850 году, когда он, как старейший из серебряников, был вызван в Вологодский Софийский собор вместе с несколькими другими мастерами для оценки работы, привезенной серебряных дел мастером Верховцевым.

Иван Зуев умер в 1860 году. Из работ его сына Александра Зуева нам удалось выявить лишь один чеканный оклад 1862 года на иконе в Вологодском краеведческом музее (№ 875 пц) с орнаментом из раковин, листьев и завитков в стиле рококо. Александр Зуев умер в 1865 году, в возрасте 46 лет. О другом сыне Ивана Зуева, Василии, упоминавшемся в окладных книгах вологодских мещан вместе с отцом и братом, известно только то, что он умер вскоре после смерти отца, в 1861 году, 43 лет. Занимался ли он серебряным делом, установить не удалось.

Вторым выдающимся вологодским серебряником первой половины XIX века был Сакердон Скрипицын. Судя по сохранившимся работам, это был исключительно тонкий гравер, с твердой рукой, чисто и четко выполнявший черневые работы. Имя вологодского мещанина серебряных дел мастера Сакердона Иванова Скрипицына, имевшего в Вологде свою мастерскую, впервые встречается в 1837 году, когда им был выставлен на вологодской выставке «Полный дорожный сервиз в 3950 р.».

В 1839 году на «Выставке российских мануфактурных изделий» в Петербурге был также представлен ряд его работ, из которых украшенный чернью дорожный сервиз с видами Вологды и Петербурга был куплен Николаем I. Части этого интересного сервиза хранятся теперь в Государственной Оружейной палате (№№ 11308, 11309, 15218 и 15219). Это блестяще выполненные черневые гравюры на двух серебряных кастрюлях: виды вологодского кафедрального собора, набережной Вологды и реки, Дворцовой площади и Зимнего дворца, карта Вологодской губернии. В сервиз входят также два стаканчика с пейзажами в медальонах. На ту же выставку Скрипицын представил черневой овальный поясной портрет Александра II (ГИМ № 6836 ш), который был сделан в 1837 году. Портрет выполнен тонко и легко на опущенном проканфаренном фоне. Александр II изображен почти в фас, с небольшим поворотом влево, в мундире лейб-гусарского полка. Прямоугольная рамка из позолоченной меди украшена орнаментом из непрерывно вьющегося стебля с цветами, розеток, пальметок и трав и, вероятно, также выполнена Скрипицыным, который был не только хорошим резчиком и черневых дел мастером, но работал также и как чеканщик ¹³.

Та же тонкая гравировка и светлая, серая чернь и на других работах Скрипицына — овальной дробнице с изображением «Воскресения», 1844 года (ГИМ № 78843) и бокале (ГИМ № 262 ш), нижняя часть которого выполнена в виде снопа из черневых колосьев, а верхняя украшена четырьмя медальонами с черневыми пейзажами на позолоченном проканфаренном фоне.

Скрипицын заимствовал иногда для своих работ сюжеты с иностранных гравюр. В собрании Государственного Эрмитажа хранятся три серебряные тарелки (1840 год), на которых тончайшей черневой гравюрой изображены виды Цюриха, Лозанны и озера Бриенц с подписями на французском языке (№№ ЭРО 4775, 4776 и 4777).

Вершиной мастерства Скрипицына можно считать изображение на стакане 1841 года (ГИМ № 59565). Здесь он выступает не только как искусный гравер, но и как тонкий художник; черневые рисунки хороши по композиции и проникнуты большим настроением. По-видимому, это иллюстрации к какому-то литературному произведению романтического характера: на фоне мрачного пейзажа с хмурым небом и несущимися тучами стремительно шагает против ветра мужчина в широкополой шляпе и развевающимся плаще; рыцарь в латах и лавровом венке с копьём и открытой книгой в руках сидит на скале перед старцем, льющим воду из чаши. Между медальонами — орнамент в виде плетенки.



*Серебряный стакан
с черневым
изображением.
С. Скрипицын.
1841 г. о. о.
Государственный
Исторический
музей*

Имеются сведения и о выполнении Скрипицыным для вологодского архиерейского дома мелких заказов и починок, очевидно, с целью заработка. В 1841 году, например, он получил «за вырезку печати для архиерейской конторы 2 рубля» и «за починку дикирия и трикирия 4 р. 28 к. 4 седьмых»¹⁴. Последняя из известных нам работ Скрипицына — дробница (ГИМ № 78843) относится к 1844 году. Более поздних работ, а также документальных сведений об этом замечательном мастере найти не удалось.

В середине XIX столетия в Вологде работал также черневых дел мастер Михаил Чулков (1801—1864). Из его работ известны одиннадцать чайных ложечек с черневыми пейзажами на остроовальных чашечках и черневым растительным орнаментом на канфаренном фоне по стеблю (ГИМ № 81678) и пасхальное яйцо с изображением на канфаренном золоченом фоне «Воскресения» и надписи: «М. Чулков» (ГИМ № 4987 щ).

Вологодские серебряники XIX века, как и мастера других городов, не могли конкурировать с крупными мастерскими Москвы и Петербурга. Трудность сбыта продукции на месте, отсутствие серебра для работы — все это ставило мастеров в тяжелую зависимость от скупщиков. В середине XIX века в Вологде таким скупщиком был купец Грудин, снабжавший серебряников материалом, скупавший их изделия и продававший в своем магазине. Многие из вологодских серебряников, лишенных возможности вывозить изделия на ярмарки или

в другие города, работали исключительно по заданиям этого купца и были в полной от него зависимости.

Сведения о вологодских серебряниках и их изделиях, которые удалось собрать, пока не дают нам полной картины развития серебряного дела даже за такой период как XVIII и XIX века. Ряд вопросов только намечен и остается пока не вполне ясным. Серебряное дело в Вологде XVI—XVII веков почти не исследовано ни по документам, ни по вещевым памятникам, и мы ничего определенного не можем сейчас сказать о вологодской чеканке, резьбе и басме того времени. Вопрос о вологодской скани и ее отличительных особенностях окончательно не разрешен, так как пока не удалось найти сканых изделий с вологодским клеймом. Недостаточно найдено и биографических данных о таком замечательном мастере, как Сакердон Иванович Скрипичин и не выяснено, какими гравюрами и иллюстрациями он пользовался для своих работ. Требуется еще длительная и тщательная работа над местным вещевым и документальным материалом, чтобы написать историю развития серебряного дела в Вологде.

¹ Например, на деревянных резных спинках стульев, находящихся в собрании Вологодского музея.

² Вологодский областной краеведческий музей (ВОКМ) № 3999 в Опись казенной посуды, учиненная 1760 года, л. 2 об. («12 фиалок, деланные разными манерами..., отданы на дело трикиры и дикиры... Печать архиерейская весом 22 золотника с половиной... отдана для переделывания на оклады..., поднос по приказу преосвещ. Иосифа епископа вологодского и белозерского отдан на дело трикиры и дикиры... 98 чарок употреблены на оклады в соборной церкви местных образов...»).

³ ВОКМ № 415. Книга расходная по дому его преосвященства 1773 г. л. 2 и об. Среди расходов дьякона есть также записи об уплате «за переделку ветхого казенного подноса», «за переправку панагии», «за серебро и работу новой цепочки» и др.

⁴ Вологодские епархиальные ведомости, 1873, № 13, стр. 493.

⁵ ЦГАДА, ф. 248, оп. 21, кн. 1422, л. 109, и об.

⁶ Феодосий Тотемский был канонизирован лишь в 1798 году, следовательно, сканый оклад с его изображением мог быть сделан в это время только в Вологде или ее окрестностях, где значительно ранее, чем в других городах, появились изображения этого святого.

⁷ I. H. Blasius. Reise in Europäischen Russland in den Jahren 1840 und 1841. Braunschweig. 1844, s. 147.

⁸ Военно-статистическое обозрение Российской империи, т. II, ч. III. СПб., 1853, стр. 333.

⁹ Ф. А. Арсеньев. Очерк кустарных промыслов по изделиям, собранным Вологодским губернским земством. Вологда, 1882, стр. 46—48.

¹⁰ I. H. Blasius. Указ. соч., стр. 147.

¹¹ Описание Российской империи, т. I, кн. IV. СПб., 1846, стр. 75.

¹² Форма ложечки в виде стрелки встречается также в изделиях мастеров Великого Устюга (например, ложечки работы Бушковского).

¹³ Из чеканных его работ сохранилась рама на иконе святых Дмитрия и Игнатия с орнаментом из раковин, завитков и цветов (собрание Вологодского краеведческого музея, № 40Лд).

¹⁴ ВОКМ № 4011/3. Книга неокладных сумм 1840—41 гг., л. 260 об. и 28 об.

А. Е. Горпенко

Московские кованые ограды XVIII века

Первая половина и середина XVIII века — один из самых плодотворных периодов в развитии русского кованого металла. В это время возникают всемирно известные дворцовые ансамбли в Петербурге и в окрестностях новой столицы, отличающиеся необычайной стройностью планировки, новизной композиционных и декоративных решений. Наряду с другими средствами декоративного убранства в оформлении архитектурных построек, садов и парков широко используется кованое железо. Русские зодчие и художники, воспринимая зарубежный опыт, соперничают в своем искусстве с иностранными мастерами.

Вместе с тем, не утрачивается значение Москвы — исконного центра ремесленного производства. Именно на московской почве были созданы наиболее самобытные произведения художественнойковки, в которых обнаруживается непосредственная связь с традициями допетровского времени.

В 20-х—30-х годах XVIII века возрождается капитальное каменное строительство в Москве, прерванное в связи со строительством Петербурга. Приводится в порядок запустевший Кремль. Заново отстраиваются загородные царские резиденции в Измайлове, Люберцах, селах Воздвиженском и Алексеевском. В Немецкой слободе под руководством архитектора В. Растрелли возрождается комплекс Анненгофа. Восстанавливается целый ряд московских церквей.

С интенсивным архитектурным строительством было связано и появление первых кованых оград¹. До этого даже территории дворцовых усадеб огораживались деревянными заборами и частоколами.

Применение кованого металла все более расширялось по мере увеличения производства полосового железа заводского изготовления. Технические трудности обработки металла успешно преодолевались русскими мастерами. В Москве, как и в других промышленных городах центральной России, не было недостатка в искусных кузнецах. Это подтверждается порядком заключения договоров со специалистами такого рода. При распределении ответственных подрядов на кузнечную работу исполнители набирались «с торгов», в которых обычно участвовало по несколько претендентов, причем решающее значение имела не аттестация мастера, а объявленная им стоимость работы.

Состав мастеров, участвовавших в торгах, свидетельствует о широкой распространенности кузнечного ремесла, которое было традиционным занятием различных слоев населения. В числе кузнецов встречаются мастера государственных ведомств и монастырей, посадские и городские ремесленники, дворовые люди и крепостные крестьяне, занимавшиеся отхожим промыслом. В договорные отношения с работодателями вступали кузнецы-предприниматели, располагавшие наемными работниками, группы мастеров (такой-то «с товарищи») и кузнецы-одиночки, часто не имевшие собственной мастерской, а иногда и своего инструмента.

Сведения о привлечении московских и пришлых ремесленников к строительным работам встречаются во многих архивных документах.

В торгах на изготовление железных дверей для церкви Николая Чудотворца, строившейся в подмосковном селе Домодедове по проекту архитектора Готфрида Шеделя (1730—1733), участвовали кузнецы Болотного кузнечного ряда Петр Иванов и его сын Михайло, Покровского кузнечного ряда — Иван Рынин, Сретенского кузнечного ряда — Антроп Иванов, оброчный крестьянин государыни Елизаветы Петровны кузнец Иван Попов, кузнец Московской Оружейной палаты Иван Дмитриев. В 1731 году «для дела связей и других принадлежащих к оной церкви кузнечных работ» были подряжены мастера Арбатского и Тверского кузнечного ряда — Иван Васильев «с товарищем». С кузнецом Иваном Поповым был заключен договор на изготовление оконных решеток «из лучшего уральского железа». В изготовлении креста для домодедовской церкви принимал участие кузнец Интендантской канторы Матвей Ильин.

В 1737—1739 годах некоторые работы в московском Кремле выполнялись наемным кузнецом из дворцового села Красного Костромского уезда Федором Конюковым².

Состояние архивных материалов, относящихся к первой половине XVIII века, не позволяет восстановить всей картины развития этой отрасли архитектурно-декоративного металла; выясняются лишь отдельные обстоятельства, связанные с творчеством московских кузнецов. В документах дворцовой канцелярии имеются сведения о кованой ограде, сооруженной на территории Кремля в начале 30-х годов. Она была расположена у колокольни Ивана Великого между Архангельским собором и Синодальным домом. Устанавливалась ограда под наблюдением архитектора Христофора Кондрата. В справке, по-

ступившей в Дворцовое Управление из Московской «губернаменской» канцелярии, которая была затребована в связи с просьбой Кондрата о выплате ему жалованья, сообщается, что с 1 мая по 25 октября 1731 года он находился «у каменного мосту и у строения решетки на Ивановской площади»³.



*Верхняя часть
кованой ограды
церкви
Екатерины
на Ордынке.
1731 год*

В сохранившихся архивных документах не обнаружено каких-либо прямых указаний об исполнителях кузнечных работ, их имена могут быть установлены лишь косвенным путем — на основании выписки о мастеровых людях дворцового ведомства, составленной в 1739 году. В этой выписке в числе «учиненного в 731 году штата» дворцовых мастеров, которые «и ныне состоят налицо», названы семь кузнецов: Григорий Андреев, Андрей Иванов, Яким Федоров, Михайло Кондратьев, Василий Яковлев, Савелий Кашеваров, Иван Кашеваров⁴. Поскольку дата зачисления этой группы кузнецов в штат дворцового ведомства совпадает со временем изготовления ограды, можно предположить, что эта работа была поручена им. В дальнейшем кузнецы Андрей Иванов и Яким Федоров принимали участие в восстановлении кремлевских построек, пострадавших во время пожара 1737 года. Имя Григория Андреева упоминается в документах 1753 года; в это время он являлся одним из ведущих мастеров Московской гофинтендантской конторы.

Вопреки ранее существовавшему мнению о бесследном исчезновении ограды, оказалось, что это уникальное произведение русского кузнечного искусства сохранилось без каких-либо существенных повреждений или переделок, хотя и было перенесено на другое место. Как выясняется из текста правительственного указа 1768 года, «состоящие на Ивановской площади железные решетки» были разобраны в 1742 году в связи с очередной реконструкцией Кремля, произво-

дившейся при подготовке к коронации императрицы Елизаветы Петровны. Полученным из правительствующего Сената указом было «велено оные решетки хранить впредь до употребления в казенные строения»⁵. Звенья ограды пролежали в разобранном виде более четверти века. Подходящий случай использовать кованые решетки представился лишь в конце 60-х годов. По просьбе священника новопостроенной церкви великомученицы Екатерины Симона Савина они были переданы на строение церковной ограды, которую и теперь можно видеть на Большой Ордынке⁶.

В строгом и величавом облике Кремлевской решетки обнаруживается немало архаических черт, сближающих ее с произведениями XVII века. Монументальное полотно ограды, достигающее значительной высоты, составлено из четырехгранных железных брусьев, скрепленных тремя поперечными связями. Элементы решетки при общей прямолинейности имеют неравномерную толщину, сохраняют следы грубой кузнечной обработки. В их мощной пластике воплощены титанические усилия, затраченные на преодоление неподатливости материала. Вертикальные стержни ограды в верхней своей части завершаются расходящимися в обе стороны завитками и заостренными наконечниками листовидной формы.

Особенно интересны накладные декоративные детали, вырубленные из листового железа, которыми дополняется силуэт решетки. На среднем, самом высоком стержне ограды находились плоскостные изображения двуглавого орла и солярного знака в виде ажурной розетки из зигзагообразных лучей⁷. Пересечения прутьев с поперечными связями оформлены просечными накладками различной конфигурации, которые прикреплены к железным брусьям решетки фигурными шпёнками-заклепками с закругленным уширением на конце. Этот прием характерен для русского кованого металла: он часто встречается в решетчатых дверях XVII века и во многих кузнечных работах XVIII—XIX веков. На среднем поясе ограды накладные детали имеют форму восьмиугольных звезд; на верхнем и нижнем поясах расположены условно трактованные маски зверей. Наибольшей выразительностью отличается силуэтное решение бровей и глаз в звериных масках верхнего ряда. Белки глаз прорезаны, и благодаря этому глаза зверей выглядят светящимися. Выступающий шпёнок здесь служит носом и придает маскам забавное выражение.

Включение устрашающих звериных масок в композицию решетки является, по всей вероятности, отголоском древних языческих верований и должно было подчеркивать ее охранительное назначение (именно эту функцию выполняли первоначальные деревянные ограждения Москвы). Вместе с тем создатели кремлевской решетки, видимо, не принимали всерьез эти элементы культовой символики и придали им шутиливый оттенок.

К немногим произведениям архитектурно-декоративного металла первой четверти XVIII века относится кованая решетка, огораживающая верхнюю площадку над северными воротами Донского монастыря перед церковью Тихвинской Божьей матери. Основная же масса известных нам кованых церковных оград сооружается в 40-е — 50-е годы,



*Записи кованой решетки
Успенского собора
в Переславле-Залеском.
XVIII век*

в период интенсивного архитектурного строительства и благоустройства московских улиц.

Декоративное решение московских кованых оград первой половины и середины XVIII века в общих чертах согласуется с архитектурным декором господствовавшего тогда стиля барокко; однако в них наблюдаются и заметные стилистические различия. Своеобразие произведений художественнойковки объясняется, по-видимому, тем обстоятельством, что в этой области искусства еще не произошло окончательного разделения творческих и исполнительских функций. По всей вероятности, автор архитектурного проекта предлагал кузнецу лишь наметку ограды, кузнец же создавал рисунок сам, сообразуясь с традициями своего ремесла. Абсолютный приоритет архитектора-проектировщика утверждается позднее, лишь в эпоху классицизма. Это приводит к упрощению кузнечной техники и постепенной замене ее гнутьем.

Хотя московские кованые ограды изготовлялись в разное время, для различных архитектурных сооружений и техника их изготовления основывалась на ручном труде, все они сводятся к ограниченному количеству типов, в каждом из которых применяются аналогичные детали и композиционные приемы. Устойчивость орнаментальных мотивов и принципов композиционного построения говорит о преемственности, последовательном отборе наиболее удачных композиционных решений.



*Звено кованой
ограды церкви
Никиты Мученика
на Старой
Басманной улице.
40-е годы
XVIII века*

Наибольшее распространение в московской архитектуре середины XVIII века получили кованые ограды, состоящие из вертикальных прутьев с разветвленными завершениями. Их прототипами являлись Кремлевская ограда и решетка Донского монастыря.

В одних оградах прутья соединялись простыми поперечными полосами, иногда приподнимавшимися в средней части звена, в других — плотно решетки окружалось нарядным орнаментальным обрамлением. К первому виду относятся ограды церкви Никиты Мученика на Старой Басманной улице (теперь улица Карла Маркса), церковей Николы Заяицкого на Раушской набережной, Адриана и Натальи, Панкратия Чудотворца близ Сретенки; ко второму — ограды церковей Параскевы Пятницы на Пятницкой, Никиты Мученика на Швивой горке, Алексея Митрополита в Рогожской ⁸.

Прутья с декоративными разветвлениями, образующие плотно этих оград, напоминают стебли трав и цветов; они имеют много общего с коваными светцами, которые обычно решались в виде расцветшего стебля, а также со структурными элементами наборных оконных решеток XVII — начала XVIII века, в основу которых были положены аналогичные растительные мотивы. Подтверждением этого может служить ограда Успенского собора в Переславле-Залесском, примыкающая к работам московской школы ⁹. В переславскую решетку, помимо декоративных завершений, введены серповидные ответвления, располагающиеся в промежутках между прутьями на про-



*Звено кованой
ограды церкви
Николы Заяицкого
на Раушской
набережной.
40-е годы
XVIII века*

тяжении всего полотна, как это имеет место в некоторых оконных решетках.

В звеньях упомянутых выше оград прутья с декоративными разветвлениями составляют центрированную композицию, они группируются симметрично по обе стороны от центрального прута, завершье которого получает более сложную разработку.

При всем разнообразии существовавших композиционных вариантов в большинстве случаев сохраняются некоторые общие черты в рисунке заверший и соблюдается определенный порядок в их расположении, что указывает на прямую связь между отдельными оградками и позволяет проследить приблизительную последовательность в развитии их орнаментального декора. Это особенно важно потому, что точная датировка большинства московских оград до сих пор не установлена¹⁰.

В большей части рассматриваемых нами оград различаются пять основных видов орнаментальных заверший прутьев, каждое из которых занимает определенное место в композиции звена.

Особой устойчивостью отличаются завершья третьего и четвертого (от центра звена) прута, в которых формы растительного прообраза воспроизводятся с наибольшей определенностью.

Основной и, по-видимому, ранний тип решеток с декоративными прутьями и поперечной скрепляющей полосой отчетливо выражен в ограде церкви Никиты Мученика, построенной в конце 40-х годов. 225

Вместе с тем завершья этой ограды представляют более развитую композицию по сравнению с завершьями решетки Донского монастыря, послужившей исходным образцом для кузнечных работ середины XVIII века. Полотно решетки обогащается новыми видами заверший, различающимися по характеру рисунка¹¹. Еще более усложняется декоративное решение центрального прута при сохранении традиционной основы. Сердцевина завершья по-прежнему образуется двумя параллельными полосами, разделенными узким щелевидным зазором, который напоминает «расщепы» светцев, предназначавшиеся для закрепления лучины. В решетке Донского монастыря параллельные полосы заканчиваются фигурным расширением сердцевидной формы. В решетках 40-х — 50-х годов этот элемент заменяется несколькими просветами, которые располагаются друг над другом в восходящем ритме.

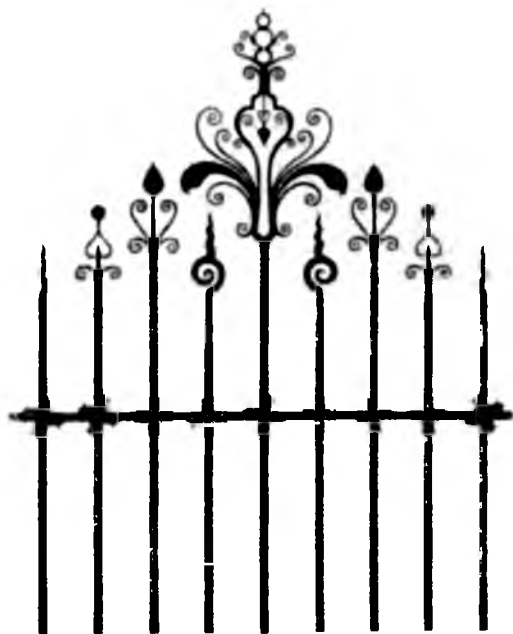
Тожественным вариантом традиционного кузнечного узора являются завершья решетки церкви Николы Заяицкого, повторяющие в общих чертах орнаментацию ограды церкви Никиты Мученика на Старой Басманной. Поскольку решетка церкви Николы Заяицкого имеет меньшее количество прутьев, в ее крайних завершьях объединены декоративные элементы последних двух прутьев ограды церкви Никиты Мученика: верхняя часть завершья заимствована от четвертого прута, нижняя — от пятого.

В оградах раннего периода орнамент разветвленных верхних концов прутьев создан сравнительно простыми средствамиковки. Все ответвления заверший образованы тонкой изогнутой полоской металла, поставленной на ребро, перпендикулярно к фронтальной плоскости ограды. Характер орнамента, состоящего в основном из завитков, и техникаковки здесь совершенно такие же, как в кованных светцах и сечках, сохранявшихся в крестьянском быту до второй половины XIX века.

В кованой оgrade церкви Адриана и Натальи обнаруживается стремление к более выразительной и изысканной «прорисовке» заглавного прута. Деталям завершья придаются плавные, органические очертания, у его основания помещаются два плоских широких листа, образующих контрастное сочетание с ажурным узором ответвлений. Та же тенденция проявляется в решетке церкви Панкратия Чудотворца, центральное завершье которой отличается подчеркнутой прихотливостью рисунка, воссоздающего пластику растительных форм.

В оградах с орнаментальным обрамлением полотна завершья прутьев претерпевают наиболее существенные изменения. Примером дальнейшей интерпретации традиционных мотивов может служить декоративное решение ограды церкви Параскевы Пятницы на Пятницкой улице¹².

Образное значение орнамента здесь конкретизируется и уточняется в пределах, обусловленных спецификой изделия и техникойковки. То, что было выражено в лаконичном линейном силуэте только намеком, здесь выявляется в плоских, прорезных деталях и принимает отчетливую форму ростков, листьев и цветков; все, что не подавалось такой конкретизации, было заменено. Существенным образом перера-

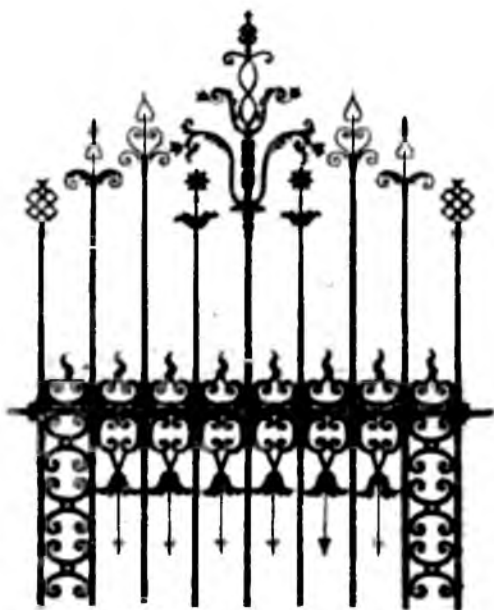


Верхняя часть
кованой решетки
церкви Адриана
и Натальи
Середина XVIII века

ботано центральное завершь: верхняя, расщепленная часть заглавного прута трактуется в виде двух переплетающихся стеблей. Очень условное завершь второго прута, состоящее из спирального завитка, увенчанного вертикальным волнистым лучом, заменено восьмилепестковым цветком. Завершь третьего и четвертого прута принципиально не изменились, только их нижние завитки были несколько уширены наподобие листьев и дополнены зубчатыми вырезами. Завершь крайнего, пятого, прута заметно отличается от орнамента остальных прутьев; оно представляет собой геометрическую плетенку в виде крестового креста. «Нейтральное» обособленное решение крайнего прута объясняется тем, что он выходит за пределы декоративного обрамления полотна, создающего замкнутую композицию; уравнивание его с другими прутьями противоречило бы этому композиционному принципу.

В соответствии с отмеченной нами стилистической тенденцией изменился и способ выполнения кованого орнамента. Чтобы получить возможность детализировать его силуэт уширениями и вырезами, плоские ответвления стали располагать не «ребром», поперек полотна ограды, а плашмя — в одной с ним плоскости. Это, в свою очередь, привело к утолщению ответвлений и сокращению их количества.

Приблизительно такой же рисунок имели декоративные завершь прутьев в оградах церкви Никиты Мученика на Швивой горке и Успения в Кожевниках¹³.



*Верхняя часть
кованой решетки
церкви
Параскевы Пятницы
на Пятницкой улице.
60-е годы XVIII века*

В ограде церкви Алексея Митрополита на Рогожской, относящейся к тому же типу, количество прутьев с различным рисунком заверший возрастает до девяти в связи с удлинением звена ограды. Формы орнамента здесь немного грубее, чем в предыдущих оградах. Вследствие сокращения высоты полотна декоративные завершья прутьев несколько стеснены и располагаются не так свободно, как в решетке церкви Параскевы Пятницы.

В декоративных обрамлениях поздних оград используются некоторые барочные орнаментальные мотивы в виде скобчатых завитков с волнистыми лучевидными ответвлениями. К сдвоенным завиткам верхнего ряда прикрепляются стреловидные подвески. Однако самый принцип композиционного расположения этих элементов, подчеркивающий конструктивную связанность вертикальных прутьев решетки, не свойствен стилю барокко ¹⁴.

Ограды с разветвленными прутьями, достигшие высокого совершенства в кованом металле Москвы, не были только местным явлением; они существовали и в других русских городах ¹⁵. Интересная ограда сохранилась у церкви Иоанна Богослова в Ипатьевской слободе близ Костромы.

К середине XVIII века относятся также кованые ограды с накладными орнаментальными деталями в виде прихотливо изгибающихся ветвей, расположенными в верхней и нижней части решетки. Такое решение полотна имели ограды церквей Троицы на Арбате, Спаса на



*Звено кованой
ограды церкви
Алексея Митрополита
на Рогожской.
60-е годы XVIII века.*

Спасской, Климента на Пятницкой, Николая Чудотворца на Мясницкой (улица Кирова), Ивана Воина на Якиманке, Косьмы и Дамиана в Кадашах, Георгия Победоносца в Ендове на Садовнической улице (улица Полины Осипенко).

Самый прием оформления полотна решетки плоскими орнаментальными накладками в форме ветвей встречается еще в начале XVIII века в композиции оконных решеток Меншиковой башни (1707)¹⁶. В рисунке орнаментальных деталей этой группы московских решеток, в характерных очертаниях листьев, цветов и завитков улавливается сходство с растительным орнаментом набоек и настенных росписей XVII века; фрагменты подобных росписей сохранились в Высокопетровском монастыре. Это сходство было особенно велико в рисунке кованой ограды церкви Троицы на Арбате, полотно которой было сплошь заполнено растительным орнаментом¹⁷.

Композиционное решение оград с накладными деталями отличается особой свободой и непринужденностью, формы растительного орнамента полны бурного радостного движения, что в какой-то мере соответствует принципам барокко. Однако в трактовке орнамента здесь нет никаких признаков барочной стилизации. При живом разнообразии силуэта и естественности композиционного построения орнаментация оград обладает большой ритмической слаженностью, которая достигается соблюдением симметрии в расположении основных элементов узора, закономерной повторяемостью сходных деталей.



*Звено кованой ограды
церкви Иоана Воина
на Якиманке.
60-е годы XVIII века*

*Звено кованой ограды
церкви Спаса
на Спасской улице.
Середина XVIII века*

Если внимательно присмотреться к орнаментальному декору оград, можно заметить, что повторяющиеся ветви, как правило, симметричны, и отходящие от них ответвления имеют равное количество следующих в определенном порядке листьев одинаковой формы, различающихся главным образом по размеру, пропорциям, направленности движения и незначительным отклонением в рисунке.

В некоторых оградах наблюдается еще одна особенность в трактовке орнамента: наружный край изогнутого листа, расположенного на конце закручивающегося ответвления, наделяется ритмически повторяющимися вырезами, тогда как все другие элементы орнамента очерчены ровной упругой линией. Этот прием, позволяющий передать круговое движение завитка, широко применялся и в кованых жиковинах XVII века.

В средней своей части полотно решетки пересекается горизонтальным поясом с простым орнаментальным рисунком, состоящим из однообразных раппортов. Поперечное членение сдерживает и объединяет порывистое, разобщенное движение основных орнаментальных форм, связывает отдельные элементы решетки, придает конструктивную устойчивость и стройность всему произведению.

Московские ограды с накладными орнаментальными элементами в форме ветвей разделяются на два вида. Одни из них, такие, как ограда церкви Спаса на Спасской улице (1754—1757) и Климента на Пятницкой (1756—1758)¹⁸ имеют симметричное строение полотна с от-



четливо выраженной осью симметрии: левая его сторона в основном соответствует правой; орнаментальные детали нижней части звена перекликаются с декоративными элементами верхнего ряда. Средний пояс этих оград состоит из поперечной горизонтальной полосы и прилегающих к ней скобчатых завитков. Сечения прутьев квадратные. В оградах же церковей Ивана Воина на Якиманке и Космы и Дамиана в Кадашах композиция отдельного звена асимметрична, орнамент нижней и верхней части полотна решается по-разному, симметрия соблюдается только между отдельными звеньями. Конструктивная тяга в средней части полотна отсутствует, горизонтальные членения состоят из ряда соединенных друг с другом ромбов. Все элементы решетки уплощены, прутья плоские. Эти признаки свидетельствуют о возрастающем влиянии барокко.

В определенной связи с рассмотренным типом оград находятся не сохранившиеся кованые ограды Казанского собора и церкви Николы в Хамовниках, относящиеся ко второй половине XVIII века¹⁹.

В поздних оградах восстанавливается центрированная симметричная композиция звена. Но растительный орнамент верхней и нижней частей решетки сильно упрощается, и средний пояс из ромбов начинает превалировать над ним. В этом уже сказывается воздействие классицизма.

Московские ограды середины XVIII века — значительное явление в русском архитектурно-декоративном металле. Работы московских кузнецов привлекали внимание многих архитекторов и мастеров прикладного искусства последующего времени. Найденные ими композиционные принципы и приемы декоративного оформления решетчатого полотна были восприняты и претворены в произведениях эпохи классицизма.

Во второй половине XVIII века получает повсеместное распространение новый тип оград, полотно которых состояло из сомкнутых остроконечных пик. Такое решение отвечало требованиям формирующегося стиля Российской империи, являлось отзвуком воинских батальи и парадов.

Особенности провинциального художественного ремесла постепенно поглощаются господствующим направлением, что приводит к стилистическому единообразию во всех областях декоративно-прикладного искусства.

Между тем, в кованом металле второй половины XVIII века отчетливо различается влияние ремесленных традиций, причем сохраняются некоторые отголоски растительных мотивов. В оградах 70-х — 80-х годов завершения пик придается сходство с бутоном, который охватывается венчиком листьев. Завершения такого рода имела, в частности, кованая решетка так называемых Этиопских ворот в Павловском парке, сооруженных по проекту архитектора Ч. Камерона²⁰.

Некоторые элементы орнаментального оформления московских оград середины XVIII века воссоздаются в композиции кованых оконных решеток церкви Св. Духа на Лазаревском кладбище, построенной в 70-х годах архитектором Е. С. Назаровым. Связь с работами московских кузнецов обнаруживается и в кованой ограде петербургского

Каменноостровского дворца, в строительстве которого участвовал В. И. Баженов. Одна из наиболее характерных особенностей этой ограды — наличие среднего членения, состоящего из ряда ромбов.²¹ Такое же членение применялось и в московских оградах.

В некоторых решетках того же времени рисунок поперечного членения образуется из скобчатых завитков.

Традиционную образную основу имеет замечательная ограда Летнего сада, созданная Ю. Фельтеном и П. Егоровым²². Прутья ограды, увенчанные заостренными наконечниками, по своим пропорциям напоминают тонкие стебли травы. Растительный характер композиции выявляется в орнаменте верхнего фриза и среднего горизонтального членения, состоящего из ветвей и цветочных розеток. Интересной деталью, раскрывающей замысел художника, являются листовидные ответвления, расположенные у основания вертикальных прутьев, которые никак не могут считаться принадлежностью пик.

Приведенные нами примеры свидетельствуют о тесном сотрудничестве архитекторов академической школы с мастерами-ремесленниками, носителями традиций народного декоративного искусства, дают представление о тех предпосылках, которыми обуславливалось национальное своеобразие произведений русского барокко и классицизма.

¹ Кованые оконные решетки, двери и ворота изготавливались и раньше. В строительных документах 1737 года сообщается о починке ветхих железных ворот, относящихся к Потешному дворцу (ЦГАДА, ф. 1239, оп. 149, ед. хр. 69280, л. 1 и 2).

² ЦГАДА, ф. 1239, оп. 3, ч. 81, ед. хр. 41089, л. 601, 604, 605, 610, 619, 702; оп. 3, ч. 68, ед. хр. 31793, л. 2, 3, 7; ед. хр. 31796, л. 1; ед. хр. 31830, л. 5 и 18.

³ ЦГАДА, ф. 1239, оп. 3, ч. 68, ед. хр. 31846, л. 9, 15.

⁴ Там же, ед. хр. 31842, л. 17.

⁵ ЦГАДА, ф. 1239, оп. 3, ч. 60, ед. хр. 28999, л. 1.

⁶ Предварительно решетки были освидетельствованы архитектором В. И. Баженовым, подтвердившим невозможность их использования в ансамбле проектирующегося Кремлевского дворца (Там же, л. 2, 4).

⁷ Детали не сохранились. Восстановить их вид можно по уцелевшим фрагментам и фотографиям решетки начала XX века.

⁸ Большая часть оград не сохранилась.

⁹ Одно звено этой ограды теперь находится в Переславском краеведческом музее.

¹⁰ Некоторые общие указания по датировке этих оград даны в статье Н. Р. Левинсона «Кованые решетки оград середины XVIII века» (сб. «Старая Москва», вып. 5. М., 1929).

¹¹ Звенья ограды, обращенные к Гороховскому переулку, имели другое орнаментальное оформление, однако использованные в их композиции необычные разновидности заверший не получили дальнейшего распространения.

¹² Н. Р. Левинсон датировал эту решетку 1748—1762 годами.

¹³ Изображения этих оград приводятся в альбоме «Москва» (соборы, монастыри, церкви), 1883—1884, т. IV, табл. 13; т. V, табл. 15—17.

¹⁴ Решетки этого типа напоминают некоторые образцы раннего петербургского металла и, в частности, кованую ограду Летнего дворца (см. гравюру М. Махаева. — «Старые годы», 1907, июль — август — сентябрь).

- ¹⁵ В статье Н. Р. Левинсона сообщается о подобной же ограде в Курске. В книге Г. К. Лукомского «Памятники старинной архитектуры России» приводится изображение кованой ограды церкви в селе Вяземы, близкой к московским.
- ¹⁶ Фототека Государственного научно-исследовательского музея архитектуры имени Щусева, АМ—2049.
- ¹⁷ Графическое изображение этой решетки приведено в статье Н. Р. Левинсона «Кованые решетки оград середины XVIII века».
- ¹⁸ Датировка оград принадлежит Н. Р. Левинсону.
- ¹⁹ Ограды приведены в статье Н. Р. Левинсона.
- ²⁰ В первой четверти XIX века к камероновской решетке К. И. Росси добавил некоторые декоративные детали. Те же особенности наблюдаются в чугунных оградах 80-х годов, выполненных по проектам Д. Кваренги и Л. Руска (см. Н. Н. Соболев. Чугунное литье в русской архитектуре. М., Государственное издательство архитектуры и градостроительства, 1951, рис. 47—50).
- ²¹ Изображение ограды с членениями такого же рисунка встречается также среди неосуществленных проектов А. Н. Воронихина. (Воронихин. Чертежи и рисунки. М., Государственное издательство литературы по строительству и архитектуре, 1952, рис. 154).
- ²² Ф. Д. Кузнецов, Э. Ф. Кузнецова-Рыцк. Архитектор Петр Егоров. Чебоксары, 1964; Р. Д. Люлина. Петр Егоров — создатель ограды Летнего сада. Вестник Ленинградского университета, 1950, № 1, стр. 97—109.

И. Я. Богуславская

О каргопольской игрушке

Глиняная игрушка, пожалуй, менее всего изученная область народного искусства. Возможно, в этом повинны ее особая традиционность, устойчивость форм и характерный художественный примитив, а отсюда — многозначность содержания, которые делают ее довольно трудной для анализа. Единственным обстоятельным исследованием о глиняной игрушке до сих пор остается книга Л. А. Динцеса¹, хотя с некоторыми его положениями сейчас согласиться нельзя.

В последнее время все большее внимание привлекает глиняная игрушка из деревни Гринево Каргопольского района Архангельской области. О ней не раз упоминали историки и этнографы, публиковали отдельные работы искусствоведы². Но только в статьях Ю. А. Арбата, Е. Н. Хохловой и докладе В. М. Василевского в Архангельске сделаны первые попытки рассмотреть ее как вполне самобытное явление в народном искусстве³. В продолжение этих начинаний настоящая статья ставит своей целью дать общую художественную характеристику каргопольской игрушки, не претендуя, однако, на исчерпывающую полноту анализа.

Каргопольская игрушка есть во многих музейных собраниях: в Музее народного искусства в Москве, в Загорском музее игрушки, в Архангельском и Каргопольском краеведческих музеях, в Государственном Русском музее и Государственном музее этнографии народов СССР в Ленинграде. Есть она и в частных коллекциях, где представлена преимущественно работами современной мастерицы У. Бабкиной.

Учитывая все музейные сведения и характер самих произведений, можно выделить две основные хронологические вехи каргопольской игрушки; 1936—1940 годы, связанные с именем мастера И. В. Дружинина, и 1947—1970 годы — период работы У. И. Бабкиной. Исключения составляют несколько игрушек, которые, вероятно, можно отнести или к иному кругу мастеров или к другому времени.

Что же представляет собой каргопольская игрушка, когда и где она начала свое существование, в чем ее художественные особенности и эстетическая ценность?

К сожалению, точные сведения о ней крайне скудны. На территории бывшего Каргопольского уезда Олонецкой губернии издавна было развито гончарство, чему способствовали богатые залежи глины в районе.

Культура гончарства здесь очень древняя. О ней говорят археологические материалы — известная неолитическая керамика так называемой каргопольской культуры. На древних стоянках среди многочисленных сосудов были найдены и глиняные фигурки, изображавшие человека, водоплавающую птицу и зверя, напоминающего медведя⁴. По мнению археологов, они имели культовое значение. Прimitивность лепки сочетается в них с наивной, но выразительной типичностью облика, что свойственно многим произведениям первобытного искусства.

От неолитической керамики Каргополья мы переносимся сразу в XIX век, ибо не имеем сведений о гончарстве этого многовекового периода. В XIX — начале XX века историко-краеведческие материалы упоминают о развитии гончарства в Каргопольском уезде⁵. Им занимались в нескольких волостях, в том числе в Панфиловской, в состав которой входило Гриневое и близлежащие деревни. Гриневое упоминается во всех статистических материалах как место производства гончарных изделий. В 1902 году в Панфиловской волости работало на дому 43 гончара, из них 30 человек в Гриневе, Олеховской, Огневе и Ананьине⁶. Но о производстве игрушек никаких данных нет.

Изготовление глиняных игрушек обычно всегда сопровождало гончарным промыслом. Так было, например, в Тульской (деревня Филимоново), Тамбовской и Рязанской (город Скопин) губерниях. Очевидно, так же было и в Каргопольском уезде. Игрушку здесь делали во многих местах и, по-видимому, различную по технологиям.

Самые ранние известные нам сведения о глиняной игрушке относятся к 70-м годам. В каталогах предметов, поступивших в Олонецкий музей с 1871 по 1884 год, упомянуты детские глиняные игрушки из села Шалги Каргопольского уезда: мужик, женщина, лошадь, корова, бараны и олень⁷.

В воспоминаниях очевидца о продаже игрушек на ярмарке в Каргополе речь идет о лепной игрушке из черной глины: лошадки на воле, в упряжи и с верховым, солдатики, куры, фигуры баб, «утюшки для свистания и наигрывания»⁸. И перечень сюжетов, и то, что фигуры баб «скорее напоминают изделия людей каменного века», то есть примитивны по манере, — все это свойственно глиняной народной игрушке вообще, и не дает оснований полагать, что именно эти игруш-



*Каргопольская
игрушка.
Баба с миской.
Женщина
с ребенком.
И. В. Дружинин
1939 год
Государственный
Русский
музей*

ки — прообраз гриневских XX века. Их могли сделать в любой другой волости уезда, тем более, что гриневские игрушки лепили из красной глины, а не из черной. Единственная опубликованная игрушка, датированная концом XIX — началом XX века, — из собрания Музея народного искусства — «Барыня», не имеет точного паспорта и происходит из Каргопольского уезда вообще⁹. Сравнение ее с известными гриневскими игрушками не позволяет говорить об их большом сходстве.

Таким образом, в XIX веке понятие «каргопольская игрушка» было довольно широко, неопределенно и не связывалось с производством игрушек только лишь в Гриневе и близлежащих деревнях. По сведениям, собранным Г. С. Масловой в 1947 году и экспедицией Русского музея в составе В. А. Фалеевой и Н. В. Мальцева в 1964 году, в Гриневе и его окрестностях делали игрушку двух видов¹⁰. Один из них, старый, традиционный, принятый у отцов живущих сейчас мастеров (то есть во второй половине — конце XIX века), по существу повторяет технологию изготовления глиняной посуды. Вылепленные игрушки покрывали суриком и свинцовой поливой; хорошо обожженные в горне, они приобретали металлический блеск. Второй — это и есть та каргопольская игрушка, которая хорошо известна по музейным коллекциям.

Технология ее иная. Лепные фигурки просушивали несколько дней в избе, а потом в русской печи, причем клали их по сторонам дров и держали на поду, пока печь не остынет. Такой слабый обжиг не про-

никал глубоко, и поэтому в изломах за тонким кирпично-красным поверхностным слоем всегда видна темно-серая глиняная масса сердцевины. Затем игрушки расписывали. По рассказам Дружинина, традиционная роспись гриневских игрушек делалась масляными красками. Ими работает сейчас и У. Бабкина. Дружинин расписывал красками, растертыми на ином связующем (возможно, на яичном белке).

Произведения этого времени и круга и есть та общепризнанная «классическая» каргопольская игрушка — интересное и самобытное проявление северной народной культуры. Она отличается своеобразием облика, особой манерой лепки и росписи, характерностью сюжетов и образов, собственным эмоциональным строем. Она совсем не похожа ни на дымковскую игрушку, с которой ее часто сравнивают, ни на произведения других известных центров Тульской, Рязанской, Тамбовской и других областей. Их объединяет лишь принцип лепки — от руки из мягкой глины с последующей росписью, общий, в конце концов, у всех народов во все времена. В определенном смысле традиционен и круг сюжетов — фигурки людей, зверей и птиц, из которых многие игрушки-свистульки.

Но если в дымковской игрушке перед нами предстают веселые нарядные горожанки и довольно конкретные при всей их сказочности звери, а в пригородной тульской — надменные дамы под зонтиками и добродушные кормилицы с детьми, то каргопольская игрушка раскрывает иной мир, иные образы. Это — простые деревенские бабы с корзинками, словно идущие с базара или на базар, с детьми или птицами на руках, с лепешками на тарелках (одеты они в кофты и юбки с передниками, на головах — платки или шляпки всевозможных фасонов — от подobia колпака до цилиндра); деревенские модницы в нарядных платьях с бусами и сумочками (не без оглядки на городские вкусы); степенные бородатые мужики с трубкой или гармошкой; охотник с ружьем и убитым зверем за спиной, путник с котомкой, веселые деревенские парни-гармонисты. Все мужские персонажи одеты в длиннополые кафтаны с большими лепными пуговицами и неизменными полосками на плечах, напоминающими военные знаки отличия. На головах — круглые высокие шапки или картузы с козырьком. Те же мужики и парни являются персонажами нехитрого бытового жанра (катанье на санях и в лодке, отдых двух друзей на диване, мирный сон и т. п.).

Особенно многочисленны звери и птицы — от легко узнаваемых до совершенно фантастических, причудливо сочетающих человеческое лицо со звериным или птичьим торсом. Почти все звери — свистульки; среди человеческих фигур свистулек нет.

Изображения людей наделены живыми характерами, обрисованными с присущей народному искусству меткостью и остротой. То это гармонист — первый парень на деревне, то жеманная кокетливая модница, то наивная глуповатая баба. Подобные характеры есть и у зверей, как всегда в народной игрушке немного очеловеченных, но не теряющих при этом своей звериной природы. Среди них есть унылые кони и олени, недобрые собаки и зловещие медведи во весь рост



*Каргопольская
игрушка.
1930-е годы.
Государственный
Русский
музей*

с поднятыми лапами, дурашливые сказочные зверюшки с ласкающимися к ним детенышами, чопорные важные птицы на длинных ногах с торчащими, словно фалды фрака, крыльями и хищными клювами-носами; полулюди-полузвери с масками-лицами, то комичные, то загадочные и страшные. Пожалуй, ни в одном другом центре глиняной игрушки нет такого обилия фантастических животных, необычных по сюжетам и характеру образов.

Большинство игрушек — отдельно стоящие фигурки, но есть и несложные композиции из двух-трех фигур, объединенных простым действием. Все изображения фронтальны и, как правило, рассчитаны на рассматривание в фас. Мастера даже не всегда расписывают игрушку целиком, ограничиваясь только лицевой стороной. И лишь детали, вроде заплечного мешка, убитого зверя, ружья, заставляют повернуть игрушку.

Фигурки небольшого размера — 8—12—14 см, приземистых пропорций, с большими головами на толстой шее, длинным туловищем и короткими ногами и руками. На многих игрушках (особенно на неокрашенных поверхностях внутри) видны отпечатки пальцев, мавших глину. Они помогают понять самый процесс лепки. Лепили игрушку по частям, из отдельных комочков глины. Основной служил торс вместе с головой. Он насаживался на юбку или отдельно вылепленные ноги, и уже потом присоединялись скатанные калачиками руки, шляпы, сумки и другие детали. Швы тщательно заглаживались, и фигурки приобретали монолитность.

Художественная выразительность каргопольской игрушки создается преимущественно лепкой, пластикой, а роспись лишь дополняет и углубляет образ. Это настоящая народная скульптура, в своих малых формах и размерах достигающая порой большой выразительности. Каргопольской игрушке свойственна примитивность лепки, грубоватая тяжеловесность. Обычная для народного искусства обобщенность приобретает здесь почти символическую условность. Фигурки компактны и обтекаемы, их формы предельно упрощены, схематичны, детали едва намечены. При этом мастер применяет определенные отработанные пластические приемы, повторяющиеся во всех изображениях. Так, в человеческих фигурках обращает на себя внимание трактовка головы с плоским широким, как бы срезанным лицом, круглой линией подбородка, который, удлинняясь, у мужиков становится бородой; характерен прямой нос-защип, иногда с горбинкой. Сзади голова сливается с толстой короткой шеей, а прямой затылок переходит в общую линию спины, сутулую, статную или уродливо горбатую, но всегда пластичную, с подчеркнутой талией.

Руки кренделями напоминают ухватик, кисти — лапу в рукавках с нерасчлененными четырьмя пальцами и отставленным большим. Ноги у мужских персонажей и некоторых зверей имеют характерный прогиб стопы с острыми пяткой-каблуком и носком. Такой прием не придает фигуркам устойчивости и не всегда уравнивает тяжеловатое туловище. В виде четырех конических столбиков трактуются ноги у бегущих животных и ножки стульев и диванов. Юбки у баб не колоколом, как у всех дымковских и тульских игрушек, воспроизводящих городские наряды. В большинстве случаев они имеют скругленный объем, более прямые вертикальные линии, что соответствует очертаниям крестьянских юбок и сарафанов, подвязанных передниками. Передники есть на каждой фигурке крестьянки. Они очерчены прямоугольником и всегда орнаментированы; у горожанок передников нет.

Не менее своеобразна и роспись каргопольской игрушки. В ней своя характерная декоративность, не имеющая аналогий в игрушках других районов. По сравнению с открытым ликованием цвета дымковской игрушки каргопольская словно приглушена и по-северному сдержанна и сурова. Для нее характерны розовые, зеленые, синие, желтые, оранжевые и красные краски неярких оттенков. Белая краска, которой покрывались обожженные фигурки, играет роль фона для последующей росписи или самостоятельного цвета, достаточно активного в общей цветовой системе. По соседству с белым другие тона становятся интенсивнее, а цветовые контрасты смягчаются и облагораживаются.

Здесь применяются три характерных для глиняной игрушки приема росписи: сплошная окраска отдельных частей, комбинации из пятен — круглых и овальных — и сочетания прямых, волнистых линий-штрихов, иногда в виде геометрического узора. Из простейших комбинаций этих приемов строится все множество вариантов росписи. В каждой игрушке используются два или три способа: один подле другого — на разных ее частях или один на другом — при украшении



*Каргопольская
игрушка.
И Дружинин.
1939 год.
Государственный
Русский
музей*

какой-нибудь детали. Наиболее характерные цветовые сочетания — розовый с зеленым или черным, желтый с синим или зеленым, коричневый с серым. На таком фоне выделяются черные или оранжево-красные пятна, рассеченные серебряными, бронзовыми или цветными штрихами. Некоторые элементы росписи образуют орнамент.

Проблема народного орнамента достаточно сложна и мало разработана. Веками устоявшиеся элементы своей мнимой одинаковостью вводят в заблуждение многих исследователей. И каргопольская игрушка дает для этого немало поводов.

О некоторых особенностях ее орнамента писал Арбат. Но вряд ли можно так прямолинейно сопоставлять неолитический орнамент с узорами на фигурках XX века, утверждая к тому же, что они за три — четыре тысячи лет совсем не изменились¹². Конечно, в них есть общие по рисунку простейшие мотивы — круги, кресты, овалы, полосы и зигзаги; так же элементарно просты и их сочетания. В этом можно видеть определенную местную традицию, достаточно устойчивую всегда, а в северном орнаменте — тем более. Но есть в них и существенное различие — в самих очертаниях, форме, размерах, композиционном ритме мотивов и их соотношениях. Все это, вместе взятое, создает совсем иной художественный образ, продиктованный иным содержанием, иной культурой, эпохой, мировоззрением.

Древнейший орнамент был не только красивым узором; он был знаком, символом, имевшим определенное значение. Когда-то свое символическое содержание имели и орнаменты древней каргопольской керамики, но теперь они глухи для нас, проникнуть в их смысл невозможно. Узоры на игрушках в первую очередь — украшение, которое

обогащает их декоративный строй, усиливает эмоциональное воздействие, придает нарядный вид одежде персонажей. С течением времени соотношение декоративной и смысловой роли орнамента изменилось. Старая форма обрела новое содержание, и орнаментальные мотивы зажили относительно самостоятельной жизнью, совсем утратив древний смысл или сохраняя лишь его отголоски. Такие отголоски можно видеть в орнаменте каргопольской игрушки. Характер орнамента, повторяемость в нем мотивов дерева, ветвей, листьев, типичных красно-оранжевых кругов и крестов в лучах невольно наводит на мысль о давних связях с природой и культом солнца.

Всякое произведение народного искусства заставляет нас удивляться простоте своих выразительных средств и мастерству. При всей грубоватой неуклюжести каргопольской игрушки она производит впечатление легкого, непосредственного творчества. Две-три черных точки или «тычка» палочкой — и игрушка обрела глаза и рот, несколько мазков кисти — и появился нарядный передник; чуть примятый комочек глины — и готова шляпка на голове или гармонь в руках. И все эти выразительные штрихи и намеки сделаны без особых усилий, словно шутя и играя, сильные одним лишь талантом от природы одаренного мастера.

И все же каргопольская игрушка принадлежит к типу игрушек-примитивов. Примитивов не в отрицательном смысле — неумения или беспомощности, а в плане художественного примитива как способа образного видения мира, который свойствен искусству, основанному на наивном, непосредственном восприятии окружающего. Она примитивна и по лепке, и по росписи, и по существу художественного образа. Обобщение в ней почти равняется условному знаку, символу, дающему ключ к пониманию самого существа образа, но позволяющему читать его произвольно и домысливать по своему усмотрению. При всей определенности внешнего облика любой игрушки, по своему содержанию она не однозначна, а многолика. И эта емкость содержания, дополненная подчас откровенной фантастичностью образа, не позволяет толковать его буквально.

Каргопольская игрушка, на наш взгляд, занимает особое место среди народных глиняных игрушек. Ее художественная природа представляется неоднородной. Ее питали два источника, и оба они связаны с северной деревней, отдаленной от городской культуры, деревней с ее замедленным ритмом однообразной жизни, вековыми традициями.

Вспомним краткую историю этого края. Древнее Каргополье стояло на важных торговых путях из Москвы в Онегу и в XV—XVI веках имело общегосударственное значение. В XVIII веке жизнь района стала постепенно замирать, а в XIX веке, по выражению местного краеведа, Каргопольщина «стихла, глухая и темная» и даже уездный город был «тих и безмолвен, как отживший старик, у которого все в прошлом»¹³. Построенная в 89 километрах от Каргополя железная дорога Вологда — Архангельск «ничего не дала и все отняла»¹⁴. Векания времени мало задевали край, он жил по дедовским законам, погруженный в себя. Это не значит, что каргопольская деревня была

серой глухоманью, лишенной всяких культурных связей. Она обладала богатой древней культурной традицией, развивавшейся своими внутренними путями. Но важнейшие изменения в жизни края произошли лишь после Великой Октябрьской социалистической революции и даже после Великой Отечественной войны с введением автомобильного сообщения. И только с этого времени здесь начали стираться существенные границы между городом и деревней.

В 30-е годы XX века творчество мастеров-игрушечников питалось в первую очередь впечатлениями окружающей жизни. Отсюда круг сюжетов и образов каргопольской игрушки, отражающий быт, досуг, нехитрые занятия местных жителей. Вероятно, поэтому среди них нет городского вида барынь и нянек, характерных для дымковской и тульской игрушки.

Реальные наблюдения служили мастерам материалом, из которого они выбирали только то, что говорило об отдыхе, празднике и веселье, и не просто воспроизводили виденное, а поэтизировали и возвышали его до значительного, важного события в жизни крестьянина. Обращаясь к миру природы, они прежде всего изображали коня, оленя, лося, зайца, медведя, свинью, тех зверей, а также различных птиц, которые обитали в окрестных лесах или сопутствовали крестьянскому хозяйству. Мастера облакали их в сказочную форму или сочиняли на этой реальной основе совершенно фантастических чудовищ.

Но этот, условно говоря, реальный или бытовой аспект художественного образа каргопольской игрушки существовал рядом с другим, идущим из глубокой древности и также связанным с традиционным укладом жизни деревни. Консервативный, но склонный к поэтическому вымыслу каргопольский мужик жил по старинке и занимался своим исконным делом — хлебопашеством, которое и в XIX — начале XX веков сохраняло здесь первобытный уровень¹⁵.

Глядя на многие каргопольские игрушки, ощущаешь отголоски этой древней связи с землей, своего рода культа земли. Не случайно среди персонажей игрушек преобладают изображения женщин. Некоторые из них, с обнаженной грудью, кормят детей, другие держат в руках поднос с хлебами или птиц. Несмотря на бытовой облик и костюм, их образы подчас настолько обобщены, величественны и монументальны, что напоминают первобытные каменные изваяния, символы земледельческой богини — матери-сырой земли. Идея кормления, плодородия выражена и в орнаментальных мотивах на передниках: в настойчивом повторении небольших овалов, напоминающих форму зерна, в изображении ствола дерева и ветвей, словно орошаемых дождем и зернами, подобия вспаханного черного поля и линий, как бы означающих горизонт и соединяющих женские фигурки с землей.

Кровная связь с земледельческой культурой в какой-то степени объясняет и определенную архаичность форм игрушки, а совмещение в образах отголосков первобытно-родового начала (если можно так выразиться) помогает решить спор о происхождении глиняной игрушки вообще. Именно каргопольская игрушка, как нам кажется, служит наглядным доказательством правоты Л. А. Динцеса, ведущего про-

исхождение глиняной игрушки от фигурок культового значения; во всяком случае женских фигурок и зверей¹⁶. В одних центрах гончарства их древнее содержание давно выветрилось, и глиняные фигурки превратились в барынь и водоносков. А в Каргополе, где в силу указанных обстоятельств древние традиции жили дольше, оно сохранилось до конца 30-х годов XX века, превратившись в своеобразный сплав глубиной древности с современностью.

Каргопольская игрушка — подлинно крестьянское искусство, без ощутимых влияний городской культуры. Она органически связана с той средой, в которой родилась. В ней во всей полноте и чистоте отражено мировоззрение и эстетические идеалы русского крестьянства.

Рассмотренные произведения исполнены в 1936—1940 годах. Их связывают с именем талантливого самородка, потомственного гончара И. В. Дружинина. Известно, что Дружинин после Великой Отечественной войны уже не работал. Известны также имена еще нескольких мастеров, делавших игрушки в Гриневе и соседних деревнях. Эти имена упоминаются Арбатом¹⁷, записаны музейными экспедициями, но они или не связываются с конкретными произведениями из музейных собраний или их вещи не выявляют индивидуальной манеры мастера. Возникает вопрос, все ли многочисленные приписываемые Дружинину игрушки сделаны им самим или у него были помощники, последователи, а может быть и подражатели? Ведь не секрет, что за единой местной стилистической манерой того или иного центра народного искусства не всегда легко и просто увидеть индивидуальный почерк мастера.

Каргопольские игрушки 30-х годов также довольно едины по манере и пока не дают веских оснований для выявления нескольких почерков. Для этого необходимо самое тщательное изучение и сопоставление всех существующих произведений. Если же действительно все приписываемые Дружинину игрушки — результат его личного творчества, тогда нужно признать, что он, по существу, создал каргопольскую игрушку, дав своим талантом новую жизнь местной гончарной традиции. В таком случае, вероятно, какими-то чертами его характера и индивидуальностью творческой манеры можно объяснить еще одну особенность каргопольской игрушки. Вместо обычного юмора и добродушной иронии в ней сквозит определенная жестокость и экспрессивность образных характеристик, что придает им даже отрицательный эмоциональный оттенок. Однако, может быть, это происходит не по злему умыслу, а от крайней примитивности и наивности, которые, переходя какие-то границы, оборачиваются своего рода сатирой.

Сейчас в Гриневе работают У. И. Бабкина, К. П. и А. П. Шевелевы и С. Е. Дружинин, однофамилец и ученик И. В. Дружинина. Наиболее известны игрушки Бабкиной. По сравнению с И. В. Дружининым, в ее работах несоизмеримо меньше мастерства, хотя они не лишены выразительности и определенной типичности образов, собственной грубоватой манеры в лепке, которая позволяет без особого труда отличить ее почерк. В игрушках Бабкиной исчезла органичность старых

произведений. Она или механически повторяет старые образы и композиции, иногда нелепо соединяя женщину с обнаженной грудью в танце с кавалером в широкополой шляпе, или лепит новые, в которых преобладает интерес к развлекательности бытового сюжета и воспроизведению местного народного костюма с характерными чисто каргопольскими женскими головными уборами и нарядными юбками.



*Каргопольская
игрушка.
Звери-свистульки.
1930-е годы.
Государственный
Русский
музей*

Роспись у нее также довольно груба и однообразна. Не лучше и работы С. Е. Дружинина. Творчество этих мастеров, искусственно поддерживаемое любителями народного искусства, — пример упадка каргопольской игрушки.

Потеряв питающую почву в крестьянском творчестве, народная глиняная игрушка начинает развиваться в двух иных направлениях — в поисках нового содержания, новых сюжетов и композиций и в плане чистой декоративности; в обоих случаях развиваются лишь отдельные внешние элементы старой местной традиции. Эти пути тоже могут быть плодотворны, о чем свидетельствуют общепризнанные успехи современной дымковской игрушки. По-видимому, в таком же плане может развиваться и каргопольская игрушка. Это подтверждают работы К. П. и А. П. Шевелевых, созданные в последние годы¹⁸.

В изучении каргопольской игрушки, как мы видим, еще много неясного, неопределенного, отчасти связанного с проблемами народного искусства в целом. Будучи, несомненно, одним из интереснейших и самобытных явлений народной культуры Русского Севера, каргопольская игрушка заслуживает пристального внимания и дальнейшего исследования.

¹ Л. А. Динцес. Русская глиняная игрушка. М.—Л., 1936.

² Л. А. Динцес. Указ. соч., стр. 98; Из собрания отдела народных художественных ремесел. Сообщения ГРМ, вып. I. Л., 1941, стр. 13—14; Г. С. Маслова. Старинная одежда и гончарное

- производство Каргопольщины. КСИЭ, 1946, VI, стр. 7—8; Н. Р. Левинсон, Н. А. Маясова. Материальная культура Русского Севера. Труды ГИМ, вып. XXIII. М., 1953, стр. 116; О. С. Попова. Русская народная керамика. М., 1957, рис. 76. И. Я. Богуславская. Русское народное искусство. Л., 1968, стр. 19—20, 124; Т. М. Разина. Русское народное творчество. М., 1970, стр. 178—181.
- Ю. А. Арбат. Каргопольские игрушки. — «Декоративное искусство СССР», 1959, № 6; Еще раз о Каргопольской игрушке. — «Декоративное искусство СССР», 1960, № 11; Путешествия за красотой. М., 1966; Е. Н. Хохлова. Игрушки Архангельской области. Сборник трудов НИИХП, вып. I. М., 1962; Ю. М. Василевский. Народная глиняная игрушка Архангельской области. Памятники культуры русского Севера. Тезисы докладов и сообщений. М., 1966.
- М. Е. Фосс. Стоянка Кубенино. — «Советская археология», 1940, № 5; Древнейшая история Севера Европейской части СССР. — «Материалы и исследования по археологии СССР». 1952, № 29, стр. 218, рис. 102, 109.
- В. К. Кузнецов. Кустарные промыслы крестьян Каргопольского уезда Олонецкой губернии. Петрозаводск, 1902, стр. 34; Крестьянские промыслы Каргопольского уезда Олонецкой губернии. Петрозаводск, 1902; Кустарная промышленность и ремесленные заработки крестьян Олонецкой губернии. Стат. бюро Олонецкого губ. земства, 1905, стр. 82; В. Семенов. Россия. Озерная область, т. III; Труды III Всероссийского съезда деятелей кустарной промышленности в СПб-ге. Вып. 1, отд. I и II. СПб, 1913, стр. 47; Обзор деятельности земств по кустарной промышленности, т. II. СПб, 1914, стр. 128.
- Крестьянские промыслы Каргопольского уезда Олонецкой губернии. Петрозаводск, 1902, стр. 28—29.
- Каталог предметов, поступивших в музей по 1 мая 1876 г. Сост. А. Иванов. Олонецкий музей. Петрозаводск, 1876, стр. 47; Каталог предметов, поступивших в музей по май 1884 г. Сост. Ф. Шелюков. Олонецкий музей. Петрозаводск, 1884, стр. 51.
- Ф. К. Докучаев-Басков. Каргополь. Архангельск, 1913, стр. 16.
- Е. Н. Хохлова. Указ. соч., стр. 139; Ю. А. Арбат. Каргопольские игрушки. — «Декоративное искусство СССР», 1959, № 6, стр. 31.
- Г. С. Маслова. Указ. соч., стр. 8.
- Г. С. Маслова. Указ. соч., стр. 8; Ю. А. Арбат. Путешествия за красотой. М., 1966, стр. 18.
- Ю. А. Арбат. Путешествия за красотой, стр. 26—27.
- П. Пятунин. Каргопольщина в прошлом и настоящем. Каргополь, 1924, стр. 5, 28.
- Ф. К. Докучаев-Басков. Указ. соч., стр. 19.
- П. Пятунин. Указ. соч., стр. 9, 11; В. Дашков. Описание Олонецкой губернии в историко-статистическом и этнографическом отношениях. СПб., 1842, стр. 218.
- Новая датировка знаменитых киевских фигурок, предложенная А. М. Шовкоплас и поддержанная М. К. Каргером, отнюдь не решает этого принципиального вопроса, нуждающегося в дальнейшем изучении. См. М. К. Каргер. Древний Киев, т. I. М.—Л., 1958, стр. 453.
- Ю. А. Арбат. Путешествия за красотой, стр. 23—24.
- Третья республиканская художественная выставка «Советская Россия». Каталог декоративно-прикладного искусства. М., 1968, стр. 48—49.

Е. Н. Хохлова

Гжельская
керамика
XVIII—начала
XX века
(в фондах
Музея
народного
искусства)

В разделе керамики Музея народного искусства наиболее значительным и в художественном отношении и по количеству экспонатов является собрание гжельских изделий.

Керамика Гжели, одного из крупнейших керамических промыслов Подмосковья, привлекла внимание исследователей сравнительно недавно. Лишь во второй половине XIX века стали появляться отдельные труды справочно-статистического характера. Однако первым исследователем Гжели как народного художественного промысла, мы вправе считать А. Б. Салтыкова, раскрывшего в своих работах эстетическую ценность гжельской керамики и определившего ее место в развитии русского декоративного искусства. Работы Салтыкова являются основным отправным материалом для изучающих гжельскую керамику; в первую очередь это относится к периоду ее расцвета — второй половине XVIII — началу XIX века². Производство керамики XIX — начала XX века и советского периода наиболее полно освещено в книге О. С. Поповой³. Эти труды дали возможность атрибутировать керамику ряда музейных собраний, в частности Музея народного искусства, и дать этому собранию соответствующую оценку. В музее представлены вещи, за немногим исключением иллюстрирующие все этапы развития производства гжельской керамики и ее виды.

Керамика Гжели, традиционного народного промысла, отмечена местным своеобразием форм и декора. Самобытность ее художественного облика сохраняется даже в тех случаях, когда мастера пользовались чужими образцами.

Когда-то в Гжели выполняли лишь самые простые гончарные изделия — посуду, игрушки. Коллекции музеев составлены из иных, более поздних вещей, относящихся в основном ко второй половине XVIII века. Это — майолика, полуфаянс, фарфор.

История появления в Гжели прославившей ее майолики связана с первым русским майоликовым заводом, принадлежавшим Афанасию Гребенщикову. Этот завод, носивший название «Трубочная и цинковая фабрика», был основан в Москве в 1724 году и работал на высококачественных гжельских глинах. В конце 40-х годов XVIII века завод стал выпускать дорогие посудные изделия с орнаментальной росписью по сырой эмали, заметно подражая Западной Европе в формах и орнаменте. Для майолики Гребенщикова характерен толстый черепок с плавно скругленными краями, сглаженными густыми натеками эмали. Посуда эта обычно крупных размеров, а орнамент, украшающий ее, довольно мелок и графичен. Розоватый цвет глины скрыт белой эмалью и по этому фону наносится роспись, чаще всего синей или зеленой краской, реже — в сочетании с теплыми тонами. Роспись занимает обычно небольшое пространство, преобладает белый фон.

К этому периоду относятся находящиеся в музее майоликовые овальные суповые миски и блюдо. Вещи не имеют клейма завода Гребенщикова, но манера росписи, ее расцветка и орнаментация позволяют отнести их к данному производству. Это подтверждается сравнением с другими изделиями, на которых есть марка завода⁴.

Миска (МХП 4391) крупных пропорций; фигурные выступы на тулове, рельефная лепка (ручек и плода на крышке) ассоциируются с декоративными мотивами барокко. Характерна и ее роспись, выполненная одной зеленой краской и оконтуренная коричневой.

В центре блюда (МХП 4388) помещено очень условное изображение зеленовато-бирюзового цветка, составленного из прихотливых завитков, симметрично расходящихся от маленькой решетчатой корзинки. Роспись имеет четкий коричневый контур. Края тарелки обрамлены несложным орнаментом в виде волнообразных коричневых линий на зеленовато-бирюзовом фоне.

Собрание музея позволяет наиболее полно представить дальнейшую эволюцию производства русской майолики. Технику майолики гончары Гжели позаимствовали у Гребенщикова, но в Гжели это производство стало более массовым. Первоначально выполнялись сложные и дорогие вещи, рассчитанные на богатого покупателя, но уже в 70-е годы майоликовые изделия получили самое широкое распространение в стране. Появились более доступные по цене вещи упрощенной формы и росписи (кувшины, квасники, блюда, соусники, чернильницы, игрушки, декоративные фигурки). Гончары Гжели вырабатывали свою манеру росписи, красочную гамму, сюжетику, отойдя от западных образцов значительно дальше, чем это было у Гребенщикова. В Гжели, по существу, сложился национальный характер русской майолики во всем ее неповторимом своеобразии.

Гжельские изделия отличаются от гребенщико-ских многоцветностью росписи, в которой наряду с орнаментом появляются и сюжет-

ные изображения, манерой наложения красок широким смелым мазком, более свободным построением композиции, разнообразием и большей пластичностью формы. Здесь явно торжествует живописное начало.

Обычная гамма красок — это сочетание пяти цветов (характерное также и для изразцов XVIII века): белого, желтого, зеленого, синего



*Миска суповая
Майолика.
Завод Гребенщикова
1740-е — 1750-е годы.
Музей
народного
искусства*

и коричневато-фиолетового. Как и у Гребенщикова, роспись дается по белому фону, но гжельская эмаль отличается более теплым оттенком. Это определяло и колористические сочетания. Особенность техники росписи по сырой эмали требовала быстрого нанесения красок и не допускала поправок, что способствовало выработке навыков нанесения смелого мазка, обострению чувства композиции, цвета, линии.

Гжельские мастера широко использовали свои впечатления от окружающей жизни, животного мира, явлений природы; некоторые фантастические образы возникали под влиянием книг, городской или усадебной скульптуры. Все эти впечатления трактовались в росписи очень свободно, в обобщенных условных формах и расцветках.

Формы гжельских изделий этого времени, очень крупных, с гладкой поверхностью, давали возможность наиболее эффектно показать красочную роспись. Гжельские живописцы — замечательные мастера построения линейной и цветовой композиции. Им в полной мере присуще умение расположить и сочетать детали, вписать в соответствующую форму то или иное изображение, найти место обрамлению. В росписи блюд, квасников и прочих посудных изделий выработалась определенная схема, но она отнюдь не сковывала воображение художника. Отдельные вещи говорят о том, что авторы их не только опытные мастера, но и яркие творческие индивидуальности.

В коллекции Музея народного искусства имеются образцы майолики второй половины XVIII века, которые несомненно могут быть

отнесены к числу лучших гжельских изделий. Гжельские блюда в композиционном и цветовом отношении прекрасно отвечают назначению декоративного предмета (отверстия для подвешивания, сделанные в поддоне еще до обжига, указывают на то, что они рассматривались именно как настенные украшения).

Выделяется блюдо (МХП 4397) с очень характерным для Гжели изображением птицы, легко и горделиво шагающей по коричневато-фиолетовым холмикам, написанным тремя широкими мазками; по сторонам птицы — два тонких деревца. В росписи сочность свободного красочного мазка сочетается с изяществом графики. У птицы — маленькая головка на длинной гибкой шее, гордо выгнутая грудь, узкий хвост, заостренные крылья. Длинные ноги и приоткрытый клюв выполнены тонкими, но очень четкими смелыми штрихами. Туловище и хвост птицы коричневато-фиолетовые, оперение ног и основания крыльев — ярко-желтые, длинные перья на крыльях — ярко-синие. Деревца выполнены в той же манере сочетания тонких штрихов и линий, изображающих веточки, и сочных поперечных мазков светлой и яркой зеленой краски, передающих листву. Эти условные деревца слегка изогнуты и служат обрамлением композиции, мастерски вписанной в круг. Кайма по краям тарелки — зеленые фестоны с желтыми пятнышками — перекликается по цвету с росписью деревьев.

В центре одного из гжельских блюд (МХП 4399) — большой цветок, широко, по всему донышку, раскинувший коричнево-фиолетовые лепестки. По контрасту со скромной расцветкой лепестков сердцевина цветка — яркая, желто-белая; на тонких стебельках — несколько зеленых листьев. Округлые лепестки и такие же листья написаны четко отработанным приемом — одним сочным, широким мазком кисти; в их формах как бы повторяется округлость самого блюда.

Наредкость поэтична в общем очень скромная роспись другого блюда (МХП 4398). В центре его на холме, покрытом травой, высится елка, по сторонам ее — два отклоняющиеся в разные стороны кустика. Композиция замкнута в круг, ограниченный венком, обрамляющим борт. Свежий зеленый цвет, сочность красочного мазка, изящество линий — все говорит о мастерстве живописца, работавшего уверенно и непринужденно, с очень точным чувством формы и цвета.

Роспись, украшающая гжельские сосуды, сложнее по композиции (в зависимости от формы) и разнообразнее по сюжетике. Квасники второй половины XVIII века имеют кольцообразное тулово, расширенное вверх горло, фигурные носики, ручки; тулово опирается на четыре львиные лапы; высокую крышку увенчивает лепное изображение шишки, бутона, плода. Нередко перемычка, соединяющая горло и носик квасника, также становится украшением, приобретает форму кольца, фигурного завитка. Иногда сосуд дополняется скульптурой: различными фигурками, размещенными на плечиках, а в очень редких случаях — прилепленными непосредственно к плоскости тулова (такой квасник имеется в собрании ГИМа). Сочетание сложной по силуэту, очень пластичной формы с росписью создает удивительное декоративное богатство.



*Блюдо.
Майолика.
Вторая половина
XVIII века.
Музей
народного
искусства*

Среди первоклассных вещей гжельской работы в собрании музея особенно интересен квасник, украшенный лепными фигурками (КП 4401)⁵. Носик сосуда сильно изогнут, ручка представляет собой два рокайльные завитка, ножки выполнены в виде львиных лап, на крышке — лепная винная ягода.

Роспись на плоских стенках квасника, как и лепные украшения, не повторяется: каждая сторона декорирована по-разному, что типично для гжельской майолики. Основной цвет этой жизнерадостной росписи — ярко-зеленый (оттенка малахита) с более светлыми и темными потеками. Им окрашен носик, ручка, ягода на крышке, окаймлена роспись на тулове. Живописец уверенно строит композицию росписи на поверхности кольцеобразного тулова, давая волю своей фантазии, смело обобщая свои наблюдения. На одной стенке сверху — желтая крыша с дымящимися трубами, быть может, Гжельский керамический завод; внизу — островерхие синие и зеленые крыши с желтыми флажками. На плечиках сосуда помещены лепная фигурка человечка в белом с синими пятнами халате и желтой островерхой шапке и лепные желтые цветы.

С другой стороны сосуда в росписи повторяются крыши с флажками, а выше их изображена коричневая птица с зелеными и желтыми перьями, шагающая между зелеными листьями и желтыми цветами. Здесь сохранились две лепные фигурки: человек в зеленом халате, похожий на первого, но с раскрытой книгой в руках, и справа от





*Квасник.
Майолика.
Вторая половина
XVIII века
Музей
народного
искусства*

*Кувшин.
Полуфаянс.
1819 год.
Музей
народного
искусства*

него — человек в сапогах, белом жилете и панталонах, в зеленом кафтане, с волосами, заплетенными в косу. В одежде и прическе этой фигурки довольно точно отражена мода XVIII столетия. Лица человечков — белые с тонко прорисованными коричневой краской большими удивленными глазами. Особая прелесть гжельской скульптуры в непринужденности поз, которая не теряется при соединении скульптур с сосудом. Целостность общей формы при этом не нарушается, наоборот, силуэт ее становится богаче, наряднее, а вся композиция — занимательнее, жизнерадостнее.

Фигурки человечков очень характерны для гжельской майоликовой скульптуры; наивность исполнения и условность лепки сочетаются в них с хорошо подмеченными бытовыми чертами, забавной характеристикой образа ⁶.

По такой же схеме украшены и другие квасники (МХП 4646, 4640, 4647). При всей их нарядности бросается в глаза большая сдержанность в цвете и симметрия геометрического орнамента, что создает впечатление некоторой жесткости по сравнению с живописным великолепием квасника с фигурками. Это особенно заметно в росписи квасника, где белизна фона почти не скрывается; традиционные изображения (здания с флагом, летящие и гуляющие среди кустов птицы) довольно мелки и не очень красочны (МХП 4647). При этом окаймление тулова, полосы на горле и ножки квасника окрашены в холодный ярко-синий цвет. Здесь несомненно начало сказываться влияние классицизма, приходящего на смену пышному барокко.

Как уже говорилось выше, изделия массового производства существенно отличались от вещей дорогих. Так, майоликовые кувшины конца XVIII и начала XIX века по характеру росписи близки квасникам, но формы их просты и строги. При всей их несомненной красоте и декоративности ощущается, что здесь вложено меньше мастерства и выдумки, чем в более ранних, чрезвычайно разнообразных и живописных кумганах и квасниках. Очень ценно для исследователей, что на горлышке многих кувшинов гончары ставили дату выполнения сосуда — крупными размашистыми цифрами, напоминающими орнамент.

Датой «1806» помечен кувшин с изображением птицы на шаровидном тулове (КП 2559). Здесь повторяется характерная композиция: птица, повернув голову, стоит на холмике среди зеленых деревьев и цветущих кустов. Под ручкой кувшина — побеги с синими и желтыми круглыми цветами. Края горлышка и слива обрамлены ярко-зеленым зубчатым орнаментом. Роспись крупнее, грубее, проще, чем на квасниках. И все-таки кувшины очень привлекательны своеобразной красотой спокойных почти монументальных форм и сочной размашистой росписью.

В музее имеются еще соусник и чернильница — каждый предмет в единственном экземпляре. Соусник (МХП 4628) — очень крупный. Тулово его покоится на высокой ножке, нижняя часть расписана белоголубыми полосами, имитирующими каннелюры, верхние края окаймлены желтой полосой, на тулове — три цветка. Роспись груба и небрежна. Чернильница (МХП 4618), очевидно, дешевая, выполнена еще более небрежно: небольшая, прямоугольная с отверстиями для наливания чернил, пера, песочницы, она окаймлена сверху и внизу желтой полосой, а на каждой из четырех стенок написано по зеленому двулистнику.

В начале второго десятилетия XIX века майолика в Гжели сменилась производством полуфаянсовых изделий с подглазурной росписью, возникшим как подражание английскому фаянсу XVIII века⁷. Но гжельские мастера и здесь разработали свои приемы лепки и росписи, создали свои узоры.

Представленные в музее полуфаянсовый кумган и несколько кувшинов относятся к первой половине XIX века. Три из них датированы 1819, 1823 и 1850 годами. По форме они близки майоликовым сосудам, но роспись их отличается и по расцветке и по манере выполнения. Наиболее типичной для полуфаянса становится синяя подглазурная роспись на белом фоне, тонкий растительный орнамент, симметричный, строго расчлененный гладкими поясками. Здесь еще сильнее сказывается влияние классицизма.

Однако в ранних вещах сохраняется свобода живописного мазка, наивные и условные сюжетные изображения, формы, типичные для майолики. Так, кумган (МХП 4639), украшенный на плечиках типичными для Гжели фигурками человечков, отличается от майоликовых изделий лишь характером росписи, но не формой и не лепными деталями⁸. Скульптурные изображения украшают этот кумган особенно обильно: здесь несколько фигурок военных в треуголках и мундирах,



*Перечница «Сова»,
масленка «Лебедь».
Фарфор,
набглазурная
роспись.
Ф-ка Сипягина
Первая половина
XIX века.
Музей
народного
искусства*

дама с гитарой, большие и маленькие лепные птицы. Раскраска фигурок и орнаментальная роспись выполнены одной синей краской. Орнамент в виде тонких побегов с удлинёнными листочками и вьющимися усиками образует на плоских стенках сосуда концентрические круги, разделённые гладкими поясами.

Очень интересен по росписи кувшин 1819 года. Здесь нет ещё ни строгости цвета, ни сдержанности орнаментальной композиции типичных для полуфаянса (КП 13234). На стенках круглого тулова очень живо изображена сцена охоты — сюжет, редкий для Гжели: человек подкрадывается к притаившемуся в кустах зайцу⁹. И охотник и заяц окружены буйной «гжельской» растительностью: кустами, высокими травами, крупными шаровидными цветами. Широкими косыми полосами расписан поддон сосуда, горлышко тоже орнаментировано и украшено датой. При технике подглазурной ангобной росписи не может быть ни тех расцветок, которые характерны для росписи по сырой эмали, ни той интенсивности и чистоты тонов, но многоцветие, близкое майолике, остаётся: сочетаются рыжеватые, голубые, лиловые и синие тона. Кувшин наряден, роспись его грубовата, жизнерадостна. Со временем эти черты совершенно исчезают в полуфаянсе.

Образцом вполне сложившегося типа гжельского полуфаянса может служить кувшин 1850 года (МХП 4642) с синей по белому росписью. Орнамент расположен поясами и очень хорошо гармонирует с формой сосуда. Цветочная роспись выполнена здесь совершенно



*Черныльница
фарфор.
надглазурная
роспись.
Первая половина
XIX века
Музей
народного
искусства*

иными приемами, чем в майолике (яркое пятно) или фарфоре (близкое к натуре изображение). Крупный условный цветок как бы распластан на поверхности. Наряду с сочными мазками, изображающими бутоны и листья, большую роль начинает играть изящная гибкая линия, рисующая стебли, вьющиеся усики, травы.

Со временем орнамент росписи полуфаянса становится более утонченным, а в дальнейшем — более сухим и дробным. Падает уровень мастерства, виртуозное владение кистью, растительный узор теряет свою поэтичность, наносится небрежно. Все это — следствие изменений технологии, вызванных необходимостью удешевить изделия и расширить их сбыт. Тем не менее производство полуфаянса постепенно сходит на нет и прекращается совсем в конце XIX века ¹⁰.

На протяжении XIX века майолика, а затем и полуфаянс в гжельском промысле постепенно уступили место фарфору. Развитие производства фарфоровой посуды, разных бытовых изделий, статуэток, игрушек шло интенсивно, фарфор пользовался большим спросом, тем более, что гжельские изделия были значительно доступнее для широких масс покупателей, чем фарфор крупных заводов.

В 20-х—30-х годах XIX века в Гжели возник целый ряд (всего около 80-ти) небольших фарфоровых заводов, принадлежавших разным владельцам ¹¹. Новый период представлен в музее главным образом посудой, в некоторых случаях имеющей марки заводов, но чаще — безымянной. По этим разрозненным вещам нельзя составить исчер-



*Фигурки
«Сбитенщик»,
«Кавалер и дама»
фарфор,
надглазурная
роспись.
Первая половина
XIX века
Музей
народного
искусства*

пывающего представления о продукции и художественном направлении отдельных заводов. Однако эволюция фарфорового производства Гжели на протяжении XIX века и особенности гжельского стиля видны здесь достаточно ясно.

В производстве фарфора наблюдается явное стремление подражать продукции заводов Гарднера, Попова и других. Те, в свою очередь, брали за образец «официальный» стиль Императорского Петербургского фарфорового завода. Однако линия подражания не заслонила целиком самобытного развития Гжели, народности ее искусства. При атрибуции немаркированных вещей на помощь исследователю приходят характерные отличительные признаки стиля гжельского фарфора. Это, в большинстве случаев, жизнерадостные краски, упрощенные, лишившиеся своей официальности и утонченности формы и узоры раннего классицизма и мотивы других художественных стилей XIX века. Особенно самобытна традиционная растительная народная роспись: многоцветие, свободная композиция, быстрый легкий мазок, обобщенная передача садовых и полевых цветов, трав, побегов. Гжельские жанровые расписные фигурки всегда более наивны, обобщенны и непосредственны, чем аналогичные изделия крупных заводов.

Особое место среди посудных изделий и скульптуры занимают бытовые предметы: чернильницы, подсвечники, солонки, сахарницы, украшенные по традиции, характерной еще для майолики, лепными изображениями людей, птиц, животных.



Чайница,
чашка с блюдцем.
Фарфор
надглазурная роспись
Завод
Дунашевых
Начало XIX века
Музей
народного
искусства

В некоторых из ранних фарфоровых изделий коллекции МНИ, датируемых 20-ми годами XIX века, ясно чувствуется преемственность традиций майоликового производства, его художественных особенностей. Гжель производила тогда объемистые затейливые чернильные приборы, украшенные человеческими фигурками в городских костюмах XIX века. На верхней площадке чернильницы располагались целые сценки: беседы, чаепития, музицирования и т. д.; встречались чернильницы в виде лодки с гребцами и сидящими в каюте пассажирами. Одна из таких чернильниц (плохо сохранившаяся) находится в музее (МХП 4648). Форма и роспись ее очень характерны. Прямоугольная чернильница стоит на ножках в виде львиных лап. На верхней ее площадке — четыре круглых отверстия: маленькие — для перьев, большие — для вставной песочницы и стаканчика с чернилами. С трех сторон площадка обнесена заборчиком, спиной к нему на желтой скамье сидит женская фигурка (верхняя часть ее утрачена) в длинном голубом платье с малиновыми розочками. Стенки чернильницы расписаны малиновыми розами, оранжевыми и фиолетово-серыми цветами, верхняя площадка покрыта разводами «под мрамор» — малиновыми, красными, желтыми, бирюзовыми. Те же цвета, чередуясь, покрывают планки заборчика. Края чернильницы позолочены.

Традиции народного искусства ощущаются в росписи и формах забавных перечниц, масленок, солонок в виде кур, сов, голубей и других птиц и животных, которые делались на протяжении почти всего XIX века. Одна из солонок (МХП 4244) в виде лежащего лебедя с повернутой назад головой имеет подглазурную марку — надпись

фабрики 1850-х годов («фабрика В. Н. Сипягина Моск. г. Бог. д.»)¹², расположенную в три ряда полукругом под гербом. Солонка довольно примитивна по форме и росписи и, очевидно, относится к вещам недорогим.

В течение ряда десятилетий удерживается в промысле форма глиняного рукомая с шаровидным туловом, двумя носиками и ручками для подвешивания. В музее имеется такой рукомай из фарфора (МХП 4631)¹³.

По росписи рукомай можно отнести к первой половине XIX века. Этот предмет интересен как «переходный» образец: явно гончарные тяжелые пропорции и необычно толстый для фарфора черепок плохо сочетаются с измелоченной капризной «фарфоровой» цветочной росписью. Ощущается отсутствие профессионального умения расписывать фарфор, подчинить себе материал.

Близка к народным гончарным изделиям по трактовке образа и лепке перечница «Сова» (МХП 4229) первой половины XIX века. Сидящая на пне птица с широко раскрытыми желтыми глазами и позолоченным клювом расписана мелкими легкими черными штрихами, изображающими перья.

Подсвечник того же периода (МХП 5168) в виде лежащего сфинкса выполнен несомненно по образцам декоративных украшений стиля ампир. Грубоватая лепка и роспись крыльев пестрыми небрежными мазками более свойственны майолике нежели фарфору. Забавно розовощекое лицо сфинкса с большими голубыми глазами и губами, сложенными в улыбку. Нелепость этой фигурки — результат наивного подражания, вторжения в народное искусство чуждой ему темы.

Большей тонкостью исполнения отличается чернильница с фигуркой коленопреклоненной женщины, переливающей воду из одного кувшина в другой (МХП 4146). Фигурка выполнена по всем канонам классицизма; высоко подпоясанное темно-красное платье и гладкий высокий кокошник делают ее похожей на персонажи картин Венецианова. Строгость расцветки предмета нарушается типично гжельской пестрой «мраморной» росписью на прямоугольном тулове чернильницы. На донышке чернильницы — подглазурная марка завода И. Нового 1810-х—1820-х годов в виде буквы «Н». Фарфор этого завода, основанного в начале XIX века в деревне Кузеево, отличался высоким качеством; наиболее ценной в художественном отношении была посуда; фигурки отделялись с меньшей тщательностью и умением, чем на больших заводах.

Фигурки, соединенные с сосудами, предшествуют появлению разнообразных статуэток, производство которых в Гжели развивается на протяжении XIX века¹⁴. В музее оно представлено только тремя изделиями — не маркированными, но типичными для Гжели.

Одна из фигурок «Сбитенщик» (ЖП 13974) относится к известной серии «Уличные торговцы Петербурга», выпущенной в начале XIX века заводом Гарднера, а затем варьировавшейся разными производствами, в частности гжельским заводом Тереховых и Киселева.

Другая статуэтка изображает кавалера в терракотовом кафтане и даму в голубом с мелкими цветочками платье (ЖП 13975). Обе скульп-

туры существенно отличаются от изысканных дорогих фарфоровых групп больших заводов: роспись пестра и грубовата, лица примитивно-миловидны, изображение пары наделено юмористическими чертами (это особенно относится к даме).

Третья скульптура, очевидно, более поздняя, относящаяся ко второй половине XIX века, отражает псевдонародную линию в искусстве,



*Коробочка
(сахарница).
Фарфор, рельеф,
надглазурная
роспись.
Первая половина
XIX века
Музей
народного
искусства*

идеализацию крестьянского быта: слащаво миловидный, гладко причесанный голубоглазый мужик, присев около деревянной кадки, пьет воду из ковшка (МХП 4449). Расцветки и здесь яркие, переходящие в пронзительные: малиновая рубашка, бирюзовые порты, рыжие волосы, желтая кадка. Поддон — в широких полосах тех же тонов.

В росписи гжельской фарфоровой посуды начала XIX века, как уже говорилось, встречаются классические мотивы, тесно сближающие ее с продукцией заводов Гарднера, Попова. Но иногда в них проникает наивная цветочная роспись. Нередко встречаются орнаменты, характерные для росписи фарфора конца XVIII века: вазоны, букеты, гирлянды цветов на белом фоне, трактованные с чисто народной красочностью и непосредственностью. К такого рода предметам относится прямоугольная чайница, расписанная пышными букетами в корзинах и ветками с бутонами роз (МХП 4241).

Характерные черты постепенно складывающегося стиля гжельской росписи по фарфору заметны в орнаменте маленькой цилиндрической чашки 50-х годов XIX века с синей подглазурной маркой завода Дунашевых в виде монограммы из славянских букв «М» и «Д» (МХП 4148). На белом фоне в центре чашки и блюдца — корзина с букетом цветов, стоящая на ярко-зеленой траве. Разнообразные мелкие и крупные полевые цветы в листьях написаны легкими оранжевыми, синими, розовыми мазками и пятнами. Букет оживляет изящная золотая травка.

Характер оформления прямоугольной коробочки (сахарница, КП 12685) — несложный цветной рельефный орнамент в обрамлении выпуклых витых столбиков — близок русским изразцам.

Простота и наивность орнамента, сочность и красочность письма делают гжельскую роспись нарядной без излишней пышности, радующей глаз.

Посуда с маркой завода И. Нового представлена целым рядом образцов. Роспись их очень разнообразна. Некоторые выполнены по канонам позднего классицизма с обилием позолоты, мотивами античного орнамента в строгом геометрическом обрамлении.

Две фарфоровые чашки с подглазурной маркой «Н» первой четверти XIX века являются характерными образцами этого периода (МХП 4137, 4141). Торжественные сами формы чашек, напоминающих по силуэту античные вазы. В противоположность фарфору XVIII века, где большую роль играет белая поверхность фона, здесь фактура и цвет материала почти исчезают под позолотой внутри и снаружи чашки, под поясами сплошной орнаментальной росписи или сюжетными вставками.

Некоторые изделия ряда неизвестных гжельских заводов 1830-х годов украшены классическими мотивами в более свободной народной трактовке, например, роспись двух чашек и сахарницы (МХП 4216, 4236, 4218). Силуэт их значительно менее строг, форма проста, линии орнамента смягчены. Сюда же примыкает роспись небольшой тарелки с «горошчатými» краями (МХП 4338). Прелесть ее в очень вольной и наивной трактовке мотивов классицизма, совершенно лишенных здесь строгости и сухости. Геометризованные мотивы на этих предметах легко написаны от руки, в то время как на вещах завода Нового они как бы вычерчены по линейке. Меньшую роль играет здесь и позолота.

К середине века классическая строгость в декоре посуды постепенно уступает место более свободной росписи с преобладанием растительного орнамента и рокайльных завитков. Формы предметов теряют свою парадность, сближавшую их с декоративными вазонами, становятся объемистее, проще. Появляются низкие, широкие, иногда граненые или каннелированные чашки. Но в росписи сочетаются подчас самые разнородные элементы, возникает эклектика, перегрузка орнаментом.

Таковы две чашки одного из крупных гжельских заводов — Тереховых и Киселева, славившегося высокими техническими качествами изделий. Небольшая, округлая и слегка граненая чашка имеет марку в виде зеленой надписи печатными буквами «Тереховых и Киселева» 1830-х — 1850-х годов (КП 12684). В росписи ее примитивные букетики чередуются с золотыми рокайльными завитками. Наложена фарфором, орнамент ненавязчив и не скрывает чистой белизны фарфора. В этой вещи есть приятная, скромная нарядность, своеобразная «приветливость». В более поздней низкой и широкой чашке с маркой в виде круглой печати с надписью по кругу «фаб. Тереховых и Киселева» орнаментация утяжеляется, становится многословнее (МХП 4239). Чашка позолочена внутри и на поддоне. На стенках — обрамленные



Сахарница.
тарелка.
чашка с блюдцем.
Фарфор.
голубая
роспись.
Первая половина
XIX века
Музей
народного
искусства

золотом полусваляные медальоны с золотой росписью на ярко-синем фоне, чередующиеся с пестрыми букетами в золотых корзинах. Над каждым букетом зеленые и красные завитки. На верхней части чашки розово-голубая ромбическая сетка. Примечательно, что классические мотивы ни по цвету, ни по характеру росписи не связаны с новым орнаментом, выполненным значительно более небрежно, в резких, тонах.

Орнамент строится по определенной схеме: в фигурных медальонах в обрамлении рокайльных завитков изображаются цветы, остальное пространство сплошь покрывают темной (чаще всего синей) краской с легким узором. Иногда орнамент частично выполнялся в рельефе. Так, нарядная чашка 30-х — 40-х годов XIX века украшена рельефными завитками с позолотой, обрамляющими края чашки и белые медальоны с букетами, бабочками, птицами. Фон между медальонами окрашен кобальтом и орнаментирован золотыми пятнышками (МХП 6004, фабрика Кузнецовых (?)).

В более дешевой посуде с народной цветочной росписью также появляются рокайльные завитки, иногда с позолотой, хаотически перепутанные с ветками и цветами (сахарница, МХП 4217, кружка завода Овечкиных, МХП 4213).

Со временем еще более усиливается перегрузка орнаментом с позолотой. Бокал с маркой «Д» (1840-е годы) завода Дунашевых (МХП 4147) и большая чашка с крышкой (МХП 4242) и вензелем в золотом обрамлении в виде сердца (1850-е — 1860-е годы) грубо расписаны кобальтом и зеленой краской по белому фону. Сверху на роспись как бы накинута золотая сетка из крупных цветов и рокайльных завитков.

Эти сосуды, пышные и громоздкие, с обилием золотых узоров отвечали вкусам купечества и городского мещанства.

К 50-м годам XIX века относится и появление в фарфоре весьма вычурных форм. Так, чашка, расписанная в живописном заведении А. Я. Орлова¹⁵, выполнена в виде ярко-красного колокольчика с ручкой и поддоном из золотых веточек (МХП 4156). Блюдце имеет форму листа с зубчатыми краями¹⁶. Спереди на чашке в круглом медальоне — пейзаж в коричневых тонах, очень грубо написанный.

Мотивы рокайльного орнамента удерживаются в росписи фарфора почти до конца XIX века, но претерпевают ряд изменений.

Деятельность промысла конца XIX века проходит под знаком напряженной конкуренции с крупными капиталистическими предприятиями. Лихорадочное увеличение количества продукции очень заметно снижает ее художественное качество. Кистевые приемы росписи почти полностью сменяются линейным рисунком пером. Роспись становится мельче, суше, формы орнамента — беднее, сочность свободного мазка в растительных узорах теряется. Бедность и вялость орнамента не искупается пестротой красок (кружка, МП 7175, чайник, МХП 4214, молочник МХП 4215).

На бокале завода И. Нового («Н») крупные медальоны с цветочной росписью обрамлены подобиями рокайльных завитков, вытянутых, вялых, потерявших характерную упругость (МХП 4139).

На протяжении XIX века в Гжели выполняется множество фарфоровых пасхальных яиц, и дорогих и дешевых, представленных в музее в большом количестве. Их роспись претерпевает ту же эволюцию, что и роспись фарфора.

Особняком стоит производство «мраморных» изделий завода И. Федяшина, основанного во второй половине XIX века. Масса, полученная путем смешивания глин разных цветов, после обжига производит впечатление мрамора с характерными разводами. Подобные изделия встречаются крайне редко. В музее есть бело-коричневая «мраморная» кружка с тонким черепком, почти цилиндрическая, на ажурном поддоне с фигурной ручкой. Ручка, поддон, украшение на крышке, края чашки и блюдца позолочены (МХП 5180).

Фаянсовые изделия XIX века представлены в музее двумя плоскими тарелками с печатной маркой завода Новых (МХП 4346, 4347) 50-х годов XIX века. Надпись на марке «Фабрика братьев» заключена в рамку из цветущих веток, фамилия «Новых» помещена под рамкой, сверху — два рокайльных завитка. Пейзаж в центре тарелки и орнамент по краям ее выполнены черной печатью. В орнаменте растительные мотивы чередуются с рокайльными завитками.

Гжельское производство конца XIX — начала XX века представлено в музее большим количеством дешевой массовой фарфоровой мелочи: игрушек, статуэток, миниатюрных вазочек. Посуды этого периода в собрании нет. Мелочь была рассчитана на самого непритязательного покупателя. Отформована и оправлена она небрежно, надглазурная роспись бедна и часто сводится лишь к нескольким кистевым мазкам. Такую мелочь выполняли в неограниченном количестве и широко сбывали на базарах и ярмарках.

Более ранние изделия выполнены тщательнее и в них еще сохраняются элементы своеобразия гжельского стиля. Некоторые из них по обобщенности форм, наивности облика и сюжетам напоминают гжельские жанровые фигурки конца XVIII и начала XIX века. Несложная раскраска их дополняется позолотой. К этой группе можно отнести



*Бокал с блюдцем,
чашка с крышкой
и блюдцем.
Фарфор,
подглазурная
и надглазурная
роспись.
Завод Дунашевых
1840-е—1860-е годы.
Музей
народного
искусства*

статуэтки, изображающие всадников, поводыря с медведем (МХП 5085), пожарного, который держит под уздцы коня (МХП 5065), крестьянина, сидящего около ушата, из которого пьет лошадь (МХП 5068).

Изображения барана (МХП 5072), коровы с телятами (МХП 5082) близки глиняной народной игрушке.

Статуэтка утки с утятами (МХП 5098) повторяет в миниатюре традиционное изображение птицы, сидящей в гнезде.

Пепельница в виде кадушки с ковшиком, стоящей на санках и расписанной «под дерево», отражает модное во второй половине XIX века увлечение «крестьянским», породившее псевдорусский стиль.

Со временем статуэтки теряют своеобразие, простоту, образность, их внешнее оформление делается все более безвкусным и аляповатым, отражая мотивы модерна в его наиболее отрицательном проявлении. Появляются слащавые фигурки детей с локонами, в широкополых шляпах, многочисленные кошечки и собачки, пасхальные барашки, повязанные бантами, вычурные вазочки. При раскраске их, где надо и не надо, применяется позолота.

Однако некоторые изделия этого периода надолго вошли в быт, как хорошая дешевая детская игрушка. К ним относится в первую очередь «голыш» (МХП 5057) с ванночкой, кукольные головки, пришиваемые к тряпичному туловищу (МХП 5058) и миниатюрная посуда с несложной росписью (МХП 5581). Эти игрушки, появившиеся в

начале XX века, были популярны еще совсем недавно, до широкого распространения целлулоидных и пластмассовых изделий.

Таким образом, дореволюционное искусство Гжели представлено в музее народного искусства достаточно широко. Как уже говорилось выше, коллекция музея позволяет проследить последовательно этапы его развития, составить ясное представление о народности, самобытности, самостоятельности гжельского искусства. Чрезвычайно важно, что самый профиль музея определил состав коллекции, куда вошли не только выдающиеся, материально ценные произведения, но и рядовая, массовая продукция промысла, в которой черты местного своеобразия и народная трактовка форм, сюжетов, орнамента находили подчас наиболее яркое выражение.

Необходимо отметить, что вещами XVIII—XIX веков не исчерпывается коллекция гжельских изделий в музее народного искусства. Значительную ее часть составляет фарфор с ручной подглазурной и надглазурной росписью, выпускаемый в настоящее время фабрикой «Художественная керамика» в деревне Турыгино. Современная Гжель представлена в музее наиболее полно по сравнению с коллекциями других музеев. Собрание музея дает широкую возможность ознакомиться с путями развития гжельского производства в наши дни и, — что особенно важно, — с исканиями гжельских мастеров и художников. В формах современных изделий, в росписи посуды и мелкой пластики широко используются традиционные гжельские мотивы, классические приемы лепки и ручного орнаментального письма.

Материалы собрания музея не только демонстрируют художественные достоинства гжельской керамики, но и раскрывают глубокую жизненность гжельского народного искусства.

¹ Под названием «Гжель» подразумевают обычно обширный подмосковный район (ныне Раменский), объединивший 30 сел и деревень, где процветал гончарный промысел. Гжель — наименование одного из сел этого района. Полный перечень их см. в книге А. Б. Салтыкова. «Русская керамика XVIII—XIX веков». Пособие по определению памятников материальной культуры. М., 1952, стр. 47.

² А. Б. Салтыков. Русская керамика XVIII—XIX веков. Пособие по определению памятников материальной культуры. М., 1952; Первый русский керамический завод. М., 1952; Гжельская керамика. М., 1949; Майолика Гжели XVIII века. М., 1956; Русская народная керамика. М., 1960; Избранные труды. М., 1962.

³ О. С. Попова. Русская народная керамика. Гжель. Скопин. Дымково. М., 1957.

⁴ Целый ряд таких изделий имеется в коллекциях Государственного Исторического музея; клеймо завода — крупные синие буквы «РМФАГ» (Русская майоликовая фабрика Афанасия Гребенщикова).

⁵ Этот квасник, плохо сохранившийся (из 6 фигурок 3 были разбиты), был восстановлен в результате сложной исследовательской работы реставраторов Центральных реставрационных мастерских им. И. Э. Грабаря. В частности, после долгих поисков в Государственном Эрмитаже был обнаружен аналогичный квасник и по нему восстановлены утраченные фигурки. Работу по

реставрации квасника и ряда других керамических изделий МНИ выполняли А. Анненская, А. Морозова, И. Егоренко, О. Евдошенко и другие.

⁶ В коллекциях МНИ такой скульптуры нет. Наиболее полно она представлена в собрании ГИМа.

⁷ Полуфаянсовыми называются глиняные изделия с грубоватым, пористым серо-белым черепком. В Гжели их выпускало на протяжении почти всего XIX века более 30 заводов.

⁸ А. Б. Салтыков относит кумганы такого типа к 40-м годам XIX века.

⁹ Подобная сюжетика и манера изображения человека и животного типичны для майоликовых изразцов середины — второй половины XVIII века.

¹⁰ Необходимо упомянуть (хотя этих вещей и нет в коллекции музея) так называемые бронзовые изделия, как одну из разновидностей полуфаянса. Своеобразная красота этих предметов с теплым желтоватым фоном и росписью с отблесками бронзы и золота способствовала их широкому распространению в 20-е—30-е годы XIX века, но затем производство их прекратилось.

¹¹ По сведениям А. Б. Салтыкова, первый гжельский фарфоровый завод был основан Л. Куликовым в деревне Володино в 1802 (1804) году. — А. Б. Салтыков. Русская керамика XVIII—XIX веков, стр. 78.

¹² Определение даты производства по характеру марки сделано здесь и ниже на основании данных определителя А. Б. Салтыкова.

¹³ В определителе А. Б. Салтыкова приводится изображение такого же полуфаянсового ручномойника, стр. 237.

¹⁴ Декоративными статуэтками славились завод Тереховых и Киселева и завод братьев Козловых.

¹⁵ Живописные заведения выполняли только роспись по «белью», закупленному у других заводов.

¹⁶ Подобная форма и носила название «лист».

Киришские кружева

В Ленинградской области, вдали от больших дорог, есть восемь окруженных лесами деревень, где с давних времен существует кружевной промысел.

Вся местность носит название «Захожи». Жители объясняют название тем, что в эту глухую далекую сторону люди заходили случайно, их путь всегда лежал мимо: то к северной столице Петербургу, то к пристани Кириши, что стоит на Волхове. И до настоящего времени в Захожи ведет лишь лесная дорога со станции Пчевка Северной железной дороги или круговой путь по просекам от Киришей. Замкнутое географическое положение Захожей помогло сохранению в кружевном промысле своеобразных местных, подлинно народных узоров, избавило от разлагающего влияния городских образцов, спасло от засилья горюшек-скупщиц.

Кружева носят название киришских по имени районного центра, к которому административно принадлежит Захожский и Мотоховский сельсоветы — гнезда кружевного промысла. Села Дуняково, Иконово, деревни Новинки, Витка входят в Захожский сельсовет. Только в этих селениях Киришского района и плели кружева, и не только для себя, но и на продажу, по заказам. Здесь кружевоплетенье стало промыслом.

Точных сведений о времени зарождения промысла пока найти не удалось. Однако на основании данных, собранных среди старых кружевниц, можно считать, что плетением кружев женщины этой местности занимаются не менее полутораста лет. Старейшие кружевницы —

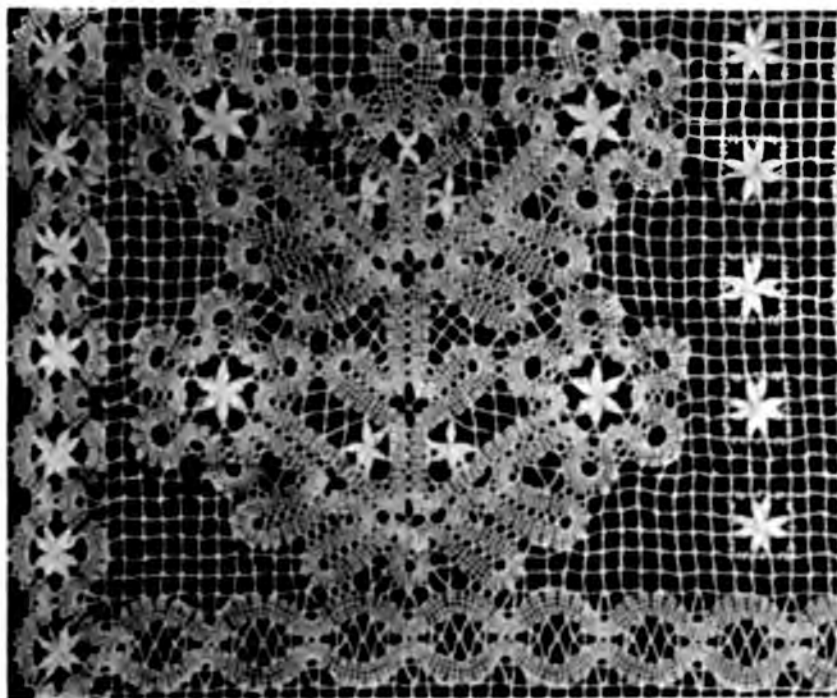
Агафья Васильевна Нарешкина, Анна Петровна Солдатова, Ольга Петровна Яковлева (все дипломированные мастера) вспоминали, что кружева плели их матери, у которых учились и они. Кружева начинали плести с семи-восьмилетнего возраста.

Старинное название кружев у здешних кружевниц — «галунцы». Видимо кружева возникли тут как подражание галунам из золотых и серебряных нитей, распространенным как отделка платья в XVIII веке. Косвенным подтверждением этого могут служить названия старинных узких кружев, сообщенные Марьей Федоровной Барышниковой: «серебрянические», «полусеребрянические», «царева голова». Ее бабушка выплетала эти узоры обычной льняной ниткой. Ни одного из этих образцов, к сожалению, не сохранилось.

Как же возникло в этих местах кружевоплетение? Помещичьих рукодельных мастерских здесь не могло быть, так как в этой части Петербургской губернии жили государственные крестьяне. Правильнее будет предположить, что искусство кружевоплетения занесено сюда из соседних северных районов: Белозерска, Кириллова и других. Местные кружева имеют ярко выраженные особенности в технике плетения и главное, в узорах; что же касается кружев Белозерска и Кириллова, то они по оформлению близки к вологодским, мотивы которых в Белозерске и соседних с ним местах были, по преданию, установлены еще в 20-х годах прошлого века вологодской мастерицей А. Ф. Брянцевой. Этот «вологодский манер» якобы вытеснил прежний «белозерский манер» кружев «густыми городами». В киришских же, точнее захожских кружевных узорах возможно сохранились наиболее древние формы, свойственные всему северо-западному краю нашей страны.

Плетут кружева в Захожах перебором коклюшек. В старину для накалывания узора употребляли деревянные булавки «спички». Поставщиками этих спичек были мальчишки, искусно вырезавшие их из жимолости и продававшие по копейке за 40 штук. Позднее употребляли и медные булавки. Плели без сколков, от себя («как хочу, так и плету»). Для несложных инструментов, необходимых при плетении, у местных кружевниц существуют свои названия, отличные от общепринятых: коклюшки здесь называют палочками, круглую подушку — клубком, применяемые в настоящее время сколки — наколками. В качестве подставки служит плетеная из луба корзинка — лукошко. Особым приемом является плетение кружев по поверхности уже выплетенного узора, что экономит булавки. Подушка оплетается кругом несколькими рядами. Такой прием называется «плести поверху». Он придает кружевам особую живость, игру форм узора, — они не так точны, как при употреблении сколка. Особый вид имеет также вилюшка² — легкая, ажурная, выполняемая двумя способами: «в точевок»³, то есть полотняным переплетением, довольно редким и «в завив» — ажурная.

По местным обычаям невеста готовила себе в приданое 30—40 полотенец домашнего тканья с пришитыми к концам кружевами и не менее четырех простынь с прошивками и кружевами. Полотенцами она одаривала родню жениха и дружков. Нарядные кружева выплета-

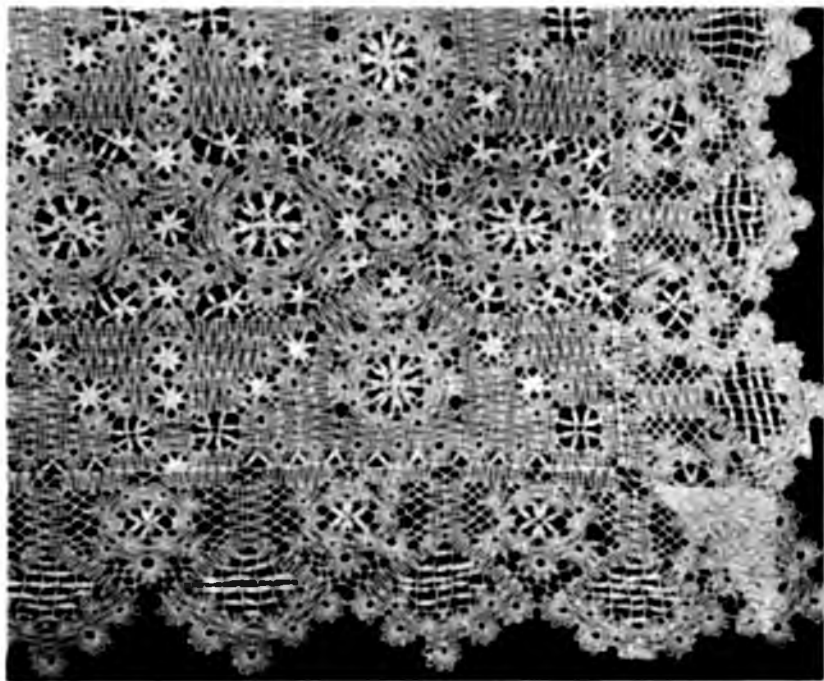


Фрагмент занавеса
Узор «медвежья
лапа»
М. Гусева.
1952 год
Музей
народного
искусства

ли и для «жальной» рубахи, в которой убирали урожай. За венчание священнику дарили самое лучшее полотенце; на Пасху молодая в первый год замужества обязательно вешала на приносимую в дом икону полотенце с кружевными концами; необходимо было сплести кружева и для оконных занавесок и т. д. И сейчас в каждой избе поражает кружевное убранство. Подзор на кровати, накидки на подушках, занавески на окнах, полотенца — все обшито кружевами. Однако после войны и оккупации в сундуках здешних жителей осталось немного полотенец и подзоров — немцам очень нравились кружева, и они ящиками отправляли их в Германию. Но даже просмотр оставшихся старых кружев и тех, что были сплетены после окончания войны, дал возможность восстановить основные типы их узоров, получить довольно подробные сведения о промысле, узнать лучших кружевниц и выяснить, что необходимо для его дальнейшего развития.

Все кружевницы называют деревню Дуняково центром, от которого кружевоплетение распространилось по остальным деревням. Плетут «испокон веку», как говорит Варвара Михайловна Звездина. «Нигде этого не было, а в нашей деревне плели. От нас пошли кругом по всем деревням плести».

Дуняково — старинное селение. Избы высокие, в два этажа с островерхими двускатными крышами, в одной связи с двором и сеновалом. На фоне неба дома вырисовываются мощными, строго очерченными силуэтами. Фасады изб не убраны резьбой, лишь по краям кры-



Фрагмент
покрывала.
Узор
«Тимошина
лапа».
Е. Звездина
1940-е годы.
Музей
народного
искусства

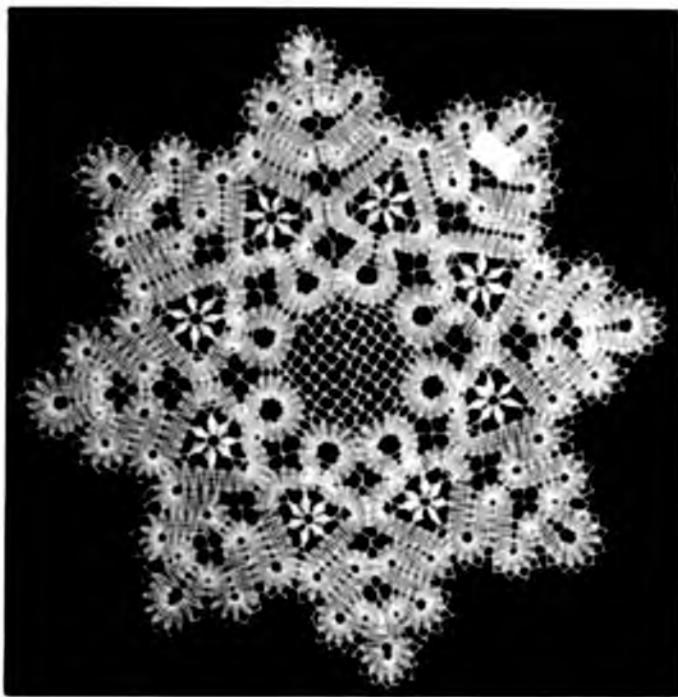
ши, крыльца и причелинам фронтона идут доски с узеньким резным краем из прямоугольников или уголков, напоминающих край кружева.

Внутри большая комната — «наизба», вторая, рядом с огромной русской печью, — кухня «заборка». Комната «наизба» почти пустая — стол, кровать с кружевным убором, скамья — большей частью встроенная, идущая вдоль двух стен. По фасаду три окна, на боковой стене — одно. У этого окна на скамье лукошко с подушкой-клубком. На нем начатое плетение. Работа всегда «на ходу», по выражению кружевниц. Она чередуется с домашними хозяйственными делами.

Кружевницы Дунякова считают, что большая часть узоров была создана в их деревне. Иногда они даже вспоминают имена старых мастериц, создавших тот или иной узор.

Основным, самым распространенным, узором является «медвежья лапа». Вилюшка своими извивами образует фигуру, заканчивающуюся пятью фестонами, наподобие широко расставленных пальцев. Средняя часть этой фигуры заполняется решеткой из толстых ниток или насновками-решетками. Насновки-решетки появились здесь сравнительно недавно — лет 50 тому назад. Их ввела большая искусница в плетении кружев Софья Горячева (по сообщению Нарешкиной). В старинном плетении насновки нет.

«Медвежья лапа» имеет несколько вариантов. Один из них «тимошина лапа» получил свое название по имени автора — Тимофея Степановича Матвеева, мастерски выплетавшего кружева. До войны он



Салфетка.
Н. Пронина.
1957 год.
Музей
народного
искусства

был не единственным мужчиной в деревне, посвящавшим свой досуг плетению кружев.

«Тимошина лапа» — более сложная фигура. Она состоит из двух параллельных линий вилюшки, идущих вверх почти до самого края кружева; здесь вилюшки поворачивают в разные стороны и образуют розетки по сторонам основного мотива; заканчивается «timoшина лапа» фестонами-пальцами. Сетки и звездочки заполняют пустоты. «Тимошина лапа» богаче по композиции, наряднее и менее массивна, чем основной узор — «медвежья лапа».

Следующим вариантом является «куря лапа». В узоре повторяются те же формы, но кружево заканчивается тремя широко расставленными фестонами-пальцами. Лапчатый узор, наложенный наискось по ткани кружева, называется «косая лапа». Эта форма напоминает узорный лист или многолепестковый цветок; фестонов в «косой лапе» семь. Отдельные детали этих узоров, ширина вилюшки, сетки, расположения насновок чрезвычайно разнообразны. Каждая кружевница вносит в них свою выдумку. «Скучно плести одно и то же, вот и выдумую, что хочу», — говорят они. Отсутствие точных сколков способствует созданию новых вариантов.

Второе место по распространению занимает узор «лопаточка». Кружевницы говорят, что именно этот узор плели их бабушки и матери. В старинных кружевах «лопаточка» выполнялась численной техникой; в более поздних, когда появились сцепные кружева, она услож-

нилась, но осталась, по-прежнему, любимым мотивом. «Лопаточка» имеет округлую форму, иногда представляет почти правильный полукруг, заканчивающийся фестонами. Этим узором выплетаются кружева различной ширины, начиная от очень широких для подзоров и кончая узкими — бельевыми. Средняя часть узора заполняется легкими решетками. В самых старинных кружевах середина заполнялась простой диагональной сеткой-решеткой; в более поздних введены звездочки из насновок, замысловатые сложные извивы вилюшки. По числу звездочек, «лопаточка» получает название «с двумя звездочками», «в четыре звездочки» и т. д.

Следующий часто выплетаемый узор — «круг». Он состоит из центрального мотива звездочки или розетки из насновок, вокруг которой идут различной величины фестоны из вилюшки. «Круг» отдаленно напоминает женскую фигурку северных вышивок, но переданную в несколько искаженных формах.

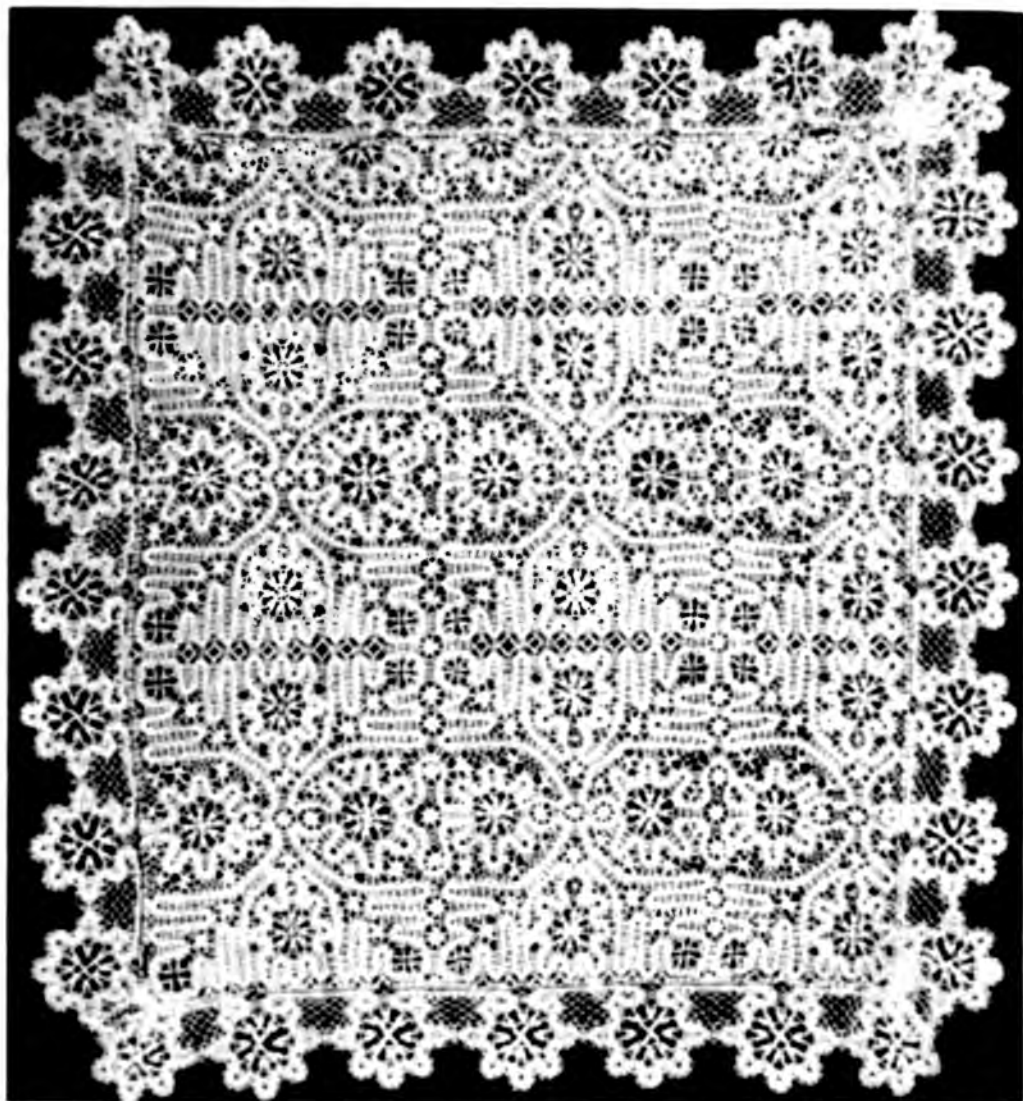
В бесчисленных вариантах встречается узор «звездочка с ободами или выкругами». Ее силуэт напоминает ту же «лопаточку», но с более сложными движениями вилюшки. «Круг с девятью носочками» состоит из правильной окружности, оплетенной девятью фестонами. Узор, образованный при одностороннем округлом повороте вилюшки, называется «узор на одно колено».

Все эти узоры воспроизводятся в бесконечных вариантах, отличаясь друг от друга расположением и числом звездочек и фестонов, заполнением середины и другими деталями.

Примером творческой переработки вологодских узоров является кружево, называемое «вологодским». Кружевницы сохраняют характерное для Вологды преобладание в узоре плотной вилюшки и подчиненное, как бы служебное, значение соединительных элементов-сеток и насновок, но в то же время вносят в узор местные особенности. Многолепестковый цветок, типичный для вологодских кружев, заменяется привычной формой «медвежьей лапы», лишь слегка измененной, но сохранившей свои пять пальцев-фестонов. Весь узор выложен многообразными поворотами вилюшки. Среди вариантов «вологодского» узора встречаются еще дальше отходящие от первоисточника.

К вологодскому типу кружев относятся кружева «новиньская клетка», или «новиньские». Это широкие нарядные кружева, богато орнаментированные. В них удачно сочетаются крупные формы узора из вилюшки с ажурными соединительными элементами (сетки, насновки).

К широким кружевам для подзоров всегда полагается прошивка. Ее узор обычно состоит из тех же элементов, что и кружево, но расположенных в виде прямой полосы. Существуют прошивки и как самостоятельный вид плетения. Из них привлекают внимание две. Одна, главным образом, по своему названию — «ухват». Точного объяснения этому странному названию получить не удалось. Только одна кружевница, глядя на узор, сказала: «Ухватили звездку». Вторая прошивка представляет редкий образец геометрического узора, совершенно не характерного для киришских кружев и встретившегося во всем просмотренном материале только один раз.

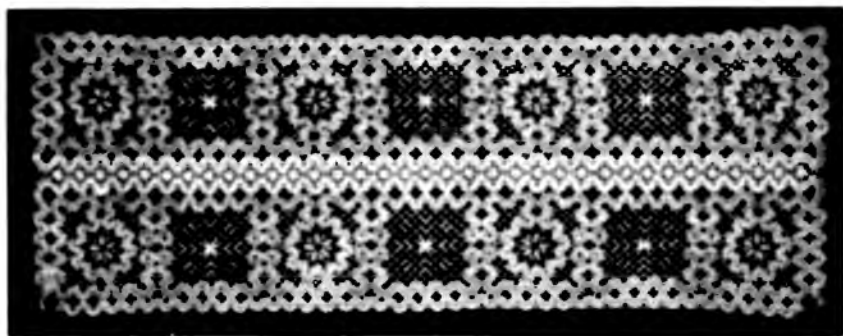


Накидка
А. Солдатова
1950-е годы.
Музей
народного
искусства

Многие из перечисленных узоров плетутся не только в Дунякове, но и в соседней деревне Иконово, а также в Мотохове и Новинках. Однако кружева Дунякова выделяются среди других своим высоким качеством, большой четкостью исполнения, разнообразием узоров и ассортимента.

Плели и мелкие и крупные вещи: покрывала, накидки, косынки и шарфы из шелковых ниток черного, белого и золотистого цветов; выполняли заказы из Петербурга на платья, блузки.

Выкройки для костюмных вещей привозила торговка — единственная, облюбовавшая этот отдаленный район. Она представляла кружев-



*Дорожка.
З. Изюмова
1957 год.
Музей
народного
искусства*

ницам полную свободу в заполнении узорами привозимых ею выкроек, не стесняла их творчества, как это часто было в других местах. Очевидно, мастерство кружевниц было настолько велико, что их узоры своей гармоничностью и красотой вполне удовлетворяли петербургских модниц.

Как уже было сказано, влияние дурного вкуса торговцев-скупщиков, их стремление навязать городские рисунки не имело места в Захожах. Спасало бездорожье, укрывали леса. И народное узоротворчество здесь сохранилось. В его истоках лежат впечатления окружающей природы, передаваемые в обобщенных формах, свойственных каждому виду народного искусства на ранних ступенях развития.

Любовно храня традиции своего искусства, бесконечно варьируя старинные узоры, дуняковские кружевницы удачно отразили в своем творчестве и современность. Первой это сделала Елизавета Дмитриевна Звездина, которая еще до войны сплела несколько гербов Советского Союза. Один из них был опубликован в журнале «Советская этнография». В статье «Народные художественные ремесла Ленинградской области» Л. А. Динцес говорит об этой работе: «При сравнении работ Е. Д. Звездиной с такими же работами вологодских кружевниц, выступает отсутствие у Звездиной дробности кружевного рисунка, большая смелость в переводе нового сюжета на привычные давние элементы плетения и умение связать новую композицию со старой узорчатостью в богатом традиционном обрамлении»⁴.

Действительно, Звездина сумела с изумительным художественным тактом вплести изображение герба СССР в старый мотив «круг о пяти носочках». Следующей работой Звездиной был широкий кружевной «край»: между деревьями в правильных чередованиях размещены конники, над ними, среди сложных сплетений ветвей и листьев — пятиконечные звезды; листья переданы легко, рисунок их очень близок к форме только что распутившихся весенних листьев березы. Сама кружевница гордилась этим произведением, рассказывала о нем, волнуясь и как бы вновь переживая свой творческий подъем: «Все сама выдумала, сплела березки, а промеж березок шесть красногвардейцев едут, вверху звезды светят советские». Край-подзор приобретен отделом народного искусства Государственного Русского музея в Ленинграде.

Пример Звездиной вызвал подражание — кружевница деревни Иконово Гришина сплела кружева тоже на тему конницы, но изобразила четверых всадников, по ее словам, «по-другому». Работа перед началом войны была передана в Ленинградское управление промкооперации. Местонахождение ее в настоящее время неизвестно.

Обе кружевницы имеют дипломы 1-й степени от Ленинградского Областного Совета депутатов трудящихся и почетные грамоты Управления промкооперации.

Искусство кружевоплетения для здешних мастериц главное дело их жизни, они работают радостно, мечтают о новых узорах, новых изделиях. «Так люблю эту работу, — говорит одна из них, — не знаю, как расставаться, когда умирать буду...»

Война нарушила мирный труд кружевниц. Немцы оккупировали этот район, реквизировали у жителей все, что составляло их домашний обиход. Богатое убранство изб — кружевные занавески на окнах, пышные покрывала и накидки на подушках — все ушло в Германию. Немцы уничтожили даже сколки.

После окончания войны кружевницы принялись за работу снова, но промысел больше не возродился. Сейчас в деревнях Киришского района уже не плетут кружева. И примириться с утратой одного из исконных видов народного творчества, конечно, нельзя.

Киришское кружево, отличающееся изящным и своеобразным плетением, несомненно найдет себе многочисленных поклонниц. Оно может быть использовано не только как отделка платьев, но и создаст моду на нарядные кружевные платья, блузки, шарфы и т. д.

Чудесное творчество киришских кружевниц необходимо вернуть в общую сокровищницу нашего народного искусства, в семью прославленных русских кружев.

¹ Л. А. Диндес. Народные художественные ремесла Ленинградской области. — «Советская этнография», 1969, № 2, стр. 119.

² Вилюшка — узкая плетеная тесьма, выкладывающая основной узор.

³ От слова «точиво» — по-местному тканье.

⁴ «Советская этнография», 1939, № 2.

И. А. Попова

Народная вышивка юго-западных районов Воронежской области

Своеобразная красота русской крестьянской праздничной одежды, подзоров, полотенец, скатертей всегда вызывает восхищение. Поражает их необыкновенная красочность, умение мастериц выбрать технику исполнения, которая бы гармонически сочеталась с узором и цветовой гаммой всего предмета.

В каждой губернии существовали свои особые, излюбленные способы украшения одежды и других предметов обихода. Чаще всего это были узорное ткачество и вышивка.

Вышивка — один из древнейших и распространенных видов народного искусства, поэтому она наиболее глубоко отражает традиции и художественный вкус народа.

Среди ценного наследия народного декоративно-прикладного искусства большой интерес представляет воронежская вышивка. Наряду с ткачеством она была здесь самым любимым женским художественным ремеслом. И до сих пор вышивальщицы сохраняют мастерство и художественный опыт, накопленный многими поколениями.

Воронежские вышивки отличаются большим разнообразием как по технике исполнения, так и по цветовой гамме. При общих стилевых чертах, присущих большинству вышивок южнорусских губерний, они имеют свое лицо.

Особой известностью пользуются вышивки «набором» черной (шерстяной или бумажной) нитью, имевшие распространение в западных и юго-западных уездах губернии (Коротоякском, Острогожском, Бирюченском, частично в Нижнедевицком и Валуйском). Вышивки

этой местности отличаются большой сдержанностью, четким графическим, словно прорисованным тушью, геометрическим узором.

Вышивка украшала праздничные рубахи, передники, полотенца, поневы. Рубаха и передник от одного комплекта женской праздничной одежды вышивались обычно строгим орнаментом (черной нитью) из одинаковых элементов, изменялись лишь их сочетания, что придавало всему комплекту композиционную цельность. Понева расшивалась почти сплошь яркими разноцветными шерстяными нитями. Такое неожиданное сочетание строгой черной вышивки на рубахе и переднике с поневой, переливающейся всеми цветами радуги, придавало одежде особую праздничность и характерное своеобразие.

В южных уездах Воронежской губернии (Лосевском, Воронцовском, Бутурлиновском) при украшении одежды вышивка черным дополнялась красноузорным ткачеством, нашиванием полосок цветной ткани, галуна, блесток и т. п.¹

В центральных уездах губернии (Воронежском, частично Нижнедевицком) и в северных — Задонском, Землянском (теперь они расположены на территории Липецкой области) вышивка черной нитью не имела широкого распространения. В этом районе вышивали преимущественно красным цветом. Применялась и вышивка шелком разных оттенков двусторонней гладью.

Образцы воронежской вышивки, сохранившиеся в коллекциях музеев, позволяют в какой-то степени проследить изменения в использовании различных нитей. Наиболее ранние вышивки выполнены крашеной льняной нитью и некрученым шелком. Большой интерес представляют в этом отношении две поневы: одна из пригородной слободы (города Коротояка) Никольской и другая из села Верхнезосенское Бирюченского уезда². Они сшиты из четырех полотнищ, причем продольные швы украшены вышивкой, которая представляет собой плотный узор в виде вертикальных полос, выполненных шелковой некрученой нитью красного и желтого цвета. Клетчатая ткань между ними пробрана шелковой нитью блеклого красного цвета, повторяющей полосы тканой клетки. Эти поневы можно датировать первой половиной (до 60-х годов) XIX века.

В дальнейшем шелк в вышивке постепенно заменяется шерстяной пряжей — гарусом, льняные нити — бумажными. Гарусом разнообразных ярких цветов расшивались поневы, отчасти запоны. Широкое распространение получил так называемый теневой гарус, нить которого имела окраску разной интенсивности от розового до малинового, от бледно-сиреневого до лилового и т. д. Замена тонкой шелковой нити мягких оттенков довольно толстым (в сравнении с некрученым шелком) и ярким гарусом привела к нарастанию цветовой насыщенности в вышивке.

Шерсть черного цвета использовалась для вышивания рубах, передников. Долгое время шерстяные нити употреблялись наряду с бумажными. Но к концу XIX — началу XX века бумажные нити стали преобладать.

В Воронежской губернии применялись многие виды швов. К числу наиболее древних и распространенных принадлежат: «роспись»,



*Праздничная одежда
крестьянки села
Хлевище
Острогожского уезда
(вид спереди и сзади)
Вторая
половина
XIX века
Государственный
Исторический
музей*

«набор», «счетная гладь», «вырезы» (местное название — «вырїзывание»). «Роспись» — двустороннее шитье, состоящее из тонких стежков равной величины, обрисовывающих контур мотива и заполняющих его затем узорами в виде клеток, шашек, диагональных ступенчатых линий. «Набор» имитирует узорное ткачество. Цветная нитка идет в одном направлении (по утку или основе). На изнанке получается негативный узор. При «счетной глади» стежки кладутся плотно по счету нитей ткани рядами, образующими форму узора. «Вырезы» — строчевая вышивка с крупной сеткой и насноровочной перевитью. Все эти приемы имеют в своей основе отсчет нитей, что заставляет мастерицу придерживать лишь трех направлений: вертикального, горизонтального и диагонального. Широко использовался и так называемый «краевой шов» для оформления вышивки по краю. Перечисленные швы употреблялись отдельно и в сочетании.

В селе Гредякино Бирюченского уезда (теперь Белгородская область) применялся очень своеобразный способ вышивки «с прутками»³. Прутки обвивала шерстяная нить, благодаря чему получались петли, создающие впечатление массивной махровой ткани. Этим чрезвычайно декоративным способом украшались праздничные поневы. Для вышивки с прутками употреблялся обычно ярко-красный гарус, в начале XX века более модной стала вышивка темно-бордовым гарусом. И красный, и бордовый цвет сочетался с яркими многоцветными вертикальными полосами по швам полотнищ поневы. Строчка «выре-

зы» встречается в виде узких полосок, выполненных белой нитью и обычно в сочетании с другими видами вышивки, чаще всего с «набором».

В начале XX века на смену «набору», «росписи» приходят другие способы вышивания. Большое распространение получила вышивка крестом по счету нитей. Намечаются изменения и в орнаменте: вместо геометрического узора с мелкой четкой прорисовкой деталей появляются звездообразные фигуры, а затем проникают узоры, составленные из крупных цветов и побегов, чему способствовали рисунки фирмы «Брокер», получившие распространение во всех губерниях.

Узорам воронежской вышивки свойственна простота форм, тонкое чувство ритма, строгость композиционного построения и разнообразие деталей. Исходными элементами орнамента служат всевозможные геометрические фигуры. Узор составляется из квадратов, ромбов, треугольников, многогранников, ломаных и перекрещивающихся линий. Наиболее часто встречающимся элементом узора является ромб, носивший название «круг»⁴. Кроме простейших изображений встречается много усложненных вариантов. Так, очень часто стороны ромба обогащаются выступами (иногда с загнутыми концами) — так называемый «ромб с лучами», «ромб ступенчатый». Встречаются ромбы, заключенные в квадраты, перекрещенные линиями; фигуры, составленные из маленьких четырех ромбов, расположенных таким образом, что они образуют ромб больших размеров. Такая фигура носит местное название «глазки» или «кресты».

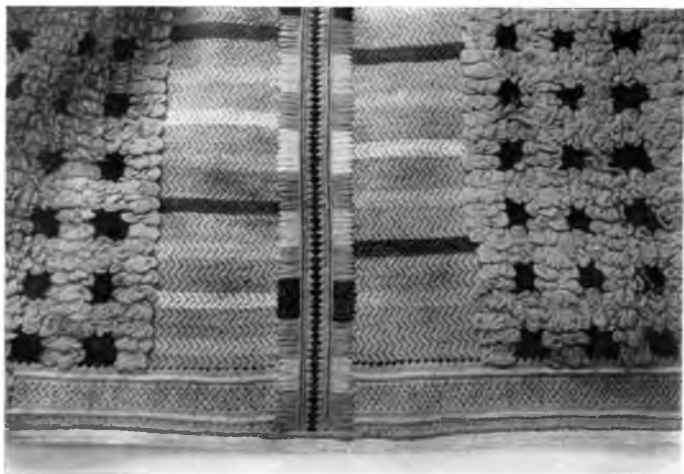
Частым элементом вышивки является фигура треугольника как в виде полуромба в ромбическом орнаменте, так и в виде самостоятельной части узора. Как и ромбы, треугольники обычно имеют отходящие лучи или накладываются один на другой, образуя нечто похожее на гребень (они и называются «гребешки»).

Перекрещивающиеся линии создают сложные решетки и плетения. По количеству линий различается «малая решетка», напоминающая квадрат с выступающими концами, когда перекрещиваются две линии с двумя⁵; «средняя решетка» — три линии с тремя, «большая решетка» — четыре линии с четырьмя. «Малую решетку» с ромбиком в середине называли также «арепьем».

В узорах вышивки встречается фигура, известная у местного населения под названием «кривонюги». Подобный узор чаще всего можно увидеть на полотенцах. Особо надо отметить узоры, несколько напоминающие схематическое изображение человеческих фигур, которые бытуют под названием «бабочки о шести, восьми или двенадцати рожков» (в зависимости от количества отростков) и «муховские мужички и бабочки». Подобные же фигуры встречаются в вышивках Калужской губернии.

Имеет место также орнамент из волнистых линий с точками в петлях. Этот узор называют «гусиные глазки» или «вороньи глазки».

Для воронежской вышивки черной нитью характерна графичность, ювелирная четкость в выявлении мельчайших деталей орнамента, который строится на ритмическом повторении того или иного узора. Все эти узоры как будто до крайности просты, но вместе с тем



*Фрагмент
праздничной поневы.
Вышивка «с прутками»
Село Гредякино
Вирюченского уезда.
Конец XIX —
начало XX века.
Государственный
Исторический
музей*

*Фрагмент рукава
праздничной женской
рубашки.
Вышивка набором
черной нитью.
Село
Русская Тростянка
Коротоякского уезда.
Конец XIX века.
Государственный
Исторический
музей*

чувствуется большое мастерство в их исполнении. Умение выполнить вышивку таким образом, чтобы и орнамент, и фон соединились в единое неразрывное целое, чтобы фон приобрел такое же самостоятельное значение, как узор, — задача очень трудная в орнаментальном искусстве. В воронежской вышивке, выполненной черной нитью, белый фон холста органически входит в орнамент; создается впечатление как бы единого сложного черно-белого узора.

Особенно богато украшались праздничные женские рубахи. Наиболее тщательно декорировались рукава, причем в более раннее время (до середины, а в некоторых районах до третьей четверти XIX века) вышивкой украшали весь рукав, что является характерным для южных русских губерний. Позднее вышивку располагали в основном на плечевой части по швам полика, у запястья, узкой полосой по вороту и по сторонам разреза на груди. Хотя узоры вышивки на рукаве расположены обычно в определенном порядке и состоят только из геометрических сочетаний, вариации их бесчисленны и каждая из них представляет самостоятельное декоративное решение. Мотивы отделяются один от другого «краевыми швами», выполненными черной нитью, которые помогают воспринять каждую полосу узора отдельно и в то же время связывают всю композицию вышивки в единое целое.

Наиболее устойчивым и характерным для вышивок на рукавах праздничных женских рубах юго-западного района Воронежской губернии являлась вышивка «набором» и «счетной гладью» черной шерстяной нитью. Примером может служить праздничная женская рубаха из села Русская Тростянка Коротоякского уезда (теперь Острогожский район). Большая часть вышивки расположена на плечевой части рукава. Основной мотив орнамента представляет собой широкую полосу с тонким графическим узором, составленным из ромбов, внутри которых вписано по два ромбика меньших размеров, а по сторонам рас-





Фрагмент рукава
праздничной женской
рубашки
Вышивка набором
черной нитью
Село Гредякино
Бирюченского уезда
Начало XX века.
Государственный
Исторический
музей

положены ромбы с усложненными отростками. Эту полосу симметрично окружают с двух сторон более узкие полосы, которые можно условно назвать подкаемками. Они вышиты элементами того же узора и заканчиваются так называемой «гребенкой» — зигзагообразной линией с отростками в одну сторону. Продольные стороны полика подчеркнуты узкой полосой вышивки из основных элементов узора. Все полосы одна от другой отделены узкой сплошной вышивкой черной нитью, акцентирующей внимание на основной композиции узора.

Более простой вариант того же принципа декорировки рукава использован для украшения женской рубашки из деревни Хлевище Острогожского района. Здесь центральную полосу занимает узор из перекрещивающихся ромбов, образующих сплошную сетку, в которую вписаны ромбы с отростками. В целом этот узор напоминает соты. По сторонам от основной полосы расположены узкие полосы, подкаемки, составленные из элементов того же узора. Полосы одна от другой отделены узкой полоской сплошной вышивки черной нитью. Причем подобная вышивка идет вдоль всего рукава по шву.

В декорировке рукава рубашки из села Гредякино Бирюченского уезда более позднего времени (начала XX века, до 1914 года) при том же традиционном построении композиции введен дополнительный цвет, но одновременно упрощена вышивка. Одну полосу вышивки от другой отделяют полосы, выполненные не только черной, но и малиновой шерстью с вхождением одного цвета в другой в виде зубчиков.



*Рукав праздничной
женской рубахи.
Вышивка
золотной нитью
и набором черной
нитью.
Деревня Афанасьевка
Коротоякского уезда.
Конец XIX —
начало XX века
Государственный
Исторический
музей*

Продольные швы поликов обведены полосами малинового сатина, по которому вышит узор в виде непрерывной линии с петлями и точками между ними. Возрастание цветности достигалось и вшиванием полика из алого кумача или сатина красного или малинового цвета, который окружался традиционной вышивкой — «набором» черной нитью.

Интересным и своеобразным вариантом украшения рукавов нарядной рубахи служит применение вышивки золотной нитью в сочетании с традиционной черной вышивкой. Подобная рубаха из деревни Афанасьевка Коротоякского уезда имеет местное название «с золотыми ремнями на расшивах». Основную часть вышивки плечевой части рукава занимает широкая полоса золотного шитья с узором из крупных четырех ромбов, в которые вписаны более мелкие, имеющие в середине косые кресты. Полик, подчеркивающий плечевую часть рукава, охватывают узкие полосы золотного шитья. По сторонам от них располагаются полосы вышивки черной нитью; все соединительные швы украшены также сплошной черной вышивкой, поверх которой местами нашиты блески.

Декорировка на рубахе зависела не только от степени нарядности, но и от возраста владелицы. Рубаха пожилой женщины украшалась вышивкой с широкими белыми прошивками. На подобной рубахе из села Гредякино Бирюченского уезда основное место занимает белая прошивка, по сторонам которой расположена вышивка черной нитью,

перемежающаяся белыми квадратиками в средней части. Рубаха, украшенная только белыми прошивками, называлась рубахой «с ферботами». Носили ее старухи, а молодые женщины надевали такую рубаху в качестве «горевой» одежды.

Вышивка на поневах юго-западных уездов Воронежской губернии поражает не столько узорами, сколько необычайной декоративностью, которая достигается смелыми сочетаниями различных ярких цветов. В Коротоякском, Острогжском, Бирюченском уездах была распространена понева с прошвой. Поневу шили из трех полотнищ шерстяной домотканой клетчатой ткани и прошвы — четвертого полотнища домотканой или фабричной одноцветной ткани темных расцветок, чаще всего китайки темно-синего цвета. Край подола у поневы обшивали «пояском» — узкой (1,5—2 см) тканной на дощечках шерстяной тесьмой, обычно яркой расцветки с преобладанием красного или оранжевого цвета. Праздничные поневы почти сплошь расшивали разноцветным гарусом, также в основном оранжевого цвета. Вообще оранжевому цвету, как наиболее заметному для зрительного восприятия на расстоянии, отдавалось предпочтение.

Для примера остановимся подробнее на праздничной поневе из села Русская Тростянка Коротоякского уезда⁶. В этом селе в конце XIX — начале XX века различали три степени нарядности понев. Самой нарядной считалась «наборная», называлась она так по манере шитья оранжевой нитью, которая «набиралась» в виде зигзага. Шитье оранжевым гарусом перемежалось, кроме того, узкими полосами зеленого, синего и густо-бордового цветов, расположенными на равном расстоянии. По сторонам полотнища, приходившегося сзади, пришивались продольные полосы — «торочки», или «свозки» (8—10 см ширины), сплошь зашитые квадратами, выполненными разноцветным гарусом. По подолу широкой полосой шла вышивка оранжевым гарусом с узором в виде ромбов и полуромбов различных ярких цветов. Все оставшиеся на виду клетки ткани дополнительно расшивали белым гарусом. Это называлось «выложить белью».

Поневы второй степени нарядности назывались «колоная понева в четыре глаза». Она отличалась от предыдущей тем, что оранжевая нить при шитье шла косой линией, не образуя зигзага, как в «наборной». Называлась понева «в четыре глаза» потому, что орнамент ее каймы состоял из повторяющихся четырех ромбов различных цветов.

Поневы третьей степени нарядности назывались «колоная понева в один глаз». Здесь кайма по подолу делалась уже, причем по ее середине вышивался только один ряд маленьких ромбиков.

Женский праздничный костюм Воронежской области обращает на себя внимание изысканностью и неожиданными, мастерски подобранными цветовыми сочетаниями. Строгая, графически прорисованная черная вышивка на рубахе и переднике сочетается с многоцветной, яркой, построенной на контрасте поневой. Черный цвет фона поневы как бы уравнивает многоцветность, подчеркивает ритмическое повторение каждого цвета, создает определенный, своеобразный стиль, не нарушая радостного звучания ярких красок. В этой одежде чувст-

уется природный художественный вкус ее создателей, глубокое внутреннее стремление к красоте.

Из сказанного можно сделать следующие выводы.

В юго-западных районах Воронежской области излюбленными швами были «набор» и «счетная гладь», исполняемые черной нитью (для рубах и передников), и всевозможные настилы с применением ярких цветов (для украшения поневы); причем на смену «набору» в начале 1900-х годов приходит вышивка крестом и двойным крестом.

Цветовая гамма вышивки держится довольно устойчиво, но в течение второй половины XIX — начале XX века наблюдается нарастание интенсивности цвета, что происходит за счет смены тонких шелковых некрученых нитей приглушенных оттенков более толстым гарусом ярких звучных цветов.

Для вышивок юго-западных районов Воронежской области характерно органическое соединение фона с узором в единое неразрывное целое.

Узоры вышивок черной нитью в продолжение второй половины XIX — начала XX века упрощаются, заменяясь узорами, идущими от печатных рисунков. Постепенно проникают и другие способы декорирования. Так, полики рубахи украшают лоскутами кумача или алого сатина, передники — покупной тесьмой, цветными лентами и т. д.

Вышивка Воронежской области, наряду с вышивками других областей, является ценным наследием русского народного искусства.

¹ Вышивка и узорное ткачество данных районов подробно освещено в статье Н. И. Каплан «Народное узорное ткачество и вышивка на юге Воронежской области». Сборник трудов НИИХП, вып. 3. М., 1966.

² Собрание Государственного музея этнографии народов СССР в Ленинграде, №№ 224—237, 224—334. Коллекция Н. М. Могилянского.

³ Материалы воронежской экспедиции 1961 года Государственного Исторического музея. № 97480/25.

⁴ В ряде сел праздничную поневу, вышитую по подолу ромбами цветной шерстью, называли «понева с кругами».

⁵ Б. А. Рыбаков отмечает большую устойчивость этой фигуры, напоминающей венец сруба деревянного дома. (Прикладное искусство и скульптура в книге «История культуры древней Руси». М. — Л., 1951.)

⁶ Материалы экспедиции 1956 года Воронежского краеведческого музея и Государственного Исторического музея.

Л. Н. Молотова

Об одной
группе
вологодских
головных
уборов

В фондах Государственного музея этнографии народов СССР хранится богатейшее собрание русских головных уборов конца XVIII — начала XX века. Оно насчитывает более трех тысяч экспонатов из разных губерний России. Значительную часть этого собрания составляют коллекции северных губерний, в которых наиболее полно представлены вологодские головные уборы (более трехсот экспонатов).

Если описанию одежды в литературе уделено достаточно большое внимание, то раздел головных уборов разработан много слабее. Одним из основополагающих сочинений по этому вопросу является труд Д. К. Зеленина¹. Других монографических работ по головным уборам нет, хотя сведения о них имеются в трудах многих ученых². А между тем головные уборы — богатейший материал для исследования многих сторон русской культуры; обилие же вещевых памятников и скудная литература о них делают тему особенно интересной.

Ушедшие в прошлое девичьи головные уборы сейчас рассматриваются как произведения народного искусства и служат объектом исследования не только археологов и этнографов, но и искусствоведов.

Предлагаемая статья представляет собой попытку по совокупности ряда признаков осмыслить одну из групп девичьих головных уборов, бытовавших в Вологодской губернии в XIX веке, и выяснить, в чем выражаются особенности, позволяющие выделить их в группу; проследить художественно-стилевую эволюцию; по возможности датировать, определить место изготовления и границы распространения.

Из числа головных уборов в Вологодской губернии середины XIX века привлекают внимание несколько девичьих повязок. Их объединяет ряд одинаковых черт конструктивного и орнаментального характера, однородность материала и устойчивые приемы украшения. Повязок всего двадцать три: восемнадцать привезены из Сольвычегодского уезда и пять — из города Мезени Архангельской губернии. Повязки из Сольвычегодского уезда и Мезени были приобретены на средства этнографического отдела Русского музея у крестьянина А. И. Антонова — жителя Сольвычегодского уезда и А. В. Худорожевой из города Великий Устюг. Эти люди, не являясь этнографами-собираателями, скупали вещи для музея у местного населения и на ярмарках. Естественно поэтому, что полученные от них экспонаты не всегда имеют развернутые аннотации, точную датировку и указания конкретных мест бытования.

Все повязки нашего собрания представляют собой широкую полосу из твердой основы со слегка скругленными краями, длина которой от 40 до 45 см и высота — 12—16 см. С лицевой стороны она обтянута алым или темно-вишневым штофом³, а с изнаночной — ситцем. Края повязки переходят в парчовые ленты-завязки, слегка расширенные к низу, длина которых в отдельных случаях достигает 57 см; некоторые из них по краю украшены мишурным кружевом и при завязывании спускаются по спине почти до пояса. Очелье повязок отличается своеобразным двухъярусным заполнением. Оно состоит из нижней широкой полосы золотого шитья («в прикреп косыми рядками») или галуна фабричной работы и верхнего орнаментального обрамления. Полоса 25—30 см в длину и 10 см в высоту почти полностью закрывает лобную часть, но этот массивный золотой обруч, как бы охватывающий лоб, резко не выделяется, так как уравновешен меньшим по размеру, но композиционно насыщенным обрамлением.

По своему назначению повязки были, несомненно, праздничными, а иногда свадебными. Их нарядность подчеркивалась весьма эффектным сочетанием алого штофа с золотым шитьем и мишурным кружевом. Такие повязки носили с костюмом, состоящим из парчового или шелкового сарафана, рубахи и шитой золотом душегреи.

Очелья восьми повязок украшены широкой полосой золотого шитья (техника «в прикреп косыми рядами»), которая используется как фон для узоров. Контур узора выполнялся «высоким швом по веревочке», напоминающим скань. Узор получался резко очерченным, четким и выразительным.

Темы рисунков сводятся к двум-трем сюжетам. На повязках коллекций № 744—14 и № 1742—14 несколько условно изображены птицы, плавность движения которых передается изящной линией изгиба шеи и поворота корпуса. Обращает на себя внимание сюжет на повязке № 631—64, где обобщенно трактованы женские фигуры с поднятыми руками, стоящие в ряд. Этот сюжет, один из древнейших в иконографии русского народного искусства, был весьма распространенным в северной вышивке⁴. На остальных пяти повязках вышиты цветы, лучевидные розетки, геометризированные узоры, расцвеченные жемчугом, стеклярусом и цветными стеклами.



*Девичья повязка
Мезень
Архангельской
губернии.
Середина XIX века
Государственный
музей
этнографии
народов
СССР*

У пятнадцати повязок налобная часть украшена широкой полосой фабричного галуна, или, как его называли в народе, «просекного хаза». Может возникнуть вопрос: как отнестись к галуну, самостоятельное или вторичное это явление? Поскольку он нашит на то же место очелья, что и полоса шитья и совпадает с ней по размерам и даже рисунку, имитируя шитье «в прикреп», то естественно предположить замену золотого шитья галуном. Но правомерна также и гипотеза о самостоятельном применении просекного хаза — очень модного материала в деревне в начале XIX века. Но не эта полоса золотого шитья или галуна является определяющей для нашей классификации. Основную смысловую и декоративную нагрузку вышивки очелья несет шитый золотом по красному фону орнамент, расположенный над галуном и по бокам его. Круг сюжетов вышивки невелик: это зооморфные изображения и растительные формы, широко распространенные на всей территории Русского Севера. Однако эти образы имеют разнообразные варианты и решения, хотя вышивальщицы, строя орнамент, обычно используют лишь несколько элементов. Близкие образы можно встретить также и на других предметах одежды и домашнего обихода, бытовавших в Сольвычегодском уезде: на полотенцах, передниках и т. д. Но в различном материале они воплощались по-разному. Специфика шитья золотой нитью заключалась в том, что рисунок приобретал чеканность, монументальность и некоторую статичность. Тщательное рассмотрение вышитого орнаментального обрамления повязок позволило условно разделить их на три подгруппы.

Первая подгруппа, самая большая, состоит из 12 повязок и географически почти целиком относится к одному месту — Сольвычегодскому уезду (за исключением повязки № 631—69, привезенной из города Мезени). На этих повязках изображены птицы и элементы растительного характера. Постепенно стилизация узора возрастает, и изображения сливаются, превращаясь в единую плавнотекущую линию. Во вторую подгруппу мы включаем восемь повязок, территориально принадлежащих к городу Мезени и Сольвычегодскому уезду. В них наблюдается постепенное насыщение текущей линии завитками и «раковинами», иногда приводящее почти к сплошному заполнению верхней части очелья. Иногда эта плавная линия переходит в более твердую, остро выразительную, напоминающую зигзаг.

Отмеченные мотивы рокайля, несомненно идущие от резьбы по дереву, были весьма распространены в орнаментации северодвинской утвари⁵. Среди повязок данной подгруппы выделяются мезенские. Их отличают широкое мишурное кружево, пришитое к верхнему краю очелья, и кружки, прикрепленные к левой завязке. Эти дополнительные детали не меняют структуры повязки, не нарушают ее внутреннего строя, но значительно обогащают декоративно. По всей вероятности, кружки на повязках представляют скорее деталь обрядового характера, чем декоративного.

Как известно, девичьи головные уборы, независимо от их формы, оставляли волосы открытыми. После того, как девица была просватана, она прикрепляла к очелью своей повязки специально изготовленный, нарядно украшенный овальный натемник, закрывавший волосы сверху, и небольшой кружок, скрывающий волосы на затылке. Известный советский этнограф Н. П. Гринкова в такой повязке с натемником совершенно справедливо, на наш взгляд, видела прототип глухого женского головного убора⁶.

В фондах Музея этнографии в коллекции 1558 под № 76, 77, 78 (Европейская Россия)⁷ хранятся банты от головных уборов с кружком и отдельные кружки, которые привязывались к повязке просватанной девицы. Их форма и украшавшие их изображения совпадают с мезенскими. Весьма примечательна и иконография — лучевидные розетки, стилизованные древа жизни и т. д. Смысл этих изображений прочитан давно⁸ и означает пожелание счастья, добра, богатства, то есть обычные свадебные пожелания. Весьма примечателен натемник к повязке № 622—71, где очень своеобразно воплощен символ брачного союза: две стилизованные человеческие фигуры, заключенные в контур сердца. Под сердцем изображены два лебедя, сросшиеся грудью.

К третьей группе нашей условной классификации относятся три повязки, у которых орнаментальное шитье по красному фону либо совсем отсутствует, либо выражено очень скромно, — едва видной тонкой зигзагообразной линией или отдельно разбросанными листьями.

Проследив развитие обрамления в повязках и отмечая его хронологическую последовательность, мы все же не можем с уверенностью сказать, что повязки с более архаичными композициями были выполнены раньше, чем повязки с геометризованным узором. Для их дати-



*Девичья повязка
с элементами
архаики
в виде изображений
птиц.
Сольвычегодский
уезд.
Вторая половина
XIX века.
Государственный
музей
этнографии
народов
СССР*

ровки необходимо привлечь также различные источники и литературу, которые помогли бы выяснить целый круг вопросов: наличие золотошвейных центров, их истоки и традиции. Располагая таким материалом, можно, хотя бы приблизительно, уточнить хронологические и географические границы распространения повязок.

Наличие общих черт, сложившихся в определенную систему, свидетельствует не только о давности существования такого типа повязок, но и указывает на район их изготовления. Особое внимание надо обратить на технику шитья. В золотом шитье различается несколько разных швов и приемов⁹. В нашем собрании основные — «шов в прикреп», «шитье по карте» и «по веровочке». Возникает вопрос об истоках и традициях этого вида искусства в верховье Северной Двины, о его применении в других видах одежды, а также связях с торговлей.

Корнями своими золотошвейное искусство в Сольвычегодском уезде восходит к XVI веку, когда именитые люди Строгановы завели у себя различные мастерские, среди которых золотошвейные занимали далеко не последнее место¹⁰. Особого расцвета мастерские достигли в 70-е годы XVII века, когда ими стала руководить А. И. Строганова (супруга Д. А. Строганова), сама искусная мастерица и художница. Культура шитья и искусство строгановских мастериц были очень высоки. Уже тогда из довольно большого количества изделий различных мастерских (Годуновских, Старицких и многих монастырских) выделялись строгановские пелены и плащаницы «прекрасно выполненные, как это свойственно строгановским памятникам, плотным швом со сложными узорами XVII века, чрезвычайно тонко». И уже в те же времена их отличал стиль: «толстые шитье по веровочке контуры, типично строгановские»¹¹ и материал — темно-малиновый шелк.

Очевидно, традиции этого искусства и его продолжение следует видеть в рукоделии сольвычегодских женщин, использующих те же приемы и тот же материал. Золотое шитье издавна было одним из распространенных приемов украшения праздничной крестьянской одежды и особенно широко применялось в XVIII веке. Среди других спо-

собов украшения золотое шитье составляло не такую уж значительную часть, но его высокая стоимость повышала ценность одежды; ее берегли, передавали по наследству, что при устойчивости моды того времени позволяло носить одну и ту же вещь не одному поколению¹².

Не каждая девушка или женщина украшала сама себе одежду золотым шитьем. Нужны были навыки, умение, определенные инструменты и материалы. Чаше такую одежду заказывали мастерицам или покупали заготовки для нее на местных ярмарках и торжках¹³.

Несомненно, виртуозная техника сохранилась в работах многих мастериц и после того, как мастерские пришли в упадок. Передавая производственные навыки и секреты из поколения в поколение, мастерицы сохранили это искусство в форме домашнего ремесла.

С конца XVIII и в течение почти всего XIX века производителем основной массы предметов бытового искусства была та часть крестьянства, которая изыскивала «себе средства к жизни подсобными ремеслами и занятиями»¹⁴.

Наиболее широко ремесла были распространены в северо-восточных уездах Вологодской губернии, где их развитие стимулировалось не только близостью высокоразвитых центров культуры и торговли — Сольвычегодска и Великого Устюга, но и тем, что в Сольвычегодском и других северных уездах Вологодской губернии было наименее развито сельское хозяйство. 80 процентов населения этих районов занималось лесными промыслами и другими подсобными работами¹⁵.

В литературе, издаваемой земствами¹⁶, никаких сведений или указаний на существование в Сольвычегодском уезде золотошвейного дела как развитого промысла мы не встретили. Однако из скурых архивных записей А. В. Худорожевой — одной из упомянутых собирательниц коллекций по северным губерниям, нам стало известно, что в Черевкове были приобретены «рукавицы золотые, шитые вызолоченным серебром по сукну», «туфли, шитые золотом, и 14 натемиков работы крестьянки Гусевой». В деревне Шидры Черевковской волости у крестьянки «Дубасовой Кл. Ник. были куплены 24 четверти шитья золотом и серебром старинные за 60 р.». И далее «четверти (верхушка тульи для кокошника), Холмогорский уезд, Архангельской губернии. Производятся в селе Черевкове, Вологодской губернии. Носятся в Архангельской». И еще одна весьма примечательная запись: «60 образчиков старинных шитых золотом и серебром настоящий подлинник, с которых брали узоры в разные места для вышивок разных вещей. Только находятся у двоих в Вологодской губернии, куплены за 21 рубль в Вологодской губернии Сольвычегодского уезда деревни Верхней Тоймы старообрядки зажиточной крестьянки Феодосии Ивановны Лобановой»¹⁷. Возможно, Верхняя Тойма была родиной многих золотошвейных узоров, распространенных в Сольвычегодском уезде.

В деревне Кухтыревской Черевковской волости крестьянин Антонов купил восемь золотых повязок (колл. 741)¹⁸.

В одном из томов указателей кустарных производств отмечается, что «в Ляховской волости Сольвычегодского уезда в деревне Скорлатная занимаются золотошвейным делом. Наиболее известная мастерица



*Девичья повязка
с мотивами «рокайль».
Сольвычегодский уезд.
Первая половина
XIX века.
Государственный
музей
этнографии
народов
СССР*

М. А. Кобылина». В графе «Сбыт вещей» значится село Черевково и город Красноборск¹⁹.

Таким образом, мы располагаем данными о том, что в ряде деревень Черевковской волости были мастерицы, умевшие шить золотом и сбывавшие товар на местных ярмарках, одной из которых была ярмарка в Черевкове. Черевково, расположенное на Северной Двине, — старинное казенное село. Упоминание о «Черепковской» (Черевковской) волости мы встречаем еще у П. И. Челищева в его дневнике за 1791 год²⁰. В середине XIX века это был уже довольно крупный торговый центр, где ежегодно устраивались две-три ярмарки. К 1859 году в селе насчитывалось 38 дворов и более 200 душ населения²¹. Сбывать свой товар здесь могли местные ремесленники и крестьяне из окрестных и более отдаленных деревень. Вероятно, в Черевкове покупались повязки и из Мезени, близость которых к привезенным из Сольвычегодского уезда не оставляет сомнений. Наличие же на очелье кружева видимо объясняется данью местной мезенской моде.

Исходя из вышеизложенного, можно высказать следующее:

1) Монолитность коллекции, выраженная в устойчивой конструктивной общности и определенных приемах орнаментации, говорит о давности существования этого четко сложившегося типа повязок. При работе нами были просмотрены коллекции девичьих головных уборов по ряду губерний, сопредельных с Вологодской, Архангельской, Вятской, Пермской, Костромской, Ярославской, однако подобный



*Девичья пояска
с натемником и
кружком.
Сольвычегодский уезд.
Середина XIX века
Государственный
музей
этнографии
народов
СССР*

тип уборов нигде не был отмечен, кроме Мезени Архангельской губернии. Такие пояски не встретились и в прочих уездах Вологодской губернии. Ареал их распространения свелся только к Сольвычегодскому уезду. Тщательный анализ орнаментики поязков и сравнение ее с семантикой узоров на других предметах, бытовавших в районе Черевковской волости Сольвычегодского уезда, дают возможность считать их локальными, черевковскими.

2) В Сольвычегодском уезде, богатом разнообразными промыслами, имелись все предпосылки для существования золотошвейного ремесла. В конце XIX и начале XX века (время сбора поязков) это ремесло не было сосредоточено в едином центре; им занимались отдельные мастерицы, жившие в Черевкове и близлежащих деревнях. Известно, что наибольший процент кустарей-одиночек приходится на районы, ближайшие к рынкам сбыта. Если в конце XIX и в самом начале XX века мастерицы-золотошвейи занимались вышивкой различных предметов одежды, то они могли изготавливать и пояски.

3) Рассмотренную нами группу поязков пока точно датировать трудно. Нам представляется, что хронологические границы могут простираться от конца XVIII до второй трети XIX века. Как уже указывалось, наличие определенных черт, говорящих о давности существования этого типа поязков, позволяет нам некоторые из них отнести и к XVIII веку. Однако материал, из которого они изготовлены, — низкого сорта штоф, бумажная парча, и в отдельных случаях некачественная золотошвейная работа — дают право предполагать сравнительно позднее время их изготовления — вторую треть XIX века.

- ¹ Д. К. Зеленин. Женские головные уборы восточных славян.— «Slavia», 1926. № V, вып. 2, 3.
- Н. И. Костомаров. Очерк домашней жизни и нравов великорусского народа XVI—XVII веков. СПб., 1887; П. С. Ефименко. Материалы по этнографии русского населения Архангельской губ. СПб., 1877 г.; Н. П. Гринкова. Родовые пережитки, связанные с разделением по полу и возрасту (по материалам русской одежды).— «Советская этнография», 1936, № 2; Г. С. Маслова. Народная одежда русских, украинцев и белорусов в XIX—начале XX века. Восточнославянский этнографический сборник. М., 1956, и другие.
- Штоф — одноцветная шелковая ткань. Узор создается путем сложного переплетения нитей основы и утка.
- ⁴ В. А. Городцов. Дако-сарматские религиозные элементы в русском народном творчестве. Труды Государственного Исторического музея, вып. I. М., 1926.
- Н. В. Тарановская. О типах северной росписи на бытовых предметах. Доклад на VII Международном конгрессе этнографов и антропологов. М., 1964, стр. 3.
- ⁶ Н. П. Гринкова. Указ. соч., стр. 30.
- В собрании ГМЭ под рубрикой «Европейская Россия» хранятся преимущественно предметы из северных губерний.
- ⁸ В. А. Городцов. Указ. соч., стр. 9, 10; В. А. Рыбаков. Древние элементы в русском народном творчестве.— «Советская этнография», 1948, № 1, стр. 104.
- Е. В. Калинина. Техника древнерусского шитья и некоторые способы выполнения художественных задач.— Сб. «Русское искусство XVII века». Л., 1929.
- Н. А. Макаренко. Искусство Древней Руси. У Соли Вычегодской. СПб., 1912; Н. Устрялов. Именитые люди Строгановы. СПб., 1842, стр. 91—100.
- ¹¹ Е. В. Георгиевская-Дружинина. Строгановское шитье в XVII веке. Сб. «Русское искусство XVII века». Л., 1929, стр. 119—121, 123.
- ¹² В. А. Фалеева. Вышивка. Русское декоративное искусство, т. II. М., 1963, стр. 614; Л. И. Якунина. Русское шитье жемчугом. М., 1955, стр. 57.
- П. И. Челищев. Путешествие по северу России в 1791 г. СПб., 1886, стр. 126, 127, 151, 152.
- ¹⁴ В. Воронов. Крестьянское искусство. М., 1924, стр. 110.
- ¹⁵ Внземледельческие промыслы Вологодской губернии. СПб., 1903.
- ¹⁶ Памятные книжки по Вологодской губернии за 1863, 1867, 1868 гг.; Сборник сведений по внземледельческим промыслам населения в зиму 1902 г. СПб., 1904; Ф. А. Арсеньев. Вологодская губерния. Очерк кустарных промыслов. 1882 год; Вихляев. Промыслы. 1908 год; А. Я. Полферов. Кустарная промышленность в России. СПб., 1913.
- ¹⁷ Архив ГМЭ. Собирательское дело А. В. Худорожевой, ф. 1, оп. 2, д. 700, л. 41, 90.
- Архив ГМЭ. Собирательское дело Антонова, ф. 1, оп. 2, д. 13, л. 9.
- ¹⁹ Справочный указатель кустарных производств, вып. IV. СПб., 1900, стр. 418, 729.
- П. И. Челищев. Указ. соч., стр. 149.
- ²¹ Список населенных мест Вологодской губернии, по сведениям 1859 года. СПб., 1866.

СОДЕРЖАНИЕ

1. ИЗ ИСТОРИИ МУЗЕЯ НАРОДНОГО ИСКУССТВА

Н. Н. ИВАНОВА. О СОЗДАНИИ МУЗЕЯ НАРОДНОГО ИСКУССТВА	7
Т. Б. МИТЛЯНСКАЯ. КОЛЛЕКЦИЯ МУЗЕЯ НАРОДНОГО ИСКУССТВА	20
Л. К. РОЗОВА. РАБОТА МУЗЕЯ ПО ПРОПАГАНДЕ НАРОДНОГО ИСКУССТВА	36

2. ДЕЛА И ЛЮДИ

А. А. ВОЛЬТЕР. ВОСПОМИНАНИЯ О КУСТАРНОМ МУЗЕЕ	55
Е. С. ОВЧИННИКОВА. НИКОЛАЙ ДМИТРИЕВИЧ БАРТРАМ . . .	65
В. М. ВАСИЛЕНКО. ВАСИЛИЙ СЕРГЕЕВИЧ ВОРОНОВ	73
В. М. ВАСИЛЕНКО. АНАТОЛИЙ ВАСИЛЬЕВИЧ БАКУШИНСКИЙ И НАРОДНОЕ ИСКУССТВО	83
<u>В. В. ПАВЛОВ</u> . ГЕРМАН ВАСИЛЬЕВИЧ ЖИДКОВ В ПАЛЕХЕ . .	100
Е. Н. ШУЛЬГИНА. ВАСИЛИЙ ПЕТРОВИЧ ВОРНOSKОВ	106
И. К. СТУЛОВ. МОИ ВСТРЕЧИ С МУЗЕЕМ НАРОДНОГО ИСКУССТВА	121

3. ПРОБЛЕМЫ НАРОДНО-ДЕКОРАТИВНОГО ИСКУССТВА

Б. А. РЫБАКОВ. ПРОИСХОЖДЕНИЕ И СЕМАНТИКА РОМБИЧЕСКОГО ОРНАМЕНТА	127
Н. В. ТАРАНОВСКАЯ. СЕВЕРНЫЕ РАСПИСНЫЕ ДУГИ	135
И. Н. УХАНОВА. СЛЮДА В РУССКОМ НАРОДНОМ ИСКУССТВЕ .	148
О. В. КРУГЛОВА. РЕЗЬБА ПО ДЕРЕВУ ЯРОСЛАВСКОЙ ОБЛАСТИ .	169
С. К. ЖЕГАЛОВА. НАРОДНЫЙ МАСТЕР РОСПИСИ ЯКОВ ЯРЫГИН	192
М. М. ПОСТНИКОВА-ЛОСЕВА. МАСТЕРА-СЕРЕБРЯНИКИ ВОЛОГДЫ В XVIII И XIX ВЕКАХ	209
А. Е. ГОРПЕНКО. МОСКОВСКИЕ КОВАННЫЕ ОГРАДЫ XVIII ВЕКА	219
И. Я. БОГУСЛАВСКАЯ. О КАРГОПОЛЬСКОЙ ИГРУШКЕ	235
Е. Н. ХОХЛОВА. ГЖЕЛЬСКАЯ КЕРАМИКА XVIII — НАЧАЛА XX ВЕКА (В ФОНДАХ МУЗЕЯ НАРОДНОГО ИСКУССТВА)	247
<u>Л. И. ВОРОНОВА</u> . КИРИШСКИЕ КРУЖЕВА	267
И. А. ПОПОВА. НАРОДНАЯ ВЫШИВКА ЮГО-ЗАПАДНЫХ РАЙОНОВ ВОРОНЕЖСКОЙ ОБЛАСТИ	276
Л. Н. МОЛОТОВА. ОБ ОДНОЙ ГРУППЕ ВОЛОГОДСКИХ ГОЛОВНЫХ УБОРОВ	286