

К 408177

Василенко В.М. Русская народная резьба и роспись по дереву XVIII-XX вв.
/ В. М. Василенко. – М. : Издательство МГУ, 1960. – 181 с. : ил.

*Посвящаю моей дорогой жене
Александре Михайловне
ВАСИЛЕНКО*

ОТ АВТОРА

В этой небольшой работе в общих чертах освещается развитие русского народного искусства на материале художественной обработки дерева. Разумеется, здесь не исчерпаны все стороны этого замечательного явления: сделана лишь попытка установить, как складывались отдельные его черты, определить содержание различных образов и форм, их источники. С этой целью я по возможности привлекаю поэтические воззрения народа, пытаюсь в фольклоре найти объяснение многих образов. Страницы фольклора до сих пор мало исследовались для этой цели. Крупные историки народного искусства, изучавшие эту огромную область русской художественной культуры, изредка и не систематически привлекали фольклорные источники. Лишь в работах Б. А. Рыбакова подобным образом были исследованы памятники славянских древностей. Отдельные попытки привлекать материалы устного творчества делались и при изучении народного искусства XVIII—XIX веков.

Сопоставление с фольклорными материалами помогает уяснить художественную форму народного изобразительного искусства, расширить анализ его произведений, глубже понять и оценить их, а самое главное – раскрыть их огромную зависимость от тех представлений на мир, которые были свойственны народному художнику с его неистощимой фантазией, силой и выразительностью образов, глубоким оптимизмом, находившим свое художественное воплощение в любой создававшейся им вещи. М. Горький ярко охарактеризовал ту огромную творческую силу, которая заключена в народе и делает его источником и создателем культуры.

«Основоположниками искусства были гончары, кузнецы и златокузнецы, ткачихи и ткачи, каменщики, плотники, резчики по дереву и кости, оружейники, маляры, портные и портнихи и вообще – ремесленники, люди, чьи артистически сделанные вещи, радуя наши глаза, наполняют музеи»¹ [1 М. Горький. Собр. соч., т. 27. Гослитиздат, М., 1953, стр. 441].

Сейчас, когда ставятся большие и серьезные задачи украшения быта произведениями прикладного декоративного искусства, советские художники-прикладники и мастера народного искусства с особым вниманием изучают народное творчество прошлого, где с такой ясностью и гармонией из простых материалов, скромными средствами были созданы вещи, прекрасные по своему облику и необходимые в быту человека. В художественных образах нашли выражение представления и эстетические вкусы народа.

Рассматривая прекрасные вещи народных художников XVIII—XIX веков, видишь всю глубину, самобытность, выразительность русского народного искусства, выработанные на протяжении его многовековой истории. Самой важной чертой его следует признать необычайное чувство реальности, сочетаемое с задачами декоративно-орнаментального характера, с неисчерпаемой фантазией. Лучшие черты народного искусства легли в основу его последующего развития.

ВВЕДЕНИЕ

Русское народное искусство тесно связано с бытом. Крестьянин-художник украшал резьбой и росписью стены своего жилища, предметы домашнего и хозяйственного обихода. Декоративная резьба и роспись по дереву – интереснейшие области народного творчества. Глубокое понимание материала, его пластических и фактурных свойств, остроумие, с которым он использовался, отличает все крестьянские работы. Памятники крестьянского зодчества: избы различных типов, ворота, хозяйственные постройки (амбары, поварни, сараи, солярии) – до сих пор говорят о художественном вкусе безвестных народных мастеров. В убранстве избы мы встречаем плоскорельефную резьбу на досках, покрывающих фасад, скульптурную обработку отдельных частей жилища: крылец (резных и точеных), воротных столбов и запоров. Разносторонняя деятельность деревенского художника в XVIII—XIX веках распространялась и на бытовую утварь – деревянную посуду: ковши с причудливо орнаментированными ручками, скобкари в виде плавающей птицы, чаши, миски, бокалы, чарки, ложки, солоницы, берестяные лукошки для ягод и грибов, высокие цилиндрические туеса; и на вещи хозяйственного обихода – лари, сундуки, прялки, прялочные донца, рубели и вальки для выколачивания мокрого белья на реке, швейки для прикалывания шитья во время работы, трепала для льна, свечные ящики; и на светцы и подсвечники, передки и задки саней и телег, детские люльки; и на простую и строгую по форме мебель – скамьи, столы, шкафы-поставцы, полки, табуреты. Весь несложный, но крепко сложенный деревенский быт XVIII—XIX веков отражен в вещах, которые носят следы вдумчивой работы многих поколений художников.

Изучение крестьянского искусства началось сравнительно недавно. В конце прошлого века любители-художники, коллекционеры и историки начали интересоваться его памятниками. В XIX веке появилось много работ о крестьянских производствах и ремеслах, которые мало затрагивали вопросы собственно искусства. В них художественные ремесла рассматривались наравне с хозяйственными. Наиболее типичны в этом смысле работы конца прошлого и начала нашего века с рядом сведений о характере ремесел, технике обработки материала, экономике, сопровождаемых порой любопытными историческими справками. Иногда они касаются и художественных вопросов. Аналогичную ценность представляют работы Путешественников, географов XVIII и начала XIX века, в которых затрагивались вопросы народного художественного ремесла и зачастую содержались ценные материалы о народном крестьянском искусстве – «Землеписание Российской Империи» Е. Зябловской (1810), «Макарьевская ярмарка» Г. Ремана (1882), «Статистическое описание Нижегородской губернии» М. Духовского (1827) и многие другие. Большой интерес для исследователя представляют труды по разным вопросам краеведческого характера, которые также свидетельствовали о развитии кустарных промыслов и, в частности, о производстве деревянной посуды. Так, в описании Костромской губернии, сделанном А. Щекатовым в 1804 г., отмечено, что «в Костромском губернии промышляют... наиболее... и деревянной посудой»² [2 Л. Щекатов. Географический словарь Российского государства. М., 1804, стр. 788].

Много разных ковшей выработывалось в районе города Козмодемьянска: «...посуду деревянную делают русские кустари, продают на базаре в Мариинском посаде»³ [3 С. К. Просвиркина. Русская деревянная посуда. М. 1957, стр. 33]. Эти ковши обладали оригинальными рукоятями с фигурками коньков и прорезью. Их изготовляли в XIX и начале XX века. Интересные данные о различных деревянных изделиях мы находим и в сочинении П. И. Челищева, в конце XVIII пока посетившего русский Север. Он пишет о том, что «обогнал обоз, состоящий из 40 подвод, ехавший из Кирилловского уезда в СПб., с ложками, чашками и ковшами деревянными»⁴ [4 П.

И. Челищев. Путешествие по северу России в 1791 г. СПб., 1886, стр. 249]. Говоря о ярмарке в Великом Устюге, он отмечает: «Крестьян же собирается каждый год в знатном количестве как из Устюжского, так и из Красноборского уездов для распродажи своих рукоделий... с деревянной посудой или простыми лубками или бураками»⁵ [5 Там же, стр. 170]. Действительно, Кирилло-Белозерский монастырь уже в XVII веке был центром большой ремесленной деятельности, сохранившейся в XIX веке⁶ [6 См. С. К. Просвиркина. Русская деревянная посуда, стр. 10]. Из всего этого мы видим, что многие ремесла, оставаясь крестьянскими по виду изделий, достигали массовости в их выработке. Крестьянская деревянная посуда еще пользовалась широким спросом в первой половине XIX века, постепенно вытесняясь в последующее время фаянсовой и стеклянной посудой.

Большую ценность имеет книга А. Исаева «Изделия из дерева» (1876), «Нижегородский сборник» 1877—1890 гг. с интересными сведениями о деревянной посуде, «Очерк кустарных промыслов Вологодской губернии» Р. Арсеньева, изданный в Вологде в 1882 г., «Описание Публичной выставки Российских мануфактурных изделий, бывшей в СПб., в 1829 году»; «Отчет о Всероссийской художественно-промышленной выставке 1882 года в Москве», в котором упоминается об изготовлении крестьянами в Вятке расписных бураков: «По чистоте работы изделия многим уступают вологодским. Окраска грубая»⁷ [7 «Отчет о Всероссийской художественно-промышленной выставке 1882 года в Москве». Под ред. В. П. Бозобразова, т. V. СПб., 1883, стр. 69]. Е. Красноперой в книге о кустарных промыслах Пермской губернии (1888) пишет о производстве крашеных бураков в Тагиле и других селениях Верхнетурского уезда: «Бураки крашеные и лакированные есть и с переводными картинками, также тисненые по бересте»⁸ [8 Е. И. Красноперой. Кустарная промышленность Пермской губернии на Сибирско-Уральской научно-промышленной выставке в г. Екатеринбурге в 1887 г., вып. 1. Тип. губ. земск. управы, Пермь, 1888, стр. 104]. Почти те же сведения дает нам «Краткий очерк кустарной промышленности в Пермской губернии», изданный в 1909 г. Его автор говорит, что в росписи берестяных бураков применяются цвета «красный и синий, переводятся на них переводные картинки, наводятся от руки цветки и разводы». Нередко появляется и описание самого художественного процесса, в котором виден интерес к бесхитроственному крестьянскому творчеству. А. С. Дембовецкий в своей брошюре «Опыт описания Могилевской губернии» оставил следующие строки: «Мастер воспроизводит на березовой коре узор, затем, положив ее на гладкую доску, вырезывает этот узор перочинным ножом; рисунок узора зависит от фантазии кустаря; большей частью изображаются птицы, звери, деревья. Работа выходит весьма отчетливая и тонкая»⁹ [9 А. С. Дембовецкий. Опыт описания Могилевской губернии, кн. 2. Тип. губ. управы, Могилев-на-Днепре, 1884, стр. 395]. Это место, говорящее о крестьянском промысле на юге, дает описание резьбы по бересте, очень похожей на ту, которую делают крестьяне в Шемогодье, близ Великого Устюга. К сожалению, таких описаний встречается мало, но и они дают ценный материал для исследования. В некоторых работах по кустарной промышленности авторы изображают не только труд, но и его обстановку. Так, И. И. Благовещенский и А. П. Гарязин пишут: «Из бересты готовят корзины, бураки, коробья и оригинальные туюса. Бересту... сдирают весной, пока дерево в соку. Приготовлением бересты занимаются в длинные зимние вечера... Берестяные изделия отличаются замечательной прочностью, например, туюс может быть в употреблении до двадцати пяти лет и составляет необходимую вещь в обиходе крестьянина; в нем он носит все съедомое, когда уходит на работу в поле или в лес. Туюс представляет удобную вещь для хранения припасов и охотно раскупается на базарах горожанами... Лучшие изделия берестяные Каргопольские. Делают в

Лодыгинской, Нифонтовской и Волосовской волости Каргопольского уезда»¹⁰ [10 И. И. Благовещенский, А. П. Гарязин. Кустарная промышленность в Олонецкой губернии. Губ. тип., Петрозаводск, 1895, стр. 71]. Здесь, кроме описания, ценно указание на приобретение бураков и туесов жителями города, что говорит о бытовании чисто крестьянских изделий в обиходе других социальных слоев, – явление весьма редкое.

Большой след в начальном изучении народного искусства оставил археолог-любитель И. Л. Гольшев, писавший в 70—80-х годах. Он усиленно занимался собиранием крестьянской утвари, архитектурных резных досок, записывал интересные исторические сведения, делал зарисовки, издавал памятники народного искусства.

Настоящее внимание к искусству, сознательный, а не случайный интерес к нему мы находим у ряда крупных русских ученых. Так, В. В. Стасов в работе «Русский народный орнамент» (1872), которую можно считать основополагающей в изучении народного искусства, прямо высказал мысль о художественной ценности произведений народного искусства, о глубокой их связи с бытом. Стасов, рассматривая образы пряничной резьбы на деревянных досках, писал: «Эта курьезная узорчатая фигурка не есть плод фантазии грубых пекарей... Она имеет важность и даже большую, потому что это один из уцелевших образчиков древнерусской языческой мифологии»¹¹ [11 В. В. Стасов. Собр. соч., т. II, 1894, стр. 372]. Указания Стасова на огромную давность многих изображений народного искусства и другие его плодотворные мысли развиты в работах советских ученых и подтверждены многочисленными археологическими находками.

Значительным событием была предпринятая в начале нашего века А. А. Бобринским публикация произведений народного крестьянского искусства на превосходно отпечатанных таблицах. Этот материал до сих пор является единственным в своем роде по широте охвата художественных памятников резного и расписного дерева. Альбомы Бобринского были первой попыткой дать серьезную классификацию предметов по признаку их бытового назначения и художественных отличий; были выделены вещи, украшенные геометрическим и растительным орнаментом, в отдельных случаях, правда, редко, делались указания на их принадлежность определенному району. В большинстве случаев указывалось, где находятся публикуемые произведения. Читателю прививалась мысль об огромной художественной ценности крестьянского искусства, которое он увидел теперь во всем многообразии на великолепных фотографиях. И сейчас ни один исследователь народного русского искусства не может пройти мимо альбомов Бобринского.

В советское время наряду с распространением в крестьянском быту промышленных изделий живет и расцветает народное прикладное искусство благодаря своим высоким художественным достоинствам.

П. Г. Истомина, занимавшийся в 1920-х годах исследованием народного искусства на русском Севере, писал, что в годы советской власти «строятся новые дома, раскрашиваются, украшаются вырезными причелинами, резными коньками, крылечками»¹² [12 П. Г. Истомина. Современное народное искусство на Севере. «На Северной Двине. Сборник Архангельского общества краеведения», 1924, стр. 20]. Именно в это время начали вновь развиваться исконные крестьянские художественные ремесла, свидетельствуя об эстетических вкусах крестьянства, о его любви к своему искусству, получившие в условиях нарождавшейся советской культуры огромные возможности для развития.

О том, как долго удерживались целые крестьянские ремесла, перейдя за грань XX века, мы узнаем из трудов советских исследователей. П. Г. Истомина рассказывает: «...стоят две прялки в мастерской, одна исполнена хорошим рисовальщиком в городском стиле, другая расписана деревенским мастером в своем вкусе со

старинными разводами и стилизованными в несколько мазков цветами. Цена одна. Заходят в мастерскую крестьянки. Удивляются и восхищаются росписью первой... а покупают вторую. Иная девица за 30—40 верст бежит пешком к мастеру расписывать свою прялку»¹³ [13 Там же, стр. 20—21].

Отсюда мы можем сделать и тот вывод, что живописцы, по-видимому, только занимались росписью, а изготавливали прялки другие мастера. Значит, уже в самых простых крестьянских ремеслах, обладавших большой древностью, в XIX—XX вв. существовало разделение труда, вызванное кустарным производством. Подтверждение этого вывода находим в работе И. Я. Билибина, который говорит о разделении труда среди прялочников: одни мастера собирают прялку из частей, а другие изготавливают лишь детали: стояки, спицы и пр.¹⁴ [14 См. И. Я. Билибин. Прялочный промысел. Жури. «Местная промышленность и торговля», 1927, № 5—6, стр. 97—102]. Подобную картину отметил и Д. В. Прокопьев в производстве городецких игрушек в Нижегородском крае, где в одних деревнях изготавливали «белье» запряжек (игрушек-копей с возками), а в других деревнях это «белье» окрашивали¹⁵ [15 См. Д. В. Прокопьев. Художественные промысла Горьковской области. Горьковское обл. изд-во, 1939, стр. 110].

О том, как украшают исключительно интересные по своему глубоко архаическому стилю резные прялки в селе Полащелье Мезенского уезда, образно рассказывает П. Г. Истомин: «...хороший мастер, держа в руках доску, подымает голову, вдумчиво смотрит на небо, тряхнет головой и ножик запрыгал в руках: звездочки, кружки, шестиугольники комбинируются с прямолинейным орнаментом в причудливых сочетаниях»¹⁶ [16 П. Г. Истомин. Современное народное искусство на Севере, стр. 23]. Из текста видно, что мастера не делали предварительных рисунков, а руководились многолетним опытом, воспринятым у старых мастеров, и своим вдохновением. То же самое свойственно и в настоящее время советским народным мастерам, осуществляющим свои творческие замыслы сразу же на материале. Ценные сведения о производстве знаменитых мезенских расписных прялок оставил и С. Томилов: «Главным предметом кустарной продукции в Пинежском уезде являлись мезенские прялки. Прялками с лучшей росписью считались «Полащельские» (которые сделаны в селе Полащелье. — В. В.) с изображением петушков, курочек, оленей и лошадей. На плоскости нет свободного места, все они покрыты узором. Интересно положение быстро мчавшихся оленей с ветвистыми рогами и скачущих лошадей, с крутыми шеями... В подражанье Полащельским с 1925 года в селе Покшенге стали делать прялки Сумкин Михаил Андреевич и Чивиксин Дмитрий Васильевич. Спрос на них огромный «нарасхват»... Орнамент близок к Полащельскому, но есть отличие. В Покшенгских прялках на плоскости в орнаменте нет верхнего ряда оленей, их заменяют лошади с крутыми шеями, Полащельские петушки и курочки заменены стоящими в боевой позе, а свободные места, также, как у Полащельцев, затушеваны зигзагами и крестиками»¹⁷ [17 С. Томилов. Кустарничество прялок в селе Покшенгском. «Бюллетень Северо-Восточного областного бюро краеведения», вып. 2. Архангельск, 1926, стр. 27—29].

Большое значение для изучения народного искусства имела выставка в Государственном Историческом музее в Москве в 1921 г. Она целиком была посвящена народному крестьянскому творчеству, впервые показала широкой общественности огромные, неистошимые художественные сокровища, которые воплощены в бесчисленных, большей частью безыменных, произведениях мастеров русской деревни. Выставка отразила тот интерес к народной художественной культуре, который, естественно, возник в советскую эпоху. Эта выставка явилась родоначальницей целого ряда выставок, посвященных народному искусству,

организация которых стала прекрасной традицией нашего времени. Построенная на огромных материалах Исторического музея, собранных в значительной степени выдающимся русским ученым И. Забелиным, эта выставка вызвала появление многочисленной литературы. В 1924 году вышла книга В. С. Воронова «Крестьянское искусство», до сих пор лучшее исследование по этому вопросу. В. Воронов впервые дал описание всех основных видов крестьянского искусства: резьбы и росписи по дереву, керамики, металла, вышивки, кружева и ткачества, набойки и игрушки. Он первый четко наметил главные художественные направления в крестьянском искусстве, выявил их стилистические отличия, дал их четкую классификацию по материалам и технике обработки, сочетав это с яркими художественными характеристиками. Исследователь рассмотрел 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 главным образом из художественно-зрительных впечатлений, мало занимаясь вопросами связи крестьянского искусства с искусством других социальных слоев, почти совершенно не касаясь такой важной области, как переработка народным искусством форм, заимствованных у профессионального искусства. Он оставлял в стороне исторические материалы, не привлекал к анализу фольклора. Но это объясняется тем, что главной целью работы, несмотря на ее несомненную научную ценность, была популяризация народного искусства, и этого она достигла. Вся книга пронизана горячей увлеченностью народным искусством, восхищением его красотой, и свое чувство автор передает читателю. В этом смысле ценность книги В. С. Воронова очень велика. Не меньшее значение имели и отдельные его статьи, также посвященные обработке дерева. В них он четко ставил и разрешал отдельные научные вопросы, углубляясь в характеристику тех или иных художественных произведений, чего не мог сделать в своей небольшой книге.

Большое значение для изучения народного крестьянского искусства на Севере имела экспедиция Исторического музея в 1928 г. в районы Архангельской и Вологодской областей. Для изучения истории народного русского искусства важную роль сыграла небольшая статья В. А. Городцова, указавшего древние прототипы ряда сюжетов северной вышивки и книга А. И. Некрасова «Народное искусство»¹⁸ [18 См. В. А. Городцов. Дако-сарматские религиозные: элементы в русском народном творчестве. «Труды Государственного исторического музея», вып. 1. М., 1926; А. И. Некрасов. Народное искусство. М., 1924].

В последние десятилетия изучение памятников все больше углубляется и привлекается новый материал. Это обусловлено тем, что в советское время возродились многие художественные ремесла и в связи с этим возрос интерес к изучению наследства в народном искусстве. В области изучения резьбы и росписи по дереву напечатаны работы, имеющие серьезную научную ценность (М. П. Званцева, И. М. Бибиковой, Н. А. Ковальчук, И. В. Маковецкого, С. К. Жегаловой и других). Б. А. Рыбаков в труде «Ремесло древней Руси» на основе прекрасно изученного и обработанного археологического материала, относящегося к эпохе древнерусской культуры, выводил представления о народном искусстве далеко за пределы XVII—XIX веков. Крупным событием были находки произведений народного искусства на территории древнего Новгорода и публикации о них А. В. Арциховского¹⁹ [19 «Труды Новгородской археологической экспедиции», т. I. Изд-во АН СССР, М., 1956]. Немаловажное значение имеет небольшая книжка С. К. Просвиркиной, которая датировала отдельные виды крестьянской деревянной посуды и установила места ее происхождения.

Интересны исследования Л. А. Динцеса, ставившего целью на материале сохранившихся произведений народного искусства XVIII—XIX веков обнаружить следы искусства более древних эпох, удержавшиеся в формах орнамента и в сюжетах. Многие вопросы народного искусства были обобщены и прекрасно освещены в специальной главе в книге М. В. Алпатова «Всеобщая история искусства»²⁰ [²⁰ См. М. В. Алпатов. Всеобщая история искусства, т. III. «Искусство», М., 1955].

Художественной обработке дерева принадлежит исключительное место в истории русского крестьянского творчества. Она тесно связана со всем искусством древней Руси: с деревянной резной архитектурой, с плотничным и резным делом, в котором русские люди были столь искусны. Любовь к узорочью отразилась ярко на фольклоре.

Как пример можно привести отдельные отрывки из былин и песен архангельского Севера и Заонежья. Вот один из них, описывающий украшение корабля:

Маленький корабличок!
Да как нос-корма по-звериному,
Да бока сведены по-лошадиному,
Да как вместо глаз было врезано
Да по дороге, по самоцветному по камешку.

Вот другой, где описан двор Чурилы Пленковича:

Первые ворота – вальщатые,
Вторые ворота – стекольчатые,
Третьи ворота – решетчатые²¹.

[²¹ Н. Н. Соболев. Русская народная резьба по дереву. Academia, М., 1934, стр. 369].

Декоративное искусство было той областью, где, наряду с памятниками архитектуры, скульптуры и живописи, русский народ сумел создать совершенные по красоте произведения. Украшению жилища уделялось много внимания. Резные доски – подзоры, причелины, обрешетины, оконные наличники и убранства крылец – украшали русскую избу. Множество поэтических описаний этих украшений дошло до нас: здесь и «терема дощатые», «косячатые окна», и «крылечушко красное» с точеными балясами, с переходами брусчатыми, «крыльца переные, сени новые кленовые точеные». В старой русской песне поется:

Уж из терема до терема
Золотые были выходы.
Ступенечки позолочены...

Не меньше внимания уделял народный художник украшению посуды, домашней и хозяйственной утвари, орудий труда. Свою задачу он видел в том, чтобы сочетать красоту бытового узора, его декоративную силу с целесообразностью и простотой вещей. Полет фантазии мастера никогда не отрывался от быта. Но замкнутый в кругу практически полезных вещей, он в то же время их художественно преображал. Каждая вещь, не теряя своих бытовых свойств, превращалась в произведение искусства. Ковш был очень удобен для руки. Его ладьевидная форма была великолепно приспособлена для плавания по воде. Обилие же орнамента,

покрывавшего поверхность, придавало народным произведениям очень нарядный вид. Раскрашенная яркими красками прялка, вся расписанная причудливыми цветами, пышными и декоративными, убранный сочной резьбой валеж, скамья с ажурной точеной решеткой, похожей на бусы, стул со спинкой, украшенной гладкими балясами, ткацкий станок с плоским узором – все эти крестьянские вещи имели праздничный, радостный облик.

Эти формы крестьянского искусства сложились в результате работы многих поколений. Отсюда их часто предельная простота, строгость, добротность. Для наиболее старых вещей, дошедших до нас от конца XVII и первой половины XVIII века, характерны выразительность и монументальность форм, сила орнамента. Вещи делались «на век», материала не жалели. В любом крестьянском предмете бросается в глаза его прочность, но в то же время и всегда выступает красота материала, обработанного топором и ножом, нередко без пилы. Долото появилось в деревенском обиходе поздно – лишь в XVIII веке.

Крестьянское искусство, разносторонне выразившее себя в орнаментации, обладало сильным чувством ритма, которое выражалось в любви к повторению узоров, в желании подчеркнуть равновесие форм, симметричность в построении, как частей предметов, так и орнаментов. Создавались фризовые композиции, которые заканчивались там, где кончалась поверхность предмета. Если в построении подчеркивался центральный мотив, то он уравнивался другими орнаментальными формами; будучи часто построен на основе трехчастного расположения фигур, он неизменно воспринимался, как узорная полоса на вещи. Орнамент всегда подчинялся размерам и изгибам поверхности вещей. Он укрывал ее равномерно, спокойно, подобно куску ткани. Для орнаментации характерна густота, обилие форм, сплошное заполнение поверхности и яркость цвета. В раскраске преобладали звучные локальные цвета, среди которых любимым был тон пылающей киновари, алый, как заря, дополненный зеленым, желтым, сдержанно-коричневым и редко синим; этот цвет почти не встречался на старых крестьянских вещах. Его появление замечено лишь на вещах определенного стиля, связанных с влиянием живописной культуры XVIII века, – на сундуках и коробьях, а также на ограниченном числе северных вологодских прялок. Синие цвета встречаются главным образом на нижегородских донцах.

Развитие крестьянских художественных форм, по-видимому, шло от очень простых к более сложным, о чем говорят нам сохранившиеся вещи, имеющие даты. Первоначально формы изделий и орнаменты были просты и символичны. Но с течением времени они усложнялись и индивидуализировались.

Основой крестьянского искусства было ремесло. В работах деревенских художников видны сноровка, уменье, большая выдумка. В далеком прошлом, еще в допетровской Руси, возникли многочисленные промыслы по деревням и селам, в которых жили мастера-ковшечники, прялочники, бурачники, донечники, красильщики. Большинство крестьянских ремесел было связано с обработкой дерева – это был мужской труд; другие, связанные с текстилем, принадлежали женщинам. Остальные ремесла – гончарное, кузнечное, – также широко распространенные требовали большей специализации и никогда не были очень обширны.

Мастера-плотники в прошлом рубили избы, ставили храмы и выполняли любую хозяйственную работу, связанную с обработкой дерева. Все произведения народного искусства создавались ручным способом, мастер делал сам каждый предмет от начала до конца. А это исключало возможность точных повторений. Создавались вещи похожие, близкие друг другу, но всегда отмеченные прелестью своеобразия. Противоположностью народному художественному ремеслу был позднее возникший фабричный труд, где образец воспроизводился машиной и потому сохранял точность

первоначального рисунка. В ремесле технические и художественные навыки передавались из поколения в поколение, возникала профессиональность мастерства. Крестьянское ремесло, ведущее начало от домашнего производства для себя, переходило эту грань и обслуживало местный, сначала неширокий рынок. Так рождались простые крестьянские ремесла, ориентированные на деревенский круг. Это сообщало большую цельность их произведениям, в них глубоко отражалось художественное восприятие народа, его вкусы, мир его представлений и образов. Для крестьянских вещей была характерна художественная отработанность, высокое мастерство, приобретенные в результате длительной традиции.

Традиция представляла устойчивость технических и художественных приемов. Великолепная выверенность рисунков, опыт в обработке материала, переходившие от учителя к ученику, приводили к совершенству. Дошедшие до нас вещи поражают глубокой продуманностью всего облика, всех частей, часто обусловленных формой материала, которым пользовался мастер-художник. Деревянный ковш, вырезанный из одного куска дерева, хранит форму корневища; из которого он сделан: деревянная игрушка чурочки.

Со временем отдельные промыслы стали делать вещи для города. В связи с этим изменился и облик их произведений. Он стал больше отходить от деревенского быта, но в приемах обработки, в характере орнамента продолжали сказываться черты, присущие деревенскому искусству. Влечение мастера к узору проявлялось иногда в сказочном великолепии резьбы и росписи по дереву, вышивки и кружев. С не меньшей силой ощущается и родство его творчества с большим искусством, откуда мастер нередко черпал элементы орнамента, брал изображения сказочных сиринов, львов и грифонов, пришедшие на Русь в глубокой древности с Востока. Значительное влияние на его стиль оказали в XVIII веке барокко и классицизм, а в первой половине XIX века – ампир.

Наибольшее количество первоначальных деревенских промыслов сохранялось на русском Севере. Условия Севера способствовали их развитию. Малое количество пахотной земли, сильная заболоченность, обилие леса вели к организации домашних ремесел: резьбе по кости, выделке прялок, набоечно-красильному делу, не говоря уже о чисто хозяйственных промыслах. С другой стороны, этому способствовала развивавшаяся торговля по Северной Двине, по которой проходили торговые пути из Москвы и крупных городов средней части Руси к Белому морю. Это отражалось на всем строе местной художественной культуры, проникнутой многочисленными влияниями, насыщенной сложными формами. Зато в районах Пиноги и Мезени, более оторванных от остального мира, больше было замкнутости и неподвижности. Именно здесь еще в конце прошлого столетия сохранялись самые архаические формы крестьянского искусства, соответствовавшие архаическому жизненному укладу (сошное земледелие, курные черные избы, которые освещались лучиной; одежда, изготовленная из домотканого полотна). Здесь же производились мезенские прялки с самым архаическим орнаментом из всех известных нам.

Труды советских ученых все более расширяют наши представления о распространенности крестьянских ремесел. С. К. Просвиркина приходит к выводу, что «монастырские крестьяне занимались выработкой деревянной посуды, которая в XVI—XVII веках была уже широко распространенным рыночным товаром»²² [22 К. Просвиркина. Русская деревянная посуда, стр. 51]. Делали деревянную посуду крестьяне-ремесленники, жившие около Троицко-Сергиева и Кирилло-Болозерского монастырей, Кирилловская посуда была известна в XVI—XVII вв. и неоднократно упоминалась в описях. Посуду выделывали также и близ города Козмодемьянска местные крестьяне. Это производство продолжалось и в XVIII—XIX веках.

Существовал особый тип козмодемьянского ковша, устойчиво продержавшийся почти до нашего времени. Выделывались ковши в районе Твори, затем в б. Ярославской и Костромской губерниях. В прошлом веке посуду делали по реке Тотьме, около Великого Устюга и почти во всех районах, прилегающих к Северной Двине. При этом всюду существовал свой тип изделий.

Производство деревянной посуды стало исчезать лишь в конце XIX века. Оно вытеснялось фабричными стеклянными и фаянсовыми изделиями. Сохранились лишь те промыслы, которые постепенно превратились в центры обширного производства посуды, поставлявшейся в дальние районы страны и даже уходившей за рубеж. Таким производством была хохломская лакированная (олифой) токарная посуда и резная ложка. Производство хохломских изделий приближалось к мануфактурному. Там возникло сложное разделение труда не только между отдельными мастерами, но и между селами в противовес тем ремеслам, где один мастер делал всю вещь целиком.

С середины XIX века начался упадок народного искусства. В крестьянский быт проникают безвкусные рыночные вещи. Разрушается старый патриархальный быт под натиском капиталистических форм. Народные ремесла все более приспособляются к зыбким вкусам городского потребителя. Исчезают в ряде мест прекрасные старые традиции. Крестьянский мастер все чаще делается простым исполнителем художественного образца, который теперь создает для него городской художник. Старинное крестьянское искусство вымирало, сохраняясь лишь в далеких глухих уголках Севера, среди лесных просторов Пинеги и Двины. Сохраняются его формы лишь в немногочисленных народных кустарных промыслах, тесно связанных в своей работе с городским рынком и изготавливающих вещи, поражающие своей оригинальностью, не похожие на городское прикладное искусство. Казалось, что народное искусство должно окончательно погибнуть. Но этого не случилось. После Октябрьской революции в результате подъема всех творческих сил советского народа во всех отраслях культуры происходит возрождение народного искусства на новых, социалистических основах.

Советская эпоха содействует обращению народного искусства к его наиболее драгоценным источникам, развитию лучших традиций и образованию новых ярких и значительных декоративных образов. В советское время развивается живопись бывших иконописцев Палеха, Мстеры и Холуя, представляя по сути дела совершенно новый вид декоративного искусства; восстанавливается изящное мастерство обработки кости в Холмогорах, крепнет хохломская роспись, вернувшись к богатым истокам подлинно народной, «травной» орнаментации, находят новые возможности для своего развития кудринская резьба по дереву, лукутинские лаки и многочисленные народные ремесла Украины, Средней Азии и Кавказа.

АРХИТЕКТУРНАЯ РЕЗЬБА

Народное искусство знало при своей крайне простой технике совершенные решения декоративно-архитектурного характера. Крестьянские избы XIX века – прекрасный образец этого искусства. Наиболее яркие памятники архитектурной резьбы сохранились еще кое-где в Верхнем и Среднем Поволжье, главным образом в Горьковском крае, Владимирской и Костромской областях, и на русском Севере. Уцелевшие памятники народного строительства поражают скупостью затраченных средств и общей простотой своего облика. Резная обработка карнизов, причелин, наличников, входных крылец, балкончиков, ворот не нарушает впечатления строгости.

На первое место по обилию резьбы и ее разнообразию надо поставить избы Горьковской области (б. Нижегородской губ.), большей частью относимые к середине и второй половине XIX века, а также Костромской и Владимирской,

Горьковский край богат лесом. Его мощные массивы тянутся далеко к северу, среди них теряются деревни и отдельные городки. Его печать лежит на всей деятельности крестьянина. В прошлом что была «деревянная Русь», воспетая Мельниковым-Печерским, с тихим Керженцем, прозрачными водами Светлояра-озера, где по народному преданию иногда виден призрачный град Китеж, ушедший под его волны, слышится звон колоколов. Здесь веками жили и трудились безыменные мастера, вкладывавшие в свои произведения топкий художественный вкус, смелую мысль и богатую фантазию.

Резьба на крестьянских избах Горьковской области и прилегающих к ней районов была одним из разнообразных видов художественного ремесла русской деревни. Образцы этой резьбы еще недавно часто встречались в виде украшений домов и ворот в селах и деревнях, расположенных близ Волги. Особенно были насыщены архитектурной резьбой Городецкий и Чкаловский районы, в меньшей степени Семеновский и Ковервинский. Отдельные памятники этого уходящего в прошлое крестьянского творчества изредка еще попадаются в глухих местах (рис. 1). По словам одного из первых исследователей этой резьбы, М. П. Званцева, «памятники резьбы занимали и сейчас занимают приволжские районы бывшей Ярославской, Костромской, Казанской, Ульяновской губернии, вплоть до Саратовской»²³ [23] М. П. Званцев. Домовая резьба. Изд-во Всес. акад. архитектуры, М., 1935, стр. 6] (рис 2). По последним исследованиям И. 15. Маковецкого, И. М. Бибиковой, Н. А. Ковальчук, С. К. Жегаловой²⁴ [24 См. П. М. Бибикова, Н. А. Ковальчук. Деревянная резьба крестьянских жилищ Верхнего Поволжья. «Искусство», М., 1954; С. К. Жегалова. Русская деревянная резьба XIX века. Изд-во «Советская Россия», 1957; П. В. Маковский. Памятники народного зодчества среднего Поволжья. Изд-во АН СССР, М., 1954] (здесь опубликован целый ряд памятников «глухой» резьбы и типов жилищ, который дополняет материал, изданный в свое время М. П. Званцевым)], эта резьба захватывает Ивановскую и в особенности Горьковскую области.

Интересный обзор крестьянской резьбы Поволжья сделан также Н. Н. Соболевым²⁵ [25] См. Н. Н. Соболев. Русская народная резьба по дереву, стр. 369-379]. Он указал селения, где обнаружены памятники этого искусства, сообщил о мотивах орнаментальных рельефов, их декоративных качествах.

Примечателен облик приволжской дереvушки. Дорога идет среди густых лесов, пересеченных полями, но небольшим взгорьям, поросшим березняком или соснами, и приводит в деревню. Длинный «порядок» крестьянских домов вытянулся вдоль дороги, часть изб сбегает к небольшой речушке. За ней синее лес. На отдельных домах видны почерневшие от времени доски, покрытые «глухой», или, как ее здесь еще зовут, «корабельной резьбу». Это название указывает на связь архитектурной резьбы с украшением тех судов, которые еще недавно, в середине прошлого века, плавали на волжских просторах. Среди пышных растительных узоров – фигуры фантастических существ и диковинных животных, которые смотрят с высоты крестьянских карнизов и крутых кровель. Мягкая и продуманная раскраска усиливает нарядность «рези». Каждая изба, одетая в такой наряд, приобретает праздничный вид. Резные наличники, коньки на крышах, расписанные оконные ставни дополняют эту декорацию.

Весь быт деревень бывших Нижегородской, Костромской и Владимирской губерний и деревень, прилегающих к Волге, был достаточно своеобразен. Здесь еще удерживались формы древнерусской культуры. Влияло на это и старообрядчество, чьи поселения были расположены главным образом в лесах за Волгой. Приверженцы

старой веры сохраняли любовь к обычаям и искусству старины. Это были, кроме исконных жителей края, крестьяне, дворовые, бояре, купцы, бежавшие от Никона и Петра. Движение старообрядческих переселенцев особенно усилилось в XVIII веке. Их быт сливался с местным крестьянским укладом, хранившим в искусстве пережитки глубокой древности, иногда восходившей к языческой старине. Было подмечено, что на левобережье, в лесном Заволжье, деревенские избы старообрядцев не столь часто и богато украшались, как на правобережье. В этом сказался строгий характер старообрядческой культуры. Но ее влияние в смысле сохранения традиций древней Руси было очень велико.

Большое значение имела Волга, ее шумные и бойкие торги – Макарьевская ярмарка, Городец, Нижний Новгород. Здесь шло непрерывное движение, кипела жизнь, плыли суда, нагруженные товарами, в южные русские губернии, на Каспий, в Иран. Сюда подходили дороги из Сибири и центральной России, из северного края.

Формы нового искусства незаметно проникали в местное творчество, сплетались со старыми. Но основой все же продолжали оставаться навыки исконного мастерства, как в характере построек, так и в орнаментальном убранстве.

В быту деревни долго сохранялась резная и расписная посуда, резьба была простой геометрической и рельефной. Она покрывала деревенские массивные вальки и рубели, устилала поверхность прялочных гребней, густо украшала детские зыбки, деревенские сани и телеги. Топор и нож в руках крестьянина были постоянными инструментами, к которым он приучался с малолетства. Из поколения в поколение передавались навыки резного мастерства, любовь к украшению бытовых вещей и жилья. На эти исконные ремесла влияли высокоразвитые формы допетровского искусства; в деревне и волжских городках встречались прекрасные иконы, обращалось много первопечатных книг и старообрядческих рукописей, украшенных многоцветными орнаментальными заставками с изображением причудливых трав и фантастических птиц и зверей. Местные иконописцы расписывали не только иконы, но и утварь. Их влияние не могло не отразиться на деревенских мастерах. Кипучая жизнь Нижнего Новгорода и местных городков, тесные связи края с Москвой, Владимиром, Ярославлем, южными губерниями в значительной мере содействовали появлению и развитию многих кустарных промыслов с их художественными традициями. Так образовалась хохломская роспись со скупой расцветкой на деревянных ложках и токарной посуде (в гамме черного, красного и золотого), отражавшая вкусы старообрядческой деревни. Затем – ее противоположность, улыбчатая, веселая роспись прялочных донец Городца, нарядная федосеевская игрушка, узорчатая крестьянская набойка, причудливая резьба пряничных досок. Для всех видов местного крестьянского творчества было характерно господство растительного орнамента, хранившего в своих формах отзвуки искусства допетровской Руси. Архитектурная «резь» крестьянских изб, несмотря на большое своеобразие, легко входит в общий круг этих художественных ремесел. Здесь продолжали жить старинные навыки, древние образы подчиняли себе новые мотивы, пришедшие в XVIII и XIX веках, и основной художественный колорит деревянной резьбы был связан с древнерусской традицией.

Архитектурная резьба возникла, вероятно, очень давно, еще в допетровскую эпоху, и сохранилась в видоизмененных формах в искусстве деревни XVIII—XIX веков.

Деревянное строительство всегда высоко стояло в древней Руси черная свои силы в творчестве народа. Дошедшие до нас превосходные памятники деревянного северного зодчества и образцы древней каменной архитектуры с запечатленными на них следами влияний деревянной «рези» говорят об этом достаточно красноречиво. Такие памятники деревянного строительства, как Коломенский дворец близ Москвы

(разобран в XVIII веке; остались его рисунки, сделанные в 1763 г. художником Гильфердингом и архитектором Иваном Мичуриным), поражали хитроумием, неисчерпаемой фантазией и в то же время обдуманной связью украшения с материалом, с деревянной конструкцией.

В старину частные дома, постройки и отдельные церковные памятники украшались резьбой. Таких домов, было очень много. В Стоглаве говорится о том, что в Москве «над воротами домов у христиан поставлялись... звери и змии и неверные храбрые мужи»²⁶ [²⁶ И. Снегирев. Памятники московской древности. Тип. Августа Семена, М., 1842—1845, стр. XXXIX]. У писателя Михалона Литвина есть упоминание о том, что «великий князь Иван Васильевич украсил свой дворец «каменными изваяниями но образцу Фидиевых»²⁷ [²⁷ Н. Е. Мнева. Скульптура и резьба XVI века (История русского искусства, т. III. Изд-во АН СССР, М., 1955, стр. 625)]. Это были, по-видимому, деревянные львы, единороги, сирины, кентавры («стрельцы»), которые существовали и в искусстве провинции. Их образы, заимствованные с привозных драгоценных аксамитов, дошли до нас в украшениях изделий древнего художественного ремесла: металлических чаш, расписной и резной утвари, узорах набойки и парчи. Множество этих изображений еще бытовало в XIX веке на вещах крестьянской работы. Лучшие образцы архитектурной резьбы имелись в селах правобережья Волги - Кстове, Игрище, Безводном, Пестове, Великом Овраге, Сельце (в котором находился один из наиболее старых памятников – изба, помеченная датой 1825 г.), Никольское, Кузьминки и другие. Встречалась архитектурная резьба в Заволжье, в Городце и его окрестных деревнях и в Ковернинском районе – в селах Новопокровском, Семенове, Кулигине и Хрящах, где ее образцы на фасадах видел в 30-х годах сам автор. Высокое мастерство нижегородских плотников и резчиков неоднократно отмечалось в литературе. Уже Реман в 1805 г. указывал на замечательное искусство русских плотников, которые в короткое время воздвигли на Макарьевской ярмарке многочисленные деревянные строения с резьбой²⁸ [²⁸ Путешествие на Макарьевскую ярманку Г. Ремана. «Северный Архив», № 8-9. Тип. Н. Греча, 1822]. Как только наступала весна, мастера плотничного и резного дела объединялись в артели и, двигаясь из деревни в деревню, ставили новые избы, украшая их резьбой. Весело стучали топоры, визжали пилы, летели белые пахучие стружки, дома клались венец за венцом, на белых гладко обструганных щеках искусная рука резчика выводила замысловатые рисунки пышные травы, сплетавшиеся ветками и лист вой с помещенными в них фигурами диковинных зверей. Особенно славились плотники сел Кологривова, Якушей и Аргуна. В народе даже сложилась поговорка: «аргуну – топор кормилец». Много и других метких изречений посвящено мастерству плотников: «и клин тесать – мастерство казать», «топор всему делу голова», «не соха платит оброк, а топор», «думает плотник топором». Максимов, описывая ремесла жителей Поволжья, с восхищением отмечал, что «топор русский такие вырубает фигуры в досках, что можно подумать на долото, ножи и разные столярные инструменты. По крышам изб развешены так называемые полотенца, т. е. доски, прибитые и разукрашенные в роде полотенца, с кистями и прорезанными фигурами: все это мастерит немудреный топор»²⁹ [²⁹ С. Максимов. Куль хлеба и его похождения. Изд-во К. Плотникова, СПб., 1873, стр. 28] (рис. 2).

Иностранцы, побывав в Московском государстве, говорили об этом поразительном искусстве. Яков Рейтенфельс, живший в России в 1671—1673 гг., писал, что москвитяне обладают особенным, им свойственным наследственным умением строить чрезвычайно изящные деревянные дома. Он видел Коломенский дворец и оставил его восторженное описание: «Коломенский загородный дворец, который, кроме прочих украшений, представляет достойнейший обозрения род

постройки, так как весь он кажется только что вынутым из ларца, благодаря удивительным образом искусно исполненным резным украшениям, блистающим позолотою»³⁰ [³⁰ Сказания Рейтенфельса о Московии 1680 г. «Чтения г. обществе истории и древностей российских», кн. 3. М., 1900, стр. 93].

Большое влияние на мастерство нижегородских строителей изб оказала корабельная «резь», существовавшая на волжских расшивах, белянах и баржах. Они бороздили волжские воды еще в середине прошлого века. Художник Н. П. Боголюбов, любовавшийся ими, пишет, что «эти суда – самые красивые на Волге. Украшения их весьма затейливы. На носу обыкновенно рисуют глаза либо сирены, либо иные чудовища, неведомые самим художникам, их рисовавшим, а борта изукрашены резьбой, около которой, кроме топора, не трудился никакой другой инструмент»³¹ [³¹ Н. П. Боголюбов. Волга от Твери до Астрахани. Тип. Гогенфельдена, СПб., 1862, стр. 18]. Остались отдельные изображения этих кораблей, орнаментированных резьбой, в специальных иллюстрациях, выполненных художниками Н. П. Боголюбовым и Ф. Васильевым. Упоминание о волжских резных расшивах мы встречаем у В. Рагозина³² [³² См В. Рагозин. Волга от Оки до Камы, т. II, изд. Шминдорфа. СПб., 1890, стр. 18; В. И. Немирович-Данченко. По Волге, изд. И. Л. Тузова. СПб., 1877, стр. 56]. Описания таких изукрашенных судов, типичных для древней Руси, сохранили нам и былины: «...нос-корма по-туриному, бока возведены по-звериному»³³ [³³ «Древние российские стихотворения, собранные Киршей Даниловым». Тип. Селивановского, СПб., 1804, стр. 2] или: «Еще нос-корма в ем по-звериному, а как хоботы-то мечет по-змеиному, – бока выведены в ем да по-туриному...»³⁴ [³⁴ «Сборник Отделения русского языка и словесности императорской Академии», т. 59, стр. 242]. О постройке речных судов сообщает в 1810 г. и П. И. Мельников³⁵ [³⁵ П. И. Мельников. Нижегородская ярмарка в 1843, 1841 и 1845 годах. Губ. тип., Н. Новгород, 1846, стр. 83]. Эта резьба не могла не отразиться на существовавшем ранее архитектурном узорочье; возможно, что эти два вида искусства развивались одновременно, влияя друг на друга.

Многочисленны были прежде избы с резными украшениями. Крестьянские жилища щеголяли затейливостью узоров на резных карнизах, поясах, причелинах, спусках с крыш (в виде решеток, похожих на вышитые полотенца), богато обрамленными окнами (рис. 2).

Рельефная «глухая» («долбленая», или «корабельная», но местному выражению) резьба завоевала себе прочное место в волжской деревне. Ее техника была сравнительно проста. Резные украшения наносились на заранее подготовленные доски. На глади доски прочерчивались контуры будущего рисунка: травы, фигуры животных, птиц и русалок – «берегинь». Рисунок наносился уверенной рукой, обычно (по словам стариков) на глаз, по памяти. Только последнее время стали рисовать сначала на бумаге, после чего прокалывали иглой по линиям изображения и, разложив бумагу на доске, «паузой» (мешочком с угольным порошком) посредством легкого постукивания по рисунку, переводили его на доску и полученный контур усиливали карандашом (обводка). Затем долотом мастер подсекал (подрезал) рисунок по контуру и вынимал «землю», т. е. фон, выглаживая его стамесками. Подсечка производилась ударами молотка по долоту. Выемка «земли» представляла собой углубление в плоскость, в толщу доски³⁶ [³⁶ См. М. П. Званцев. Домовая резьба, стр. 18]. На некоторых досках фон делали неглубокий и рельеф «заоваливали», закругляли по краям (рис. 4 и 7), в других, наоборот, подсекали сильно по контуру, почти под прямым углом, отчего изображения становились менее пластичными, их очертания – более резкими (рис. 8 и 10). Последняя стадия работы заключалась в проработке деталей в рельефе: намечались неглубокими порезками жилки листьев, орнаментально разделялась грива у львов, чешуя на пышно закрученном русалочьем хвосте. Эти порезки очень

напоминали простейшую выемчатую резьбу (рис. 16). Большую роль в «глухой» резьбе играл инструмент. Закругления рельефа, выемки и жилки в листьях производили долотом. Точная последовательность техники резьбы была установлена, по словам М. П. Званцева, путем наблюдения за работой старого резчика В. М. Попова. При долблении мастер постепенно удалял ненужные ему куски дерева. На памятниках «глухой» резьбы лежит печать артистичности, но имен мастеров, которые были, без всякого сомнения, выдающимися художниками в области декоративного искусства, сохранилось очень немного. Д. В. Прокопьев и М. П. Званцев называют, имена мастеров, известных только потому, что уцелели доски, ими подписанные. Мы знаем имена мастеров, украсивших избы в Кстовском районе: Званцев публикует снимок с избы 1872 г. с подписью С. Удалова (резьба была перенесена с еще более старого дома). Там же он приводит снимок с резьбы Михаила Малышева (1882 г.)³⁷ [М. П. Званцев. Домовая резьба, стр. 17, 33, 47]. В Городце работали резчики-плотники А. С. Нестеров и Ф. Д. Стрючков³⁸ [Д. В. Прокопьев. Художественные промысла Горьковской области, стр. 43].

Нижегородская изба XIX века сложена из ряда венцов, образующих сруб или клеть. Клеть покрыта двускатной крышей, утвержденной на стропильных ногах (быках) – длинных бревнах, упирившихся в сруб. В верхней части посередине, скаты кровли скреплялись большим бревном, носившим название «князевой слеги». Кровельный тес, которым покрывали крышу, заканчивался желобом – «застрехой». Резные доски украшали главным образом фасад избы. Это были две длинные доски-причелины. Они спускались по бокам двускатной кровли, обрамляя чердак (рис. 1 и 2). Затем шла «подзорная доска» (иногда ее называли лобовой «красной» доской, «платком»), служившая по существу карнизом, отделяющая чердак от сруба (рис. 9, 10). Подзор, насыщенный орнаментацией, был расположен высоко над окнами, убранными резными наличниками. Мастера не жалели ни сил, ни фантазии на украшение подзоров. Иногда подзор представлял собой одну доску и наколачивался прямо на бревна, но чаще приближался к настоящему карнизу. В некоторых избах подзорные доски заходили на боковые стороны, увеличивая украшенность жилища. Подзор обычно встречался в тех избах, где чердак зашит тесом. Выступающие торцовые бревна также обшивали резными досками, «обрешетинами». Замечательно композиционное расположение всех этих досок на фасаде: оно подчинено основным архитектурным линиям избы. В то же время резные доски защищают от дождя и снега наиболее уязвимые места деревянной конструкции. Деревенский зодчий проявляет много истинного вкуса и изобретательности в разработке своих орнаментов. На каждой избе он создает разнообразные варианты растительного узора, который стелется, гнется и вьется, подобно хмелю, по поверхности доски (рис. 9, 10). Рисунки, состоящие то из пышных округлых завитков, то из сплетающихся трав, образуют многосаженные фризы. Мастер вдохновенно вплетает в их ткань фигуры львов, русалок, сирином, стремясь к чистой декоративности и умножению узора. Реже на подзорах встречались изображения коня, петуха, павлинов, вожака с медведем, жар-птицы, порой даже русалки с птичьими лапами³⁹ [Н. Н. Соболев. Русская народная резьба по дереву]. На многочисленных резных досках можно усмотреть две манеры резьбы. В одной – полные округлые завитки, выполненные широко и свободно, с небольшим количеством деталей, скульптурно обработанные, отчего рисунок кажется выпуклым и отчетливо выступает на гладком фоне доски (рис. 4, 7 и 9); в другой – мастер сознательно стремится к наибольшей сложности рисунка; трудно различить главную ветвь, взор теряется в неожиданных изгибах усложняющегося и сплетающегося узора; резьба распространяется на всю доску, густо ее заполняет и покрывает сплошным, густым ковром, в котором почти нет фона (рис. 6 и 8). В этой манере плоского узорного

рельефа всего ярче выступают черты крестьянского русского искусства с его любовью к декоративной узорности ритма, легко и непринужденно рождающегося у мастера, подобно мелодии народной песни. Здесь есть глубокое родство с резьбой по кости Холмогор, с узорочьем расписных прялок, с легким ажуром вологодского кружева. Но все это носит особый характер и подчинено задаче придать нарядность деревенской избе. Мастера увлекает затейливость резной обработки, в ней он видит красоту рисунка. Так рождаются измельченные бесчисленными мелкими порезками хвосты русалок, тонкими жилками – листья розеток. Не пластическая мягкость очертаний, а равномерность узорного резного убранства характерна для большинства таких досок. Удалось проследить, что в старых резных досках, относимых к первой половине XIX века, чаще встречается резьба первого тина (рис. 4), зато в более поздних избах, построенных в 70—80-х годах XIX века, возрастает сложность и узорность (рис. 1, 6 и 10).

У М. П. Званцева опубликованы две избы: одна поставлена в 1849 г., другая – в 50-х годах XIX века. Строение их орнамента очень просто, строго. Фигура русалки берегини помещена свободно на гладком фоне доски. Рельеф сильный и сочный. Резная причелина невелика, ее узор, состоит из каймы зубчиков, напоминая оторочку кружева. Очелье избы (тимпан) остается свободным. Иначе выглядит изба 80-х и 90-х годов. Резьба делается очень густой, заполняя нередко и все очелье. Перед нами явное движение стиля от строгой и уморенной декоративности к пышности, к увеличению орнаментального узора, к потере некоторого чувства конструктивности⁴⁰ [⁴⁰ См. М. П. Званцев. Домовая резьба, стр. 85, 86, 87] (рис. 1).

Эти новые вкусы сказывались уже в 60-х годах XIX века. На публикуемой нами доске 1858 г. в переплетенных травах помещен сирий. Все здесь превратилось в игру мелкого узора, которая усилена дробными порезками. Хвост завершен спиралевидными кружками, похожими на древние солярные розетки. Они очень близки к розетке, изображающей дракона, вырезанной на костяной пластинке из новгородских раскопок (см. рис. 6 и 13).

Нарядность убранства повышается раскраской в красный, синий, желтый, белый, зеленый и коричневый цвета. Нередко господство одного цвета над другим; есть избы, где резьба окрашена в синий и зеленый цвета. Окраска повышает выразительность резных украшений, делает их еще более нарядными. Распространены расцветки, выдержанные в мягких тонах, в которых часто сочетание красного, светло-зеленого и нежно-синего с темно-коричневым в рельефе, с посеребренной или белой поверхностью фона. Мягкость расцветки усиливалась с постепенным выцветанием красок. Иногда окраска достигала большой сложности, вызванной переменой и чередованием цветов. На некоторых подзорах одна часть доски имеет фон красный, а завитки орнамента – белые и черные, другая часть – фон белый, а завитки красные и черные. Д. В. Прокопьев отметил разновидности раскраски: к северу от Городца преобладали сочетания белого, синего, зеленого; к югу – красного, желтого и белого⁴¹ [⁴¹ См. Д. В. Прокопьев. Художественные промыслы Горьковской области, стр. 39]. Так же расписывалась корабельная «резь» на расшивах и белянах, где вместе с красками обильно применяли позолоту и серебро. «За Балахной начинают строить любимые волжские суда-расшивы, расписанные и размалеванные, по носу и корме разукрашенные разными чудовищами», – писал в 1873 г. С. Максимов⁴² [⁴² С. Максимов. Куль хлеба и его похождения, стр. 251]. Эта любовь к раскраске идет от древней Руси. Деревянные хоромы XVII века золотили, украшали росписью и резьбой. Мастера, строившие дворец Алексея Михайловича в селе Коломенском, золотили окна, двери, чешую кровель, расписывали подзоры и всякую «резь». Два года продолжались

живописные и золотарные работы во дворце, который поражал блеском золота и красок, узорчатой резьбой, «предивной хитростью, пречудной красотой».

В Коломенском дворце голубые и зеленые кровли сочетались с сине-черной и золотой резьбой подзора, были густо позолочены решетки, коньки, наличники, рельефная резьба чередовалась со сквозной. О пышности убранства Коломенского дворца, кроме рисунков, плохо передающих его детали, можно судить по отдельным описаниям резных поделок: в передней комнате три окна столярного дела резные, золоченые, в среднем окне столб притворный (делящий окно на две части – *В. В.*) резной золоченой, у двух окон сторонние столбы притворные, расписанные золотом и серебром, окончины слюдяные»⁴³ [⁴³ Н. Чаев. Описание дворца царя Алексея Михайловича в селе Коломенском. Унив. тип., М., 1869, стр. 19]. Симеон Полоцкий хорошо передал в своих стихах то сильное впечатление, которое производил дворец на современников:

Злато везде пресветло блистает,
Царский дом быти лепота являет,
Множество цветет живонаписанных.
И острым хитродлатом изваянных⁴⁴.

[⁴⁴ И. Гольшев. Памятники старинной русской резьбы по дереву во Владимирской губернии, изд. И. Гольшева. Мстера, 1876, стр. 2]

Последние отзвуки этой красочной отделки зданий сохранились в живописном творчестве деревенских мастеров XIX века. Высокое мастерство русских плотников нашло отражение в фольклоре, оставившем описания их искусной работы. В одной былине рассказывается, как Соловей Будимирович велел своей дружине выстроить терема для его невесты Забавы Путятишны:

С вечера поздным поздно,
Будто дятлы в дерево пощелкивали.
Работала его дружина хоробрая —
Ко полуночи и двор поспел:
Три терема златоверхие,
Да трои сени косящеты,
Да трои сени решетчаты,
Хорошо и теремах изукрашено:
На небе солнце, в терему солнце.
На небе месяц, в терему месяц.
На небе звезды, в терему звезды.
На небе заря, в терему заря —
И вся красота поднебесная⁴⁵.

[⁴⁵ «Древние российские стихотворения, собранные Киршей Даниловым», стр. 7].

Простой обзор крестьянских резных досок XIX века говорит о близости их украшений к орнаментальным мотивам древней Руси, к тем узорам, которые нашли классическое выражение в убранстве московских палат и теремов. Роскошная, тонкая орнаментация Грановитой палаты в Кремле, на двери Красного крыльца с фигурами львов, драконов и птиц над входом, раскрашенные узоры кремлевских теремов,

овейные дыханием Востока, вмещающие крылатых грифонов, экзотических птиц, единорогов, очень близки по духу деревянной резьбе. Эти орнаментальные мотивы еще в XVI и XVII веках широко распространились в крестьянском искусстве, нашли отражение в росписях посуды и утвари, зацвели на страницах рукописей, запечатлелись в металлической чеканке окладов, в узорах одежд. Орнаменты, напоминающие крестьянскую «резь», с похожей окраской мы встречаем и на керамических поливных изразцах XVII века (рис. 3).

Неоднократно говорится в XVII веке об искусных мастерах резьбы. Из документов Оружейной палаты мы узнаем о мастере Семене Деревском, который «режет на столбах и досках звери и птицы и травы»⁴⁶ [46 Н. Н. Соболев. Русская народная резьба по дереву, стр. 77]. Упоминаются мастера и в связи с наградой за их работу. Так, были награждены мастера, занятые отделкой Коломенского дворца: «пожаловал государь резного мастера старца Арсения за то, что он в селе Коломенском был у хоромного строения у резного дела», «пожаловал резного дела мастеров Клипка Михайлова, Давыдка Павлова, Андриюшку Иванова, Гараску Скулова да ученика их»⁴⁷ [47 Там же, стр. 85].

На крестьянской резьбе оставили свой след барокко в пышных округлых завитках и классицизм (ампир) XIX века, как это можно судить по крестьянским наличникам с полуциркульной арочкой под фронтоном верха, с тонкими витыми колонками, которые были заимствованы от допетровского церковного зодчества (рис. 19), и частым в резьбе мотивом ампирного аканфа (рис. 4 и 7). Отдельные узоры напоминали классические орнаменты: овы, пальметты, киматнн. Не менее древними были изображенные на досках и наличниках окон львы, грифы, единороги, павлины и сирины. Многие из них встречались в декоративных украшениях древней Руси; некоторые из них, как фигуры львов, барсов, сиринов, восходили к рельефам соборов XII века во Владимире и XIII века – в Юрьеве-Польском (рис. 3 и 11). Уже в XV веке часто помещали на оконных наличниках изображение фантастических животных. Особенно много их было в XVII веке. Сравнивая резное декоративное убранство древней Руси с «глухой» резьбой Поволжья, нетрудно убедиться, что последняя как в отдельных мотивах, так и в общем характере родственна резьбе древних памятников. Полагать, что «глухая резьба» возникла в недавнее время и не связана преемственностью развития с резьбой древней Руси, значило бы совершить большую ошибку. О давнем происхождении «глухой» резьбы говорят изощренная техника, удивительное мастерство, разработанность художественных образов фигур и орнамента, наличие устойчивых традиций и круга образов. Возможно, что эти изображения имели определенный смысл. Лев, стрелец, овен, например, символизировали знаки зодиака. Встречались они и в текстах древних книг. Множество подобных изображений жило в резном убранстве кораблей. Англичанин Джером Гарсей описал флот Иоанна Грозного, который строили в Воронеже. Среди фигур, помещенных на судах Грозного, Гарсей отметил «львов, драконов, орлов, слонов, единорогов, так отчетливо сделанных и так богато украшенных золотом, серебром и живописью»⁴⁸ [48 Гарсей Джером. Записки о Московии XVI века. Изд-во А. С. Суворина. СПб., стр. 44]. Традиции корабельной рези удерживались еще в эпоху Петра Первого на поенных кораблях. Резьба была крупной, состояла из фигур сирен, тритонов, разных аллегорических изображений. Украшали флот Петра бывшие иконостасники Оружейной палаты.

Корабельная резьба, щедро покрывавшая галеры и суда, плававшие по Волге, влияла на развитие крестьянской резьбы. Ее переносили на жилища, где она встречалась наряду с местными изображениями. Художественные приемы корабельной

«рези» перенимали крестьяне резчики; многие из них сами работали над украшением волжских судов, а возвратившись домой, применяли усвоенные ими приемы для отделки жилищ.

Резное убранство, таким образом, было характерно для архитектурной деревенской резьбы, связанной с прошлым прочными традициями. Сохранившиеся на избах плоские резные розетки принадлежат к геометрическому древнему стилю крестьянского искусства и восходят еще к первоначальной земледельческой культуре. Как изображения коньков на кровлях изб, говорящие о солнечном культе, так и эти розетки, спирали уводят нас в глубокую древность.

По различным сведениям, самые старые избы Поволжья обладали очень скудной орнаментацией. Из-за отсутствия «красной» доски резьба распределялась только на причелинах и полотенцах. Высказывалась мысль, что для многих изб была характерна простейшая геометрическая резьба. Рельефная резьба в старину, вероятно, встречалась в деревнях реже, а та, которая встречалась, уступала городской.

Фигура льва с процветшим хвостом – любопытный мотив крестьянских подзорок (рис. 3, 5 и 9). Лев всегда изображался лениво лежащим на конце доски. Он держит в лапе растительную ветвь. Художник украшает его гривой с витиеватыми завитками, придает ему мягкие очертания. Льва народный мастер никогда не видел и потому изображал как знакомых ему животных. Лев становится похож на кругломордого добродушного кота. Иногда его делают похожим на маску-личину, которую носили в древней Руси скоморохи (рис. 8). Порой лев преобразуется в небывалое, диковинное существо, где уже трудно различить его естественные черты. Происходит своеобразная декоративная переработка этого мотива. Лев принимает самые различные формы: то вытягивается на доске, то сжимается так, что его фигура почти вся вписывается в круг, то, наконец, приобретает настолько узорный силуэт, что его нельзя выделить из орнаментальной ветки. Но декоративное значение льва, как и всех фигур, помещенных в «глухой» резьбе XIX века, несомненно. Эти фигуры всегда завершают орнамент. Но иногда лев – существо необычное для деревни, – располагаясь на фронте избы, словно исполняет роль стража. Его голова с раскрытыми пазами, всегда обращенная к зрителю, встречает пристальным взором подходящего к дому. Пышная орнаментальная ветвь, которую держит лев в своих лапах, украшает вход и возвеличивает хозяина жилища (рис. 4 и 9).

Изображения льва различны по стилю; об этом говорит его рисунок, созданный в процессе длительной традиции. Иногда он представляет четкую фигуру с гладкой поверхностью тела, с лаконично выполненными завитками, изображающими гриву (рис. 4). На других образцах фигура льва сложна по форме: затейлив контур, грива разукрашена мелкими изящными порезками (рис. 3). Такая фигура – плод большой и вдумчивой работы, и орнамент, ветвь которого держит в своей лапе лев, также тонок и изящен в каждой порезке. В других случаях лев изображался на гладкой поверхности доски (отделен рамкой от орнамента) очень примитивным по форме: скупые до крайности порезки, веером раскидывающиеся под его головой, строгий угловатый рисунок, делают весь облик льва очень выразительным (рис. 5). Но, как правило, во всех львах как бы они ни были выполнены, голова всегда очеловечена. Это придает им интимность, делает их очень «домашними», приближает к тем животным, которые встречаются в народных сказках. Этот лев прежде был гербом владими́ро-суздальских князей и удержался в воспоминании народа (рис. 11). Порой он становился объемной скульптурой. Резчик помещал его изображение на воротах дома. Еще недавно много таких львов можно было встретить в Городце на Волге. Великолепные два льва с гладко отдела иным туловищем, с мощной гривой, крепко облегающей их головы, с разинутыми пастьями возвышались на воротах одного из домов в Городце, составляя

прекрасную геральдическую композицию⁴⁹ [49 См. М. П. Званцев. Демовая резьба, стр. 109]. Постройка дома, как и самые изваяния, относится к 30-м годам XIX века. Силуэты львов своими полукруглыми очертаниями служили превосходным декоративным завершением ворот, представляя, таким образом, неотъемлемую часть архитектуры.

Другой часто встречающийся образ в «глухой» резьбе – птица-пава, мифический сирий с человеческим ликом, с раскрытыми узорными крыльями, всегда выполненный тонкой, очень искусной резьбой. Его прототипы – райские птицы —встречаются часто в рукописях и в книжном орнаменте XVII века. На деревенском подзоре сирины гораздо лучше вписываются в узор растительной ветки, чем львы. Это, возможно, является одним из доказательств того, что сирины возникли вместе с этим орнаментом и полностью принадлежат ему. Они близки и жар-птице русских сказок. В северных росписях на домашней Утвари XVIII—XIX веков, а порой и на сундуках Нижегородской губернии того же времени попадаются рисунки с сиринами среди травного орнамента. То же расправленные крылья, обрамляющие лик вещей птицы, обращенная к зрителю голова, узорность очертаний. Некоторые сирины в резьбе приобретают пышный павлиний хвост и делаются очень декоративными (рис. 6 и 10). Мелкие порезки, изображающие легкие перья, хорошо противопоставлены гладкому фону доски. Попадаются и другие сюжеты: вожаки с медведями, кони (рис. 17), петухи.

Очень распространен в крестьянской резьбе и образ русалки-сирены, помещенный среди травных узоров подзоров и наличников (рис. 14, 15 и 16). В Горьковском крае их редко зовут русалками: за ними прочно утвердилось название «фараонок», или «берегинь»⁵⁰ [50 Научный сотрудник Загорского музея народного искусства О. В. Круглова сообщила мне, что во время своей экспедиции 1953 г. по деревням Поволжья она очень часто слышала наименование «берегинь» от крестьян, называвших так изображения русалок («фараонок»), выполненных на досках]. Первое наименование местные крестьяне объясняют так: «фараоны», преследовавшие евреев при переходе через Черное море, утонули и превратились в диковинных чудовищ. Это толкование явно позднее, принадлежащее XVIII—XIX векам. Возникло оно в раскольничьих кругах. Изображение русалки-берегини имело значительно более раннее происхождение, чем декоративных фигур допетровского времени – львов и сиринов. Объяснение этому надо искать в недрах славянской мифологии, суеверных верованиях. Русалка-берегиня была речным божеством, имеющим отношение к культуре воды и отчасти солнца. Среди древних славянских божеств русалки представлялись «в образе красивых чарующих девушек, с серыми, голубыми или черными глазами и густыми бровями, с русыми, черными или зелеными распущенными и спадающими сзади до колен полосами»⁵¹ [51 Н. С. Державин. Славяне в древности. Изд-во АН СССР, 1045, стр. 149]. Византийский историк Прокопий Кесарийский (живший в VI веке), оставивший одним из первых сведения о восточных славянах, говорит, что «они поклоняются также рекам и нимфам»⁵² [52 Там же, стр. 148]. Это свидетельство подтверждается многими летописными известиями. Вера в силы природы, поклонение водам и лесам, рекам и источникам, животным и птицам были очень распространены. В одном памятнике XII века говорится, что славяне «молятся огневи под овином»⁵³ [53 Там же, стр. 146], «ови рощением вероваша, и кладезом, и рекам, и не познаше Бога»⁵⁴ [54 Е. В. Аничков. Язычество и древняя Русь. Тип. М. М. Стасюлевича, СПб., 1914, стр. 264]. В начальном летописном своде есть указание на то, что поляне поклоняются «озерам, кладезем и рощением». В другом месте, повествующем о полянах, говорится прямо, что они «жьруще озерам, кладезем» или «в воду мечють»; в «Слове Иоанна Златоуста» – «о том како погани кланялися идолом». В «Слове Кирилла Туровского»

(XII век) говорится в виде предупреждения: «...ужо бо не нарекутся богом стихіа, ни солнце, ни огонь, ни источницы, ни дерева»⁵⁵ [⁵⁵ Там же, стр. 292]. В дальнейшем эти языческие воззрения под влиянием христианства получили иной характер и продолжали существовать в виде суеверий и обрядовых обычаев очень долго. Так, еще в начале прошлого века в Орловской губернии резали кур под овином, а в Пошехонском уезде Ярославской губернии отдельные источники, роци и деревья почитались священными: к ним направлялись с церковными ходами и возле них совершали молебны. В этом, несомненно, звучит отголосок древних языческих культов, сохранившихся в народе. Примером может служить праздник Ярилы – бога солнца, справлявшийся под Петров день многочисленным «сборищем» людей, сопровождаемый играми, веселой гульбой и кулачными боями⁵⁶ [⁵⁶ См. А. С. Фаминцын. Божества древних славян, вып. I. Тип. Э. Арнольда, СПб., 1884, стр. 30]. Поклонение солнцу нашло отражение и в обычае печь калачи (от древнеславянского «коло» – колесо), олицетворявших солнечный диск, делать из теста фигурки быков, баранов и других животных, а также птиц не только у русских, но и болгар, сербов и других славянских народов.

В одной украинской песне-колядке, где описываются окошки в церкви, поется:

Не есть воно ясное солнце,
Але есть воно сам Господь Бог:
Но есть воно ясный місяць,
Але есть воно Сын Божий.
Не есть воны ясные зіроньки,
Але есть воны Божые діти⁵⁷.

[⁵⁷ А. С. Фаминцын. Божества древних славян, стр. 151]

Образ русалки-берегини также восходит к отдаленной эпохе язычества, может быть, он связан отчасти с культом предков. В известном «Слове о том, как погани суци языци поклонялися идолом», приписываемом Григорию Богослову и переведенном в XII веке русским летописцем, мы встречаем интересную вставку, которой нет в самом греческом подлиннике: «...и ти начаша требы класти роду и рожаницам, прежде Пероуна, бога их, а прежде того клали требы оупирем и берегыням»⁵⁸ [⁵⁸ Е. В. Аничков. Язычество и древняя Русь, стр. 385]. В другом «Слове», которое приписывалось Иоанну Златоусту, есть также упоминание о берегинях: «...а друзии огневи и камению и рекам и источникам и берегыням и в дрова молятся»⁵⁹ [⁵⁹ Там же, стр. 293]. Аничков считает, что вера в берегинь была связана с поклонением воде. «Берегини понимаются обыкновенно как далекие предки дев-русалок нашей сказочной словесности, внушивших столько поэтических образов». Он сообщает: летописец говорит о полянах, что они поклонялись упырям и берегиням, как и прочие язычники»⁶⁰ [⁶⁰ Там же, стр. 299].

В ряде древних сочинений мы постоянно сталкиваемся с упоминанием о берегинях. Богинями вод, близкими русалкам считал берегинь известный чешский ученый конца XIX – начала XX века Л. Нидерле. Он писал: «...что представляли собой берегини, мы хорошо не знаем, скорее всего это были родственные русалкам существа, обитавшие в подо»⁶¹ [⁶¹ Л. Нидерле. Славянские древности. ИЛ, М., 1956. стр. 272]. Л. Нидерле полагал, что название «русалка» было заимствовано славянами из античности еще в языческую эпоху. Оно, «несомненно, связано с названием античных празднеств роз: но чужое наименование перешло на нечто уже до этого имевшееся у славян. Сошлюсь на приведенную выше цитату из Прокопия, в которой говорится о том, что

славяне в VI веке поклонялись водяным нимфам. На этих нимф, славянского наименования которых мы не знаем (водяная девушка? вила? берегиня?), позднее перешло название русалка»⁶² [⁶² Л. Нидерле. Славянские древности, стр. 273]. Празднества, связанные с почитанием русалок, долго удерживались в христианскую эпоху в народе, получив название «русалий». Их преследовала церковь. Сведения о русалиях относятся еще к XI веку. Другая точка зрения по этому вопросу у Д. К. Зеленина⁶³ [⁶³ См. Д. К. Зеленин. Очерки русской мифологии. Тип. А. В. Орлова, Пг., 1916, стр. 115]. Рассматривая многочисленные верования в русалок, сохранившиеся еще в XVIII—XIX веках, он утверждает, что русалки – это души людей, погибших неестественной смертью, самоубийц или не получивших при жизни крещения. Но эти поверья, надо думать, возникли в более позднее время под непосредственным влиянием христианства. Языческие божества стали называть бесами, празднества, обряды языческой древности – бесовскими играми, поэтому и русалки превратились в души утопленниц. Возможно, здесь подействовало то, что русалки (берегини) имели какое-то отношение к культу мертвых. В. А. Рыбаков безусловно прав, считая берегинь очень древними божествами. По его мнению, «слово «берегиня» обозначало землю»⁶⁴ [⁶⁴ «История русского искусства», т. I, стр. 59]. Рассматривая различные памятники древнеславянского искусства, главным образом фибулы, найденные в раскопках, Б. А. Рыбаков прослеживает образ богини земли берегини и приходит к заключению, что ее изображение исчезает к XI веку. Но отзвуки этого культа сохраняются в изображениях народного искусства.

Мы думаем, что берегиня почиталась именно как богиня вод. Поклонение земной силе у наших предков соединялось с поклонением рекам, источникам, озерам. Народ не совсем позабыл имя «берегиня», он упорно соединял его с образом русалки. Не может быть случайным, что у крестьян Нижегородской губернии изображение русалки в «глухой» резьбе называлось именем берегини и это наименование удержалось до последнего времени. Автору данной работы лично пришлось услышать в тридцатых годах из уст стариков в деревнях близ Городца слово «берегиня», отнесенное к фигурам русалок на подзорах изб, но объяснить его значения они уже не могли. Очень существенно, что Даль в «Толковом словаре живого великорусского языка» ставит между названиями берегиня, берегуша, русалка⁶⁵ [⁶⁵ В. Даль. Толковый словарь живого великорусского языка, т. 1. М., 1955, стр. 82] знак равенства.

Некоторые ученые в наше время продолжали соединять образы русалки и берегини. Так, Л. В. Бакушинский, говоря о близости скульптур И. С. Ефимова к народному русскому искусству, упоминал его «необычайную по органической целостности «наяду-берегиню»⁶⁶ [⁶⁶ А. Бакушинский. Современная русская скульптура. Сб. «Искусство», кн., II—III. Изд-во ГАХН, 1927, стр. 81]. В большом исследовании, посвященном народной архитектуре. Е. Э. Бломквист, описывая древние мифологические сюжеты, сохранившиеся в поволжской глухой резьбе, отмечала, что «из мифологических сюжетов особенно распространены изображения человеческих существ с рыбьими хвостами. Чаще это женские фигуры – «берегини»; или «фараонки», но встречаются и мужские фигуры – «фараоны», с усами и эполетами, со шнурками или с трубкой во рту»⁶⁷ [⁶⁷ К. Э. Бломквист. Крестьянские постройки русских, украинцев и белорусов. «Восточнославянский этнографический сборник». Изд-во АН СССР, М., 1956, стр. 377].

Наши сведения о берегинях-русалках были недавно расширены сообщением известного сказителя былин писателя Б. В. Шергина. Проведя свою молодость в Архангельской губернии и в самом г. Архангельске, а также на Пинеге, Б. В. Шергин слышал у крестьян частые упоминания о берегинях. Женщины пугали, детей «в лесу

ордой, а у воды берегинь боялись». Б. В. Шергин помнит, что из-за них крестьянские девушки и парни не решались купаться в Северной Двине после захода солнца. Известная сказительница С. И. Черная говорила: «на Пинеге русалки те берегини водились», отождествляя русалок с берегинями. Таким образом, берегини, занимали прочное место в суевериях архангельских и пинежских крестьян. В самом же Архангельске, вспоминает Б. В. Шергин, «пекли исстари большие и малые пряники «козули», на которых, как правило, изображались или птицы-сирины или русалки, причем, последние всегда именовались только берегинами». Отразился образ берегини и в устном фольклоре, сохранившись в одной северной былине. Он как бы повторяет изобразительные народные мотивы. В былине, сообщенной В. В. Шергиным, речь идет о богатыре Добрыне и о змее Горыныче. Эту былину Шергин услышал и заучил со слов своего учителя сказителя-поморщика П. С. Анкудинова, который во время долгих зимовок на Новой Земле «сказами печаль отманивал». В былине рассказывается о том, как мать наказывает своему сыну Добрыне, чтобы он, купаясь, не снимал с себя крещальной рубашки, а то с ним приключится беда. Но Добрынюшка не послушался матери

...он стожил с себя доспехи богатырские,
Скинывал с себя крещальную рубашечку,
Забредал Добрыня в море ногим телом.
У морских то берегов, у желтых песков,
А и плещут юлавые морские струи.
А играют берегини вековечные.
А и те ль берегини – морские струи
На упавого мальчишечку обзарились,
На красы то молодецкие обзадорились.
А и учили с Добрынюшкой поигрывать,
Не гораздо ведь мальчишечку подхватывать.
Заигрался Добрыня с берегинями,
Облеяли мальчишечку морские струи
Понесли они Добрыню – в океан-море,
Во широкое печальное раздольице.
По тому то раздолию окиян-морю
А и плавает змеище Горынище,
Разоряет ладьи гостинные,
С кораблей то имае живком людей.
А и Горынище Добрыню оприметило,
За Добрынею то Горынище гонится,
К берегиням то Добрынюшка взмолился:
«Унесите сестрицы от такой беды».
Зажалели берегини добра молодца,
Подхватила Добрынюшку морские струи,
Понесли Добрынюшку к берегу...

Там Добрыня взял свой богатырский меч и поразил змея. Интересно, что здесь образ берегинь вплетен в канву былинного повествования и на этот раз связан с морем, из чего можно уловить их сходство с сиренами Улисса. Но надо думать, что жители Севера, промышлявшие на море, уже в глубокой старине перенесли образ берегини речных вод на образ морской стихии. Так, возможно, возник новый вариант – морской берегини. Эти известия особенно важны потому, что до сих пор не было

найдено упоминаний о берегинях на русском Севере. Теперь мы видим, что берегини Поволжья не были одиноки.

Есть упоминания о берегинях в двух интересных работах О. В. Кругловой. Характеризуя домовую резьбу Поволжья в XIX веке, она пишет: «...на избах, наравне с Элементами растительного узора, очень часто можно увидеть изображение «берегиний» (русалок), которые по древним поверьям оберегали путешественников от несчастных случаев»⁶⁸ [⁶⁸ О. В. Круглова. Русское народное художественное творчество XVII—XIX веков. Загорский историко-художественный музей-заповедник. Госкультпросветиздат, М., 1956, стр. 76].

«Резьбой... первоначально украшались волжские суда и барки, поэтому ее часто называют «барочной резьбой» или «корабельной резьбой». Именно поэтому барочная резьба так широко распространена в районах, прилегающих к Волге. Этим также объясняется и то, что на избах, наравне с растительным узором, часто можно видеть изображения «берегиний» или русалок»⁶⁹ [⁶⁹ О. В. Круглова. Народное искусство. Загорск, 1957, стр. 6].

Русалка, она же берегиня, так и осталась в народной памяти, запечатленная в торжественной декоративной красоте подзоров, как божество вод, как охранительница жилища человека. Осталась она и на деревенских вальках, которыми выколачивают на реке мокрое белье, т. е. на вещах, связанных с водой. Возникнув в эпоху родового быта, русалка осталась в искусстве народа, но сделалась декоративным изображением сказочных образов.

Обычно мотив русалки-берегини помещается в треугольном поле валька и окружается легкими орнаментальными порезками. В руках берегиня держит растительную ветвь (рис. 14 и 15, 16).

Происхождение ее художественного образа, как мы увидим дальше, принадлежит XVIII и XIX векам, когда под воздействием стиля барокко, а также чисто народных вкусов, складывались известные нам рисунки берегинь. Очень трудно найти их прототипы в древнерусском допетровском искусстве, хотя изображения русалок есть в некоторых иконах богоявления XVII века, а также на заставках печатных старинных книг (псалтырь 1624 г.)⁷⁰ [⁷⁰ См. И. Гольшев. Памятники старинной русской резьбы по дереву во Владимирской губернии, стр. 3. В собрании ГИМа хранится серебряная коробочка с чеканными изображениями, выполненная в 1670 г., где среди разных фантастических животных и птиц есть и изображение русалки].

Не похожи изображения берегинь народной резьбы и на сохранившийся образ русалки, пьющей из кубка, из новгородских раскопок А. В. Арциховского, где русалка прекрасно вписана в круг, а ее силуэт образует красивый узор, вырезанный насквозь в кости. Эта русалка принадлежит к XI—XII векам⁷¹ [⁷¹ «Труды новгородской археологической экспедиции», т. I, стр. 75]. Зато много общего в изображении волжских берегинь и дракона на накладной костяной пластинке, также обнаруженной А. В. Арциховским и земле Новгорода и относящийся к XI—XII векам. В манере плоской резьбы дракона и в рисунке его змеевидного хвоста чувствуется близость к резным фигурам берегинь волжских мастеров. Вырезанная около дракона маленькая розетка («на костяной рельеф с изображением дракона нанесен солнечный знак-круг с девятью радиусами»⁷² [⁷² Л. В. Арциховский. Археологическое изучение Новгорода («Труды новгородской археологической экспедиции», т. I, стр. 34)], см. рис. 13) очень похожа на такие же розетки на деревянных прялках и другой утвари XVIII—XIX веков. Об этом свидетельствует и характер композиции рисунка дракона: он, как и мотивы волжской резьбы, подчинен фризу, а приемы плоского рельефа очень напоминают обработку дерева. Подобные рисунки похожи на изображения, которые

были широко распространены в средневековом искусстве, в частности, Новгорода, откуда они могли перейти в народное искусство.

Еще ближе к народным берегиням рисунок на костяной пластинке, также недавно найденной в земле Новгорода. Это плоский прорезной рельеф, относящийся к X—XIII векам, на котором изображено фантастическое существо с женским ликом, телом льва, орлиными крыльями и драконьим хвостом. Перед нами явное смешение образов античного и русского народного искусства. Греческий сфинкс, в манере рисунка похожий на рисунки новгородских рукописей, приобрел черты любимой в народе русалки-берегини. Фигура превосходно вписана в овал, ее силуэт образует красивый узор. Перед нами подлинный прототип берегинь Поволжья, свидетельствующий, что ее пластический образ был не менее древним, чем литературный.

На архитектурном подзоре русалка изображается среди растительного орнамента, словно выплывая на его край, и смотрит загадочным взглядом на зрителя. Ее полукруглые очертания хорошо вторят таким же округлым и мягким формам листьев и цветов. Выполненная, как и растительный узор, в технике плоского народного рельефа, она прекрасно сливается с плоскостью доски. Рассматривая многочисленные изображения русалок-берегинь, запечатленные мастерами на подзорах и деревенской утвари, можно выделить несколько типов рисунков. В основе их всех лежит, как мы уже говорили, женская, реже мужская фигура с раздвоенным рыбьим или закрученным змеиным хвостом.

Пока трудно сделать окончательные выводы о происхождении самих рисунков, применявшихся в резьбе. Однако, рассматривая их, можно выделить первую группу изображений, в которых явны отзвуки барочных черт (см. рис. 14 и 15). В них даны полуобнаженные фигуры, словно сохраняющие связь с божествами, подобными античным, – с Нептуном, nereидами и тритонами XVIII века, распространенными в резьбе галер и барок. Головы этих фигур украшены волосами, чьи завитки похожи на барочные валюты и в то же время на пышные парики XVIII века. Лица округлы, пластичны. Фигуры не погружены в орнамент, а отделены от него и образуют самостоятельные отчетливые силуэты. Резьба носит мягкий, чаще всего заovalенный по контуру характер. В некоторых случаях фигуры приобретают змеевидные, перекрученные хвосты, в которых чувствуется намек на глубину. Наблюдения показывают, что такие рисунки являются самыми ранними, принадлежат к началу XIX века (рис. 14). Характерно, что часто фигуры как бы в сильном движении пересекают доску по диагонали. В них звучат отголоски пластики XVIII века, словно мастер видел перед собой объемные скульптурные фигуры, но не сумел их воспроизвести и подчинил системе народного плоского рельефа. Подобные «морские» и «речные» сюжеты помещались на обшивке кораблей. М. П. Званцев приводит снимок кормы мокшаны, украшенной резьбой того же типа, который мы видим на деревенских избах Поволжья⁷³ [⁷³ См. М. П. Званцев. Народная резьба. Горький, 1957, стр. 45]. П. Е. Корнилов говорит, что в украшениях галеры «Тверь», на которой плавала по Волге Екатерина II, многочисленные «сцены, олицетворяющие водную стихию, развертываются, начиная с повелителя вод – Нептуна, кончая русалками, чудовищами, дельфинами»⁷⁴ [⁷⁴ П. Е. Корнилов. Памятник волжского судоходства галера «Тверь, XVIII век». Казань, стр. 29].

В дальнейшем, ближе к середине XIX века, происходит еще большая художественная фольклоризация этих изображений. Впрочем, возможно, что в это время «всплывают» из недр народного искусства изображения более древние – вторая группа. В них нет уже никакой связи с барочным стилем XVIII века. Перед нами русалки-берегини, как правило, уже не полуобнаженные, а облеченные в одежды, и

народные телогреи, на шее их висят ожерелья из крупных бус. Рыбьи хвосты, одежду теперь сплошь покрывает мелкий, очень затейливый орнамент. Контуры таких берегинь становятся замысловатыми в своих очертаниях, растительные ветки теснятся, окружают фигуры пышным орнаментальным ковром, в котором они часто «тонут» (рис. 16 и 18). Весь стиль становится узорным. Фигуры словно вплетаются в игру сложного и беспокойного орнамента. Их рельефы теперь совершенно плоские, твердо и резко обрубленные по краям. Волосы расчесываются по-русски на две гладкие пряди вокруг круглого добродушного лица берегини. Наивностью и непосредственностью веет от таких изображений. Иногда по-детски просто и выразительно трактованы их лица, а на губах – приветливая улыбка. В лице чаще всего угадываются русские черты. Мастера то сжимают, то растягивают тело русалок-берегинь, придают им самые неожиданные очертания, не считаясь с «анатомией» и всегда трактуя их как часть общего узора на архитектурной доске или на утвари.

Постепенно древний смысл, слитый с берегиней, утрачивается. В уста ее мастер вставляет табачную трубку. Все чаще название «фараонка» вытесняет древнее имя. Весьма вероятно, что в первой группе рисунков мастера были близки к каким-то нам неизвестным изображениям XVIII века, может быть к русалкам и другим «водным» существам, попадавшимися в корабельной скульптуре, или заимствованным с гравюры того времени. Вторая же группа изображений содержит образы, полностью отошедшие от стиля барокко. Мастера здесь действуют свободно, подчини и рисунки народному декоративно-орнаментальному стилю. Интересно, что большинство таких народных мотивов встречается в более отдаленных от Волги местах – в лесных краях Костромской и Владимирской областей, т. е. вдали от непосредственного влияния корабельной резьбы.

Мотив берегини решается и более сложно. На одном памятнике из собрания Московского музея народного творчества (бывшего Кустарного музея) берегиня помещена на оконном наличнике рядом с конем (рис. 17). Она увенчана короной, в поднятых руках держит ветвь. В фигуре много движения. Конь, с Телом, хвостом и лапами льва, повернул к ней голову. Древний образ коня-божества уже потерял свой старый смысл и ему для красоты придали львиный облик. В резном наличнике (Собрание Загорского музея) берегиня-русалка выполнена более архаично. Она вся покрыта мелкой чешуей, ее тело образует гибкую волнистую линию, повторенную в стоящих по сторонам конях. У них пышная грива, львиные хвосты, но конские черты выражены сильнее, чем в предыдущем памятнике (рис. 18). Форма третьего наличника воспроизводит черты архитектуры XVII века и эпохи классицизма (рис. 19). Витые хрупкие колонны наличника восходят к допетровскому барокко, фронтоны и его орнамент – к классицизму. На этом кончается сходство с указанными стилями, своеобразно претворенными народным искусством. Перед нами разворачивается целая мифологическая картина со строгой иерархической последовательностью образов. В середине находится лик главного божества - берегини-русалки. У нее два симметрично расположенных хвоста. Она сосредоточенно взирает на «нижние земли и воды». По сторонам берегини помещены птицы-павы. Каждая птица повернула к берегине голову, подчеркивая существующую между ними внутреннюю сюжетную и декоративную композиционную связь. Внизу, как символ каких-то божеств, расположенных в иных сферах, находятся два чудовища, находящиеся друг против друга, облик которых очень примечателен. У них рыбы головы и крылья, змеиные хвосты; они держат в своих лапах змею, которую пожирают. Эти чудовища очень близки к дракону новгородской костяной пластинки. Их облик связан с какими-то мифологическими верованиями. Выемчатая резьба, покрывающая их тело, самая древняя⁷⁵ [75] Перед ними один из интереснейших памятников искусства, восходящих,

возможно, в каких-то своих основах к образам седой древности, чудом сохранившийся в украшении наличника приволжской избы 60—70-х годов прошлого века. Изображаемая сцена наводит на мысль о существовании древних, не дошедших до нас прототипов. Как известно, композиционная и, по-видимому, сюжетная связь древних мифологических образов обнаружена на известном збручском идоле, на котором, по мнению Б. А. Рыбакова, изваяны картины мира богов и мира земного: «Смысл трехъярусной композиции заключается в обычном делении на небо – мир богов, на землю, населенную людьми, и на таинственный подземный мир, обитатели которого держат ил себе всю тяжесть земной толщи» (Б. А. Рыбаков. Искусство древних славян. «Истории русского искусства», т. I. Изд-во АН СССР, 1953). Может быть, работа неизвестного приволжского мастера представляет отголосок сильно видоизмененной картины с фигурами, когда-то расположенными иначе?].

Мотив змей в наличнике можно сопоставить с мотивом известной бронзовой фибулы, найденной в окрестностях города Зенькова на Полтавщине и относимой археологами к VII веку нашей эры.

На этой фибуле изображены головы змей, впивающихся в уток. Вероятно, змеи играли какую-то роль в славянской мифологии, о чем и говорит Зеньковская фибула. Что же касается чудовищ-драконов, то они похожи на некоторые мотивы тератологической орнаментации в новгородских рукописях XIV века, где встречаются змеиные головы нередко в сочетании с фантастическими зверями. Изображения змей есть в Новгородском псалтыре XIV века, но все эти изображения потеряли смысловое значение, превратившись в декоративный прием. Расписывавшие книги новгородские «парубки» уже не понимали значения древних и, конечно, сильно художественно видоизмененных образов. Эти мотивы, как и все другие, характерные для тератологии, жили издавна в народном искусстве Севера. Их переносили в церковные рукописи, как самое лучшее и красивое, что было в распоряжении переписчиков-художников. В нашем же наличнике эти образы отчетливы, они еще не сложились в сплошной узор, как в древнем Новгороде. Наличник превращен в «языческий» иконостас – в целую мифологическую картину, имеющую значительный внутренний смысл, непонятный, видимо, уже изображавшим его мастерам.

На столбиках наличника вырезана плоская плетенка, похожая на плетеный орнамент рукописей и археологических памятников резьбы по дереву и кости новгородского происхождения. Но это еще не все. Общая композиция таких изображений выглядит очень торжественной, и, изучая их, хочется вспомнить описание святилища в лесу Лютичей в Ретре, оставленное епископом Титмаром Мерзебургским (около 1020 г.): «...стояло капище художественно срубленное из дерева: его наружные стены были украшены чудесными вырезанными изображениями богов и богинь». Красоту славянских святилищ описывал в X веке и араб географ Масуди. В выдержках из жития Отто Бамбургского (1124—1129), посвященных описанию священного здания славян в Щетине, нарисована картина, напоминающая «декоративное убранство владими́ро-суздальских храмов: и наружные степы континны были покрыты резными изображениями людей, птиц и зверей, представленных столь верно и естественно, что казалось они дышали и жили»⁷⁶ [76 В. Н. Лазарев. Скульптура Владимиро-Суздальской Руси. «История русского искусства», т. I, стр. 422].

Звериный орнамент в эпоху средневековья был основой для создания композиций рельефов («прилепов») и был неиссякаемым источником для народного искусства.

В берегине-русалке отразился древний славянский культ воды, являвшейся частью пантеона обоготворения природы, где высшим был бог солнца – Хоре, он же Дажь-бог. О близости культа солнца и воды, может быть, говорит и частое помещение

на досках «глухой» резьбы коня вместе с русалкой-берегиней (рис. 17 и 18). Конь у славян, как восточных, так и западных, символизировал бога солнца Хорса, был его эмблемой. В сказаниях Белоруссии, например, солнечный бог Ярило выезжает на белоснежном коне. В других народных сказаниях мы находим белых солнцевых коней, коня с солнцем во лбу, двенадцать сивок-златогривок, вероятно, по числу месяцев в году (позднее фольклорное дополнение к древнему образу-мифу). На острове Коневце в XV веке ежегодно приносили в жертву коня⁷⁷ [77 См. И. Снегирев. Русские простонародные праздники и суеверные обряды, вып. I. М., 1837, стр. 15]. Во многих местах почитались кони возвышался кинь-камень, вокруг которого в годы коровьего и конского мора в XIX веке совершали обрядовое опахивание земли⁷⁸ [78 См. А. С. Фаминцын. Божества древних славян. СПб., 1884, стр. 202]. Неоднократно можно встретить упоминание коня-кобылки в известных русальных и святочных играх (колядках), также долго сохранявшихся в быту на рода, вплоть до конца прошлого столетия, и отмоченных целым рядом ученых (Афанасьевым, Далем, Снегиревым, Терещенко, Сахаровым, Фаминцыным). Эти обряды были связаны с празднованием «поворота солнца с зимы на весну и на лето»⁷⁹ [79 О русальной неделе перед троицыным днем есть упоминание в очень древних источниках. Так, в Киевской летописи под 1170 г. сообщается о смерти князя Владимира, который «скончался мая 10-е русальное недели в понедельник»]. Этот обряд заключался в том, что, по словам Л. Фаминцына, ряженые водили белую лошадь, которую называли русальной кобылой или просто русалкой. Иногда одновременно водили и жеребца, что, возможно, символизировало два начала – воды и солнца. А. Фаминцын полагает, что «фигура коня, в связи со всадником, в святочных и масляничных маскарадах несомненно служила олицетворением возрождающегося солнца. Фигура коня и без всадника могла иметь то же значение, «Кобылка» же или конеподобная «русалка», вероятно, олицетворяла солнцеву сестру»⁸⁰ [80 А. С. Фаминцын. Божества древних славян, вып. I, стр. 213]. То же значение имело в древности вождение коня и на русальную неделю.

Церковь строго порицала русальные игры, справедливо видя в них пережитки язычества. В «Изборнике» XIII века говорится: «...егда играют русалии, ли скомороси, ли пьянице кличють, или како сборище идольских игр».

В берестяной грамоте, относимой к XIV веку, автор которой сообщает своему господину о сборе разпых недоимок, есть одно любопытное место: «...я было о русалеяхо в Пудоге» (современный город Пудож. – В. В.)⁸¹ [81 А. В. Арциховский и В. И. Борковский. Новгородские грамоты на бересте из раскопок 1953—1954 годов. Изд-во АН СССР, М., 1958, стр. 70. Здесь, правда, неясно, идет ли речь о том, что автор записки был на происходивших в Пудоге празднествах русалий или же он применяет это выражение как определение времени своего пребывания в городе. В народе еще в XIX веке иногда употребляли выражение «на русальную неделю»].

О русалиях упоминается и в других источниках. Византийский писатель начала XIII века Дмитрий Хоматиан «рассказывает о шествовании молодых людей из дома в дом за получением подачек, о плясках и скачках»⁸² [82 А. С. Фаминцын. Божества древних славян, вып. 1, стр. 212]. Даль в своем словаре сообщает: «В черном яру в сей день (в Петров день) девки идут все толпою с песнями на Волгу бросать венки, провожая *русалку, чудовище*, представленное несколькими парнями, покрытыми *одним парусом*: впереди несут на шесте занузанный *конский череп*, позади идет дико наряженный погонщик»⁸³ (курсив мой. – В. В. [83 В. Даль. Толковый словарь живого великорусского языка, т. I. М., 1955, стр. 82].

Интересно, что на Украине троицына неделя называлась русальной, зеленой неделей⁸⁴ [84 См. И. Снегирев. Русские простонародные празднества и суеверные

обряды, вып. I, стр. 171]. Описывая праздник на русальную неделю в Великороссии, Снегирев говорит, что на этом празднике красивая девушка наряжается русалкой, ее окружают подруги, поют и пляшут⁸⁵ [⁸⁵ См. там же, вып. IV, стр. 9]. Снегирев, Макаров, Сахаров и другие знатоки русского народного быта отмечают распространенную по всей Великороссии в XIX веке веру в русалок и празднование связанной с ней русальной недели. Русальные игры отмечены и в документах XVII века. В одном из них, относящемся к 1649 г., сказано: «...поселяне накладывают на себя личины и платье скоморожское, меж собою нарядя бесовскую-кобылку водят»⁸⁶ [⁸⁶ А. Фаминцын. Божества древних славян, стр. 210].

Олицетворение бога Солнца в виде коня повлекло изображение коня в резном убранстве крестьянских изб в качестве древнего охраняющего образа, привлекающего добро на хозяина дома. Конские головы (коньки) украшали верх крестьянских кровель. Изображение коня встречается и на шитых северных и среднерусских полотенцах, на деревянных ковшах и расписных прялках. На резных наличниках и подзорах (рис. 18) конь изображен вместе с русалкой-берегиней. Его грива в виде широко расходящихся завитков очень напоминает солнечные лучи. Поставленная же рядом русалка, возможно, свидетельствует о символической связи солнца-огня и воды. В одном старинном заговоре, произносимом при поисках клада, солнце и вода упоминаются вместе: «Матушка, красивое солнце! покажи рабу поклажу свою. Матушка, святая вода! покажи в себе от небеси и земли сквозь камни и пески и красной глины поклажу»⁸⁷ [⁸⁷ А. Афанасьев. Поэтические воззрения славян на природу, т. 3. Изд-во К. Солдатенкова, 1869, стр. 141]. У карпатских русинов есть предание, что царь-солнце и царица-вода сотворили весь мир. Существуют легенды об огнедышащих крылатых конях, которые жили в реках и иногда выходили на берег. В фольклоре упоминается о таких конях, живших в реке Вятке. Память об этом мире языческих верований сохранили многие памятники народного искусства XVIII—XIX веков.

Удержавшиеся в народе образы восходят, вероятно, к древним земледельческим славянским культам, сохранившим даже в поздние времена часть своих магических свойств. В слове «берегиня», как нам кажется, содержится значение глаголов «беречь», «оберегать». Помещение берегини вместе с конем на избу крестьянина, жившего возле реки, поэтому было вполне уместно.

Почитание русалок-берегинь мы находим у всех славянских народов. У сербов троицын и духов день отождествлялись с русалиями. Самое слово «русалка» сближалось с понятием «русый», светлый. Представление о воде, как о чем-то блестящем, светлом, струящемся вызвало мысли о родстве воды со светом. Солнце, окончив свое дневное странствование, каждый вечер торжественно опускалось в волны рек, озер, морей. В подземном царстве оно продолжало свой путь, влекомое гусями-лебедями. Воду называли «солнцева сестрица». Словацкие девушки, когда весной вскрывались речные воды, обращались к ним со словами: «Вода, вода, что тебе заказало солнышко?».

По верованию чехов и галичан обиталищем русалок были также и горы. Известный исследователь славянской мифологии А. Афанасьев тоже выводит название «берегиня» из древнего значения слова «брег» (гора): «...а потому название берегиня могло употребляться в смысле ореады, горыни... и вместе с тем служить для обозначения водяных дев, блуждающих по берегам рек и потоков. В некоторых местах рассказывают о лесных русалках, которые весной, выходя из глубоких вод, разбегаются по соседним лесам и рощам, любят качаться на гибких ветвях деревьев»⁸⁸ [⁸⁸ А. Афанасьев. Поэтические воззрения славян на природу, т. 3, стр. 141]. Свои спутанные волосы русалка расчесывала гребнем. Поэтому в фольклоре ее иногда изображали с гребнем в руке и всегда кудрявой. Волосы же, пряди льна, шерсть в

древности имели тождественные названия. Облака, нити дождя, тучи также сопоставлялись с волосами, с руном. О русалках, водяных и облачных девах говорили, что они любят прясть и вешать свою пряжу на деревья. По берегам рек и ручьев они клали готовые холсты и полотно и полоскали их в чистой прозрачной воде. Не потому ли можно так часто встретить изображение русалок-берегинь на деревенских вальках, употребляемых для мытья белья на реке? Рельефный образ русалки на вальке имел особое значение. Владелица этого валька, благодаря изображению водяной богини, приобретала ее покровительство в своем деле. Мы знаем, что и старину (и даже в начале XX века) на Севере мойку белья производили в реке весной целой деревней, потом его развешивали по всем плетням и изгородям для сушки⁸⁹ [⁸⁹Сообщено Л. И. Вороновой-Свионтковской]. Не отражен ли в этом обычае древний своеобразный обряд, разрешение на который надо было испрашивать у «русалок» – хозяек речных и озерных вод?

Так перед нами в разнообразных материалах фольклора и старинных источников раскрывается содержание многих образов народного искусства. Мы отнюдь не считаем наши выводы исчерпывающими, но думаем, что только этим путем можно понять те многие уже ушедшие в далекое прошлое изображения, которые встречаются на памятниках народного мастерства. Надо, чтобы тот, кто любил и создавал эти вещи, т. е. сам народ, рассказал нам о них.

Верования в русалок отражались в запрещении (около петрова дня) женщинам ткать и в особенности, мыть белье, чтобы не прогневать русалок. На Украине долго существовал обычай в русальную неделю вешать холст и мотки пряжи на ветки деревьев для русалок. В народных песнях поется:

Сиділа русалка на білій березі,
Просила русалка в жіночок намітки:
«Жиночки, сестрички,
Дайте мені намітки,
Хоч не тоненької,
Аби біленької»⁹⁰.

⁹⁰ Д. К. Зеленин. Очерки русской мифологии, вып. I. Тип. А. В. Орлова, Пг., 1916, стр. 163].

В это время крестьянки надевали на себя хорошие льняные рубашки, веря, что это поможет урожаю «доброе льна».

Все эти обряды народа еще очень мало изучены. Правда, это изучение весьма затруднено тем, что многие мотивы получали новое содержание и старые культовые черты в них или исчезли совсем, или сохранились только отчасти.

Еще меньше сделано для сближения фольклорного материала с крестьянским изобразительным искусством в целях объяснения последнего. Было бы глубоко ошибочным полагать, что изображения русалок-берегинь и других мотивов на избах и предметах быта рождены исключительно одной потребностью в украшении. Несомненно, в основе здесь лежали древние языческие обряды, перешедшие в христианскую эпоху в суеверия и обычаи, облакавшиеся в декоративные художественные формы.

Нельзя считать только декоративным приемом изображение русалок среди пышного растительного орнамента. Этот обычай мог иметь начало в седой старине, в более древних изобразительных композициях, обусловленных верованиями народа. Они отражены в рассказах о лесных русалках, качающихся среди зеленых ветвей в

лесу, выходящих из водных пучин, чтобы греться при свете месяца. Их волосы зеленого цвета, цвета травы, увенчаны венками из цветов, березовых листьев. В старых верованиях народа русалки – жительницы вод имели отношение и к жизни леса. После троицына дня начинались зеленые святки, когда, по русскому обычаю, приносились свежие ветки березок, лип и щедро украшали ими дома внутри и снаружи. Ставили у ворот и на улице только что срубленные молодые березки, полы устилали травой. Все это связывалось с русальными днями, с наступлением летнего времени, сопровождалось прогулками в зазеленевшие рощи и леса. Там водили хороводы, пели песни: девушки завивали венки и бросали их в воду. Русальные праздники, связанные впоследствии с троицыным днем, были отражением языческих торжеств чествования весны. На троицу (в XIX веке) крестьяне свивали ветки двух березок, чтобы на них могли качаться русалки⁹¹ [⁹¹ См. А. Афанасьев. Поэтические воззрения славян на природу, т. 3, стр. 132].

Можно предположить, что в древности русалок изображали среди трав и ветвей деревьев. Крестьянская резьба, сохранив их образы, заменила первоначальные растительные орнаменты теми, которые в настоящее время украшают наличники и подзоры. Самый образ русалки-берегини мог быть весьма изменчив. Вместо обычного рыбьего хвоста она иногда имела птичьи ноги. Сохранились поверья о русалках с гусиными ногами, сближающими ее с птицей, что нашло отклик в крестьянском искусстве и устном и изобразительном. В допетровское время образ берегини мог уже толковаться иначе; он соединился с более поздними мотивами, например с изображением льва, птицы-сирина, появившихся в феодальном искусстве. Все эти мотивы, вероятно, жили в народе еще до построения владими́ро-суздальских храмов, часто встречаясь в резьбе деревянных построек. Оттуда они могли перейти частично в владими́ро-суздальские рельефы и сохраниться до наших дней в народном творчестве как древняя традиция. Кроме того, многие изображения, встречающиеся в «глухой» резьбе, можно сблизить с деталями некоторых археологических памятников.

В этом отношении интересно рассмотреть хотя бы кратко отдельные вещи домонгольского времени. Так, на браслете из открытого в 1903 г. в Михайловском монастыре (Киев)клада, относящегося к XII веку, мы видим изображения львов, оплетенных топким ременным орнаментом. Изображения оставлены светлыми на покрытом чернью темном фоне. В их позе, в повернутой к зрителю голове есть общее с львами на стенах Дмитриевского собора во Владимире, а значит, они могут считаться и отдаленными предками львов в приволжской резьбе XIX века. Но еще большим сходством с последними отмечено небольшое плоскорельефное изображение льва на металлической бляшке, найденной в раскопках 1954 г. в Новгороде. Назначение этой бляшки неясно, но можно предполагать, что она нашивалась в числе других на одежду или служила подвеской как украшение. Отлитый по контуру рисунок дает отчетливое изображение льва (рис. 12). Он стоит, подняв правую лапу, обернув к нам покрытую густой гривой голову. Его хвост по обычаю закинут, вся фигурка очень орнаментальна. При сравнении его с рельефным изображением льва на подзоре (рис. 3, 4 и 10) ясно их поразительное сходство: оно настолько велико, что кажется, будто мастер, вырезавший льва на подзоре избы, имел перед глазами новгородский образец. Контур рисунка – ритмически изогнутые лапы, поднятая лапа, голова – совпадают, различие лишь в гриве. Поволжский мастер кудряво распушил гриву, тогда как у новгородского льва она сходна с гривой на рельефе Михайловского монастыря. Но для нас важно еще и то, что мы имеем дело не с уникальным памятником, например львами с Дмитриевского собора, которые могли влиять на творчество мастера и в XIX веке, а с вещицей, бывшей в широком бытовом употреблении. Значит, подобное изображение льва было

весьма обычным. А удивительное совпадение обоих рисунков (отлитого и резного) говорит о постоянной и устойчивой традиции, сохранившей древнее изображение.

Прекрасным свидетельством того, что плоскорельефная резьба всегда существовала в народе, может служить хорошо известное деревянное резное тябло (доска иконостаса) XIII века (Московский исторический музей) с плоскостными изображениями святых, деисуса и львов, очень напоминающих по характеру резьбы и затейливости силуэта крестьянских резных львов XIX века. Тябло приписывается новгородскому Северу, было создано в провинции.

Изображения выполнены неумелой рукой и предельно схематизированы.

Наибольший интерес представляют львы, которыми с каждой стороны заканчивается тябло. В литературе неоднократно указывали на их связь с владимиросудальскими львами. Под резцом новгородца львы превратились в каких-то диковинных чудовищ. По манере изображения они сильно отличаются от фигур святых. Все изображения святых очерчены резким, крепким контуром, буквально вырублены в дереве. Мастер откинул все, что могло бы помешать простоте их облика. Наверное, он воспроизводил какие-то иконописные образцы и сильно упростил их, потому что не справился с задачей передать в резьбе сложный рисунок оригиналов. Зато, изображая львов, он оказался в своей родной стихии. Ему не раз приходилось, надо думать, вырезать изображения фантастических животных, бытовавших в народном искусстве Севера. Контур львов ожил, стал причудливым, орнаментальным. Ли пня, столь упрощенная в изображениях святых, здесь потекла свободно и легко, и силуэт льва прекрасно заполнил поверхность доски. Среди резных львов Поволжья можно встретить рельефы, приближающиеся к древнему новгородскому памятнику XIII века, выполненные предельно плоскостно и просто.

Приведенные нами доводы еще раз опровергают мнение тех исследователей, которые считают, что архитектурная резьба возникла лишь в XVIII—XIX веках, подобно тому как продолжали свое существование отдельные обряды, уходившие корнями в глубину мифологии, превращаясь в шуточные сцены, приобретая веселый праздничный характер и лишь частично сохраняя смутную связь со своим прошлым, жили и изменялись формы искусства. Наделение солнечного коня признаками льва (рис. 17) тоже говорит о том, что четкий раньше образ стал путаться и затемняться. Это подтверждается последним отмеченным обрядом «вождения» русалки в 30-х годах нашего века⁹² [⁹² См. Н. Гринкова. Обряд «вождения русалки» в селе б. Верейки Воронежской области и Т. Крюкова. «Вождение русалки» в с. Оськине Воронежской области].

Исследователь сообщает, что этому «обряду уже не придавали никакого значения, но, превратив его в шуточный, тешились его образной и игровой стороной»⁹³ [⁹³ «Советская этнография», 1947, № 1, стр. 183].

Окончательное формирование облика декоративной резьбы XIX века в русской деревне, несомненно, стоит в связи с увеличением строительства помещичьих усадеб стиля ампир. Мотив аканфа (рис. 4 и 7), с его пластичными, полновесными формами, оказался не только близок вкусам народного мастера, но по сути дела был ему знаком раньше в виде растительных орнаментов, так называемых «трав» XVII века, память о которых никогда не исчезала в деревне (рис. 3 и 10). Расцвет помещичьей архитектуры, нередко украшенной резьбой народных мастеров, относится к 40—60-м годам.

Характерно, что и наиболее ранние доски на избах отмочены большой пластичностью и четкостью форм, большим их «ампирным» характером, тогда как позже, в 70—80-е годы, когда влияние ампира архитектуры ослабевает, вновь усиливается чисто крестьянское начало в резьбе. Оно, как мы уже отмечали, выражается в любви к узорной разработке поверхности, в плоскостности рельефа. В

это время опять всплывают с особой силой древние мотивы сиринов, коней, русалок-берегинь и узора с явными следами орнамента допетровской Руси. Теперь часты узоры, в которых листья перевиты ремневидными жгутами, похожими на орнаменты XVI—XVII веков (рис. 3 и 10), или с пышным орнаментом, порой весьма изысканным в разделке, усложненным в композиции (рис. 6 и 16). Иногда такие рисунки, стремящиеся свободно виться на подзорах, легко сближаются с крестьянскими мотивами, известными по росписи и резьбе бытовых вещей.

Возникает впечатление, что во второй половине XIX века, когда влияние ампира ослабело и перестало быть своеобразной новинкой для народных мастеров, последние, отходя от воспроизведения ампирных образов, возвращаются к привычному в крестьянском искусстве пониманию украшения, как затейливого узора, сплошь покрывающего всю доску. Ампирные мотивы свободно варьируются.

По-видимому, именно в этот период у резчиков приобретают особенную популярность рукописи XVII—XVIII веков, находившиеся у крестьян-старообрядцев. Резчики перенимали орнаментальные мотивы этих рукописей – заставки и украшения заглавных листов, брали оттуда отдельные фигуры. С. К. Жегалова сообщает, что мастера использовали поморские рукописи и рукопись «Истории Александра Македонского», привлекавшие их красотой и пышностью орнаментации, истоки которой находились еще в искусстве XVII века.

Эти вариации аканфовых веток достигают необычайного разнообразия. Сравним несколько досок: на одной доске (рис. 4) ветвь аканфа дана строго, ее завитки вписаны в полный круг; зато в другом образце (рис. 7) каждый завиток несколько сплюснут, отчего в нем усилилось движение вверх, придающее орнаменту особенную выразительность; в третьем образце (рис. 10) тот же аканф разработан очень тонко, каждый завиток получил тщательно вырезанные мелкие листья, сообщившие узорность всему рисунку; порой же листья, соблюдая традиционную схему волнообразного движения в главной ветке, прихотливо располагаются внутри ее; особенно наглядно это выражено в своего рода классическом образце-подзоре с мотивом русалки-берегини (рис. 16), которая буквально тонет в узорных переплетениях. В целом же в орнаментации изб Поволжья сочетались черты ампира и барокко с мотивами древнерусского искусства, вобравшего в себя отдельные языческие образы (берегиня-русалка, конь, птица)⁹⁴ [Мотив птицы был связан с образным представлением о свете].

В конце XIX века «глухая» резьба начинает вымирать, уступая место выпиловочной резьбе, безвкусной и вычурной, занесенной из города. Выпиловочные узоры плохо вяжутся с обликом построек и производят впечатление случайных накладок. Здесь уже не нужна опытная рука мастера-скульптора. Такая выпиловочная резьба могла выполняться без особой профессиональной подготовки. Ее мотивы идут не из глубины народного творчества, а заимствованы с плохих городских рисунков конца XIX века.

Другие центры деревенской художественной резьбы в XIX веке – Олонецкая, Архангельская, Вологодская губернии. Здесь сохранился тип древнего деревянного строительства, почти не тронутый позднейшими влияниями. Большинство крестьян с ранних лет училось владеть плотничным ремеслом. Насколько высоко было их умение, говорят нам известия XVII века, отмечающие искусство мастеров-строителей на Ваге. Северная изба, как и деревянная церковь, навсегда останется прекрасной характеристикой народного искусства. Монументальные избы Севера сродни окружающей их суровой и величественной природе. Деревушки «околы», затерянные среди бесконечных лесов, сохраняют еще много памятников крестьянского зодчества. Вдоль Северной Двины и Пинеги, по реке Мезени и ее притокам возвышается много

построек, отмеченных печатью глубокой древности. Это большей частью крупные избы на высоком подклете с примыкающими к нему хозяйственными пристройками. Жилая часть объединена с ними общей кровлей. Нередко дома строятся в два этажа и, как правило, имеют с задней стороны наклонный бревенчатый помост. Он носит название «взвоз в повить»⁹⁵ [95 Очень большое помещение, в котором хранится разнообразное крестьянское имущество, а также запасы сена]. «Повить» соединена с избой. Что касается других хозяйственных построек, вроде амбаров, то они располагаются обычно вне избы, чаще всего на противоположной стороне улицы. Среди пинежских деревень часто встречаются «поварни». Одна «поварня» принадлежит нескольким хозяевам и строится всегда вблизи леса, «на задах». В таких «поварнях» готовили «канунное» пиво. Его пили на праздники («кануны»).

Северные деревни, расположенные по Пинеге, Мезени, Северной Двине, представляли группу больших дворов-усадеб, обычно располагавшихся в несколько линий. Такие «околы», отстоявшие друг от друга на один-два километра, иногда носили одно название. Так, несколько окол, расположенных в округе, занимавшей около десяти километров, носили название Покшеньги⁹⁶ [96 См. В. Воронов и А. Топорнин. Северная историко-бытовая экспедиция (крестьянский быт XVIII – XXI вв.). Изд-во Гос. историч. музея, М., 1929, стр. 10].

Большая замкнутость многих районов Севера вплоть до XIX века привела к сохранению устойчивых форм древнего народного строительства. Та борьба, которую местное население вело с природой, отразилась и на облике его деревень, в которых не было деревьев. «Старожилы-старики на вопрос о причине этого явления отвечали: «...много трудов с лесом приняли, зачем он у жилья мешать будет (село Карпова Гора)»⁹⁷ [97 Там же].

Избы Севера XIX века отличаются большими размерами, сложены из крупных бревен, фасады их широки и величественны. Резное убранство северных изб по сравнению с нижегородскими гораздо скромнее. Резьба украшает только наличники окон, причелины над кровлей у светельчатого окна, «потоки» – деревянные сливы для дождевой воды под крышей. Резьбой убирается и выходное крыльцо. Подзорная доска отсутствует. На многих крыльцах входные лесенки открыты снаружи и оперены перилами-балясинами, точеными или резными. Подобные крыльца можно видеть и в северных деревянных церквях вместо «глухой» рельефной резьбы повсеместна плоская и ажурная резьба. Узоры из геометрических орнаментов хорошо гармонируют с суровой красотой изб. Обычны несложные узоры в виде круга, спирали, зигзагообразных полос, бегущих по краю узких причелин, орнамент, составленный из сквозных круглых отверстий.

Некоторые орнаменты напоминают плетение, похожее на то, которое встречается в изделиях древнего Новгорода (археологические памятники резьбы по дереву). Мотив круга, розетки можно и здесь истолковать как древнее изображение солнца, также превращенное в чисто декоративный образ. Сюда же надо отнести и конские головы, помещенные над кровлей, как символ небесных коней. Для старинных построек, как и для архитектуры Поволжья, характерны крупные формы орнамента; для поздней стройки (второй половины XIX века) – мелкие узорные украшения. Узор читается как обрамление кровли. Если «глухая» резьба Поволжья представляла рельеф, впечатление от которого строилось на крупных декоративных пятнах пластического рисунка, то здесь подчеркнут силуэт прорези. Узоры льются, как ровный сплошной поток, напоминая кружево. Есть большая близость между прорезными орнаментальными украшениями северных изб и узорами вологодских кружев или белой перевити – старинного вида шитья, создающего ажурный рисунок.

Северные причелины – это обычно узкие длинные доски. Самый простой способ их украшения – насечка простого узора прямо по краю топором. Но чаще всего встречаются доски со сквозными, равномерно чередующимися круглыми отверстиями; они кажутся легкими на фоне стен, затененных светом кровли. В отдельных случаях приколачивают две, а то и три причелины, чтобы увеличить количество узора.

В северной резьбе основная масса орнамента близка к геометрическим формам и чаще всего встречается в украшении причелин и «потоков». Зато рисунок прорезных оконных наличников (очелий) представляет стилизованные растительные мотивы в виде симметрично расположенных завитков, которые чередуются с кругами и «солнечными» (солярными) розетками. На балкончиках светелок встречаются и затейливые сквозные узоры, похожие на резьбу моржовой кости, с помещенными в их сплетения фигурами стилизованных животных и птиц. Иногда наличники окон увенчаны разорванными фронтонами из двух завитков – мотивов, принесенных в XVIII веке на Север стилем барокко. Северная резьба раскрашивалась, яркими, сильными красками.

Инструменты для плотничного дела на Севере отличались простотой и были немногочисленны: это главным образом – топор, нож, рубанок, которым выстругивали продольные «дорожки» на тесе⁹⁸ [⁹⁸ См В. Воронов и А. Топорнин. Северная историко-бытовая экспедиция (крестьянский быт XVIII – XIX вв.), стр. 31].

Обстановка северных изб XIX века также строга и монументальна. Мебель отличалась простотой форм, и на нее не жалели материала. Столы, стулья, лавки шкафы массивны и тяжеловесны. Столы обычно имели резные ножки, нередко делались на деревянных гвоздях. Посудные настенные шкафы вделывались в стены. Посуда помещалась и на особых, «вислых» полках, которые на кронштейнах привешивали к стенам. Часто к ним приделывали боковые стенки дверцы, и тогда они приобретали сходство со шкафом. На поверхность дверец наносили красками изображения сиринов, единорогов, несущихся во весь опор коней, мотивы трав, цветов. Живопись носила декоративный характер. Большинство рисунков такого типа выполнено живописной манерой, что свидетельствует о влиянии искусства XVIII века. Дополняли обстановку массивные сундуки, коробья, укладки, иногда окованные просечным железом; снаружи такие сундуки расписывали декоративными орнаментами. Материалом для сундуков чаще всего был крепкий дуб. Столы тоже нередко украшались росписью и резьбой – последняя покрывала подстолья.

На полках крупными сильными силуэтами выступала посуда. В красном углу висели старинные иконы, украшенные шитыми полотенцами. На столе стоял подсвечник, резной, раскрашенный с изображением птицы или коня.

Резьба на избах Севера и Поволжья придавала нарядность облику крестьянской избы. Резчик наряжал скромные деревенские жилища в узорную одежду. Многочисленные доски, уцелевшие еще в деревнях Поволжья и Севера, говорят о большом художественном даровании русских мастеров, об их умении и вкусе. Сейчас резьба на избах – уходящее явление. Старых резчиков становится все меньше. Деревня еще в конце XIX века стала забывать свое замечательное искусство. Резное мастерство не встречало спроса, что было вызвано разорением деревни в эту эпоху. В наше время резное искусство сможет в новом виде возродиться для украшения советской деревни, лучшие орнаменты старинного резного дела могут быть творчески использованы в жилой и садовой деревянной архитектуре.

БЫТОВАЯ УТВАРЬ

Резьба и роспись нашли яркое отражение в крестьянском быту. Многочисленные крестьянские вещи были вызваны к жизни хозяйственными и бытовыми потребностями. Каждый предмет имел свое назначение и составлял неотъемлемую принадлежность обихода. Это была несложная крестьянская посуда, орудия домашней работы – рубели, вальки, прялки и хозяйственные принадлежности – телеги, сани, конские дуги, коромысла для ведер.

Особенно интересна в художественном отношении посуда⁹⁹ [⁹⁹ С. К. Просвиркина, тщательно изучив производство посуды, главным образом скобкарей и ковшей, положила начало большому и плодотворному делу – уяснению типов посуды, ее точной классификации по признаку художественных особенностей и соотнесению ее с ремеслами XVIII—XIX веков чисто крестьянского типа, ограниченными определенными территориями. Это еще раз блестяще подтвердило выводы Б. А. Рыбакова (сделанные в книге «Ремесло древней Руси») о существовании небольших рынков ремесленных изделий в древней Руси и в более позднее время. На основании серьезных изысканий С. К. Просвиркина установила несколько групп деревянной русской посуды]. При ее изготовлении употребляли несложные инструменты: нож, топор, циркуль. В дереве выбирали подходящие для будущей вещи комлевое утолщение или развилку сука. Самыми излюбленными породами были береза, сосна, ель. Их обрабатывали, сначала стесывая лишнее, а затем выдалбливая. Эта долблено-резная техника обработки сложилась в незапамятное время и сохранилась почти без изменения. Мастера достигали большого искусства в изготовлении деревянной посуды, причем в течение многих веков вырабатывались устойчивые традиции ее изготовления, художественная форма отшлифовывалась, приобретая удивительную четкость и выразительность. Формы посуды были массивны и лаконичны. Самые крупные виды не имели резьбы, но украшались росписью. Изредка они снабжались надписями и узорными поясами, даже датами. Крестьянская посуда была своеобразной разновидностью скульптуры.

Описанные вещи встречались не только в деревенском быту. Те же ковши, чаши, братины, енды, но сделанные из золота, серебра, меди, употреблялись в домах служилых людей, у бояр, в царских палатах. В 1650 г. крутицкий митрополит «ковшами царице и царевнам ударили челом»¹⁰⁰ [¹⁰⁰ К. Просвиркина. Русская деревянная посуда, стр. 15].

Декоративная обработка дерева занимала одно из первых мест в прикладном искусстве древней Руси и в последующее время в быту деревни, достигнув большого разнообразия, а в ряде своих видов выходило за пределы крестьянского потребителя, распространяясь и на иные социальные слои.

О раннем проникновении ряда крестьянских вещей в быт других классов говорят описи имущества, духовные завещания и сохранившиеся изделия. В документах XIV—XVII веков упоминаются золотые и серебряные ковши, разная металлическая, а также деревянная посуда.

Посуда производилась в монастырях, где работали крестьяне-ремесленники. В начале XVII века «в монастырской токарной избе (Кирилло-Белозерского монастыря. – В. В.) вырабатывались ложки, посохи, ножевые черенья и всякие «точеные сосуды». В монастырском обиходе были употребительны «чаши деревянные большие, ковши тверские, что кладут по большим чашам (наливки), ковши, чем квас разливают, уполовник, корцы деревянные, олифлянные, чаши вязовые под киноварью – недомерки»¹⁰¹ [¹⁰¹ К. Просвиркина. Русская деревянная посуда, стр. 10]. Есть сведения, что кирилловская посуда попадала в царские палаты. Вывозилась она и в разные города, например в Великий Устюг.

На первом месте по красоте может быть поставлен скобкарь – большой сосуд в виде плывущей птицы (рис. 25), предназначавшийся для домашнего пива и меда. Его обносили вокруг стола, он медленно оплывал пирующих, а водруженный на столе, торжественно возвышался среди остальной посуды, являясь ее декоративным центром. Крупные размеры, округлая четкая форма придают ему монументальность. Его название произошло от способа изготовления – скобления дерева. Создавая свою вещь, мастер ясно чувствовал ее пластическую красоту, и силуэт скобкаря достигал предельной выразительности, форма обладала устойчивостью.

Виды посуды имели строго установившуюся форму. Самым распространенным был ковш с черпаком ладьевидного типа, порой принимавший образ плывущей птицы или коня, снабженный одной (иногда двумя) рукоятью, украшенный резьбой (рис. 26). Ендова была чашевидным сосудом с обязательным носиком для сливания жидкости. Братины применялись тоже для напитков и имели форму шарообразного сосуда с невысоким венцом-горлышком и небольшим поддоном. Братины, по-видимому, были широко распространены среди деревянной посуды и отсюда перешли еще в древности в металл: в XVII веке славились золотые и серебряные братины, украшенные богатыми травными узорами, выполненными чеканкой.

Многочисленны были и ковшики для питья воды, маленькие и большие, с ручками нередко затейливой формы, с обобщенными фигурками коней и птиц (рис. 30, 31 и 32). Такие ковшики вешались на скобкари и жбаны.

Солоницы делались круглые, прямоугольные, в виде уток с отодвигающейся крышкой, сплошь покрытые резьбой или росписью. Часто встречались солоницы кубической формы, имеющие высокие резные спинки иногда с мотивом розетки, коня или птицы, а иногда покрытые простым орнаментом. Солоница играла важную роль в деревенском быту. Ее ставили посередине стола, делали массивной и устойчивой, чтобы не рассыпать соли (рис. 29). На Севере долго сохранялись старые культурные пласты. Одной из первых была новгородская культура; ее воздействие мы все время улавливаем в народном искусстве Севера. Владения Великого Новгорода проходили по всей Северодвинской земле и даже захватывали отдаленные районы реки Печоры. Известно, как близки многие формы народной посуды XVIII—XIX веков – ковши, ендовы, братины – древней новгородской посуде, найденной во время археологических раскопок¹⁰² [102 «Труды новгородской археологической экспедиции», т. I, стр. 106—137]. Наиболее старые из народных сосудов были отмечены той же суровой величественностью форм, что и бытовые вещи Новгорода. Эти черты сурового и мужественного стиля сохранялись до конца прошлого столетия в северной долблено-резной посуде – скобкарях и ковшах. Для нее характерны глубокая традиционность, медленное эволюционирование, при котором почти ничего не забывается, а только в старинный образ вкладывается новый смысл.

Форма скобкаря или ковша сливалась с образом птицы. Иногда ручка ковша делалась в виде целой композиции из плывущих птиц. Такие ковши исходили из первоначальной формы дерева – из природного утолщения корня. Дерево само подсказывало мастеру, куда вести нож (рис. 30). От их облика веяло той же силой, какой веет от древних былин и сказаний. В скобкаре сочетались мудрая уравновешенность с настойчивостью и уверенностью художника, создававшего эту вещь. Могучие скобкари порой напоминают древнюю русскую ладью, чье изображение мы знаем по миниатюрам¹⁰³ [103 Сказание о Мамаевом побоище. Пред. С. Шамбинаго. СПб., 1907, табл. XIX]. На многих северных вышивках XIX века, выполненных двусторонним швом, часто изображены двухголовые птицы. Их силуэт, данный в профиль, очень похож на силуэт скобкаря и одновременно вызывает в памяти образ крутобокой ладьи. Народное название таких изображений в вышивке

примечательно, их называют «ладьей»¹⁰⁴ [¹⁰⁴ См. И. Билибин. Народное творчество русского Севера. «Мир искусства», 1904, № 11, стр. 274 и 314]. Возможно, что в их условной, обобщенной форме запечатлелись многовековой традицией образы древних новгородских судов, украшенных изображениями зверей и птиц. Образ деревянного скобकारя глубоко метафоричен. Это образ птицы и ладьи, художественно слитых воедино: ладья представлялась летящей по волнам птицей.

Большой интерес вызывают резные ковши-черпаки, украшенные фигурками коней или птиц. Они отличаются друг от друга. В одном случае мы встречаем очень архаический тип простой формы с фигуркой коня, плоской и предельно схематизированной. Она превратилась в некий знак-символ коня. В других ковшах ручка проста, походит на гребень северной прялки, «изрыта» примитивной резьбой, похожей на орнамент выемчатой неолитической керамики. Верх ручки такого ковша украшен несложной прорезью, которая закапчивается коньком; мастер даже не постарался закруглить его форму, характерную для лошади, а ограничился прямым стесыванием (рис. 33). Но этим он прекрасно связал фигурку с простой «архитектурой» ручки. В других ковшах ручка более легкая, так как в ней намного сложнее прорезь, пропорции ее стройные и удлиненные. Сквозной круг намекает на солнце и его венчает солнечный конь (рис. 32). С. К. Просвиркина относит описанные нами ковши к типу козмодемьянских¹⁰⁵ [¹⁰⁵ См. С. К. Просвиркина. Русская деревянная посуда, табл. 4]. Иной характер носят ковши вологодские (рис. 30 и 31). Их крестьяне называли «наливками». Название ковша-наливки известно с XV века: «...да летось с Звенцом чару серебряну и с наливкою прислал еси, тебя брата своего твою чашу всегда пити»¹⁰⁶ [¹⁰⁶ Там же, стр. 40]. Ковши-наливки тотемские крестьяне делали с первой половины XVII века: «...тотманин Иван ложечник продал ложек и ковшов рипчатых на 10 р.»¹⁰⁷ [¹⁰⁷ Там же, стр. 41]. Вологодский тип ковша отличается среди северных наибольшей нарядностью. Его ручка превращена в богатую орнаментальную прорезь, размером и очертанием своей могучей дуги повторяющей форму черпака. Мотив плывущих птичек образует пышную декоративную рукоять, всю построенную на игре округлых силуэтов. Отверстия прорези похожи на ажурный узор в холмогорской резьбе по кости (рис. 31). Такая же декоративная рукоять, но с головами двух копеек, повернутых в противоположные стороны, венчает другой ковш-наливку (рис. 30).

Плавные и крутые шеи коней образованы быстрыми и уверенными движениями ножа в руке мастера-ковшечника. Рукоять поражает своей причудливостью. Оба ковша отошли от присущей северной посуде простоты. Декоративность получила в них перевес; головы коней своим Энергичным движением напоминают очертания барочных орнаментов XVIII века, а рукоять с плывущими уточками превращена в целую сценку – группа уточек, воспринимается нами и как сквозной орнамент ручки, и как плывущая стайка птиц. Иной вид имеет ярославско-костромской ковш (рис. 26). Вместо строгой и простой ладьи, похожей на ладью формы северного черпака, перед нами целый деревянный сосуд, глубокий, с крутыми боками, похожий на чашу, с тяжелой рукоятью в виде геометризированной головы коня. Четкие, крепкие, словно литые формы ковша говорят о родстве с коваными металлическими сосудами; гладкая, тщательно отполированная поверхность, окрашенная в золотистый тон, придает ковшу особую декоративность¹⁰⁸ [¹⁰⁸ См. С. К. Просвиркина. Русская деревянная посуда, табл. VII]. На нашем ковше имеется надпись «здравие Иоанна 1741 году». В сложном облике этого ковша отразились формы московской металлической посуды XVII века, а в его крутобоких округлостях – отдаленное влияние барокко XVIII века. И все это сочеталось с архаическим образом солнечного коня, но он уже смутно воспринимался художником и почти превратился в простую рукоять.

Выразительную форму имеет и северодвинский ковш, покрытый росписью (рис. 38). Рукоять его заканчивается маленькой, совершенно плоской фигуркой петушка, своей округлостью повторяющей форму черпака и перекликающейся с живописным изображением такого же петушка, обращенного в противоположную сторону. Близки к типу северных ковшей московские столовые ковши. Они представляли по существу большие сосуды и отличались строгой монументальной формой. Один из таких ковшей, что очень характерно, поступил в Исторический музей из Вологодской губернии, с реки Кокшепги. К первой половине прошлого столетия относится группа тверских ковшей¹⁰⁹ [¹⁰⁹ Там же, табл. II]. Выдолбленные, как и северные, из одного куска дерева, они характеризуются простой формой, снабжены двумя конскими головами. Крутобокие, украшенные примитивной скупой резьбой, представляющей неглубокие врезы в поверхность дерева (род гравировки), эти ковши отражают очень древние формы, уцелевшие в бывшей Тверской губернии. Мотив круглых розеток на груди коней, т. е. на передней могучей округлости ковша, говорит о солнечном происхождении всего художественного образа. Для их формы характерна плавная, мягко взмывающая линия тулова, переходящая в крутую конскую шею. С. К. Просвиркина отмечает, что производство тверских ковшей продолжалось и во второй половине XIX века. Древность этих ковшей подтверждает и резной орнамент, похожий на простую плетенку, обычную для древней новгородской посуды. На ручке ковша, найденного при раскопках в Новгороде¹¹⁰ [¹¹⁰ «Труды новгородской археологической экспедиции», т. I, стр. 107], мы видим точно такую же плетенку, сплошь покрывающую его поверхность. Нельзя сомневаться в близости этих мотивов. Достаточно архаичны и большие ковши ярославско-костромского типа XVIII века, но в них (если их сравнить с северодвинскими скобкарями) уже потеряна свежесть и сила образа птицы: она подверглась значительной стилизации и практическая форма сосуда перевешивает изобразительную¹¹¹ [¹¹¹ См. С. К. Просвиркина. Русская деревянная посуда, табл. VI, рис. 1 и 2] (рис. 26).

Окидывая взором северные скобкари и ковши, сравнивая их с ковшами ярославско-костромскими и козьмодемьянскими, мы видим, что в группе северной посуды в более цельном виде удерживаются формы плывущей птицы. В среднерусских ковшах этот древний образ уже утрачен, и следы его остались лишь в декоративно трактованных изображениях коней. Здесь надо сказать, что мифологический смысл древнего образа в крестьянском быту за последние века утратился, позабылся, он стал только декоративным завершением предмета. Старые изображения коня и птицы, символизировавшие связь предмета с солнцем и водой, превратились в чисто художественные. Вот почему в вологодских ковшах и в ковшах среднерусской полосы такое значение получила композиционная разработка ручки. В археологических памятниках, вроде известной Зеньковской фибулы, мы еще не встречали определенной художественной задачи. Она лишь смутно осознавалась художником. В крестьянском искусстве XVIII—XIX веков сознательно ставятся художественные задачи, их решения ищут, варьируя различные формы декоративного убранства, вырабатывая новые художественные композиции. Козьмодемьянские ковши с удлиненными ручками, прорезанными одним или несколькими рядами «окошек» и увенчанные условными фигурками коней, говорят о повышенном внимании к орнаментальному убранству бытовой вещи. Вологодские ковши указывают на интерес к декоративности, которая решается при помощи архаических, но небывало пышных образов. Этот новый стиль, по-видимому, возникает сравнительно поздно – в XVIII – первой половине XIX века.

С XV века начинается все усиливающееся влияние Москвы, и на старые суровые формы новгородского стиля наслаиваются формы XVI—XVII веков с их

богатой, пышной орнаментальной культурой. Может быть, самым ярким отражением этого стиля в народном искусстве была северодвинская роспись.

К крестьянскому обиходу принадлежали и другие виды деревянной утвари: ставы, похожие на глубокие чаши, но с крышкой; братины, с расширяющимся туловом, шейкой и поддоном. Они воспроизводят иногда форму металлических братин, столь распространенных в быту господствующих классов XVI—XVII веков, о чем говорят и тщательно отработанные формы, и распределение надписей. С другой стороны, деревянные братины, бытующие у крестьян, не оставляют сомнения в своей близости к глиняной посуде; иногда даже их резной узор похож на рисунки, выполненные техникой простого выдавливания в глине¹¹² [112 См. С. К. Просвиркина. Русская деревянная посуда, табл. XVI, рис. 2]. Края блюд, также широко распространенных в крестьянском обиходе, часто обрамляли пышной резьбой и расписывали или раскрашивали, покрывая затем олифой.

Не меньше усердия было вложено и в создание других вещей: прялок, рубелей, вальков, швеек. Прялка состояла из плоского гребня-лопаски, ножки и донца (подножия), вырезанных из одного куска дерева (рис. 20 и 21). От этого правила отступали лишь в Нижегородской губернии, делая донце отъемным (рис. 34). На севере гребень назывался «копылом». Пряжа во время работы садилась на донце и начинала прясть кудель, укрепленную на гребне. Для северных прялок мастер обычно подыскивал соответствующее корневище – «копень», которое и обрабатывал. Как правило, форма прялки была очень проста и незатейлива. Гребни покрывались резьбой или расписывались.

Следует различать северные прялки, строгой и скупой формы (рис. 20 и 21), украшенные орнаментальными маковками-«церквями» на верхней части гребня, служившими для насаживания пасмы-кудели. Им противоположны ярославско-костромские прялки с насквозь прорезанными скульптурными ножками-столбиками и миниатюрными гребешками (рис. 23 и 24). Ножом мастера они превращены в хрупкие архитектурные сооружения. Строго утилитарная форма северных прялок получила здесь более эстетически осознанное выражение. Это – проявление своеобразного утонченного стиля, который мы можем проследить в ряде изделий, где глубокая архаичность приемов резьбы и нередко древность узоров выражены в изысканном общем решении. В таких прялках появляется интерес к силуэту, начинает перевешивать декоративность, резьба делается очень мелкой, миниатюрной. Об этом говорит и различный материал, употреблявшийся мастерами. Северные прялки-копылы вырезались чаще всего из сосны, ярославские, требовавшие скульптурной, тонкой обработки, – из более мягкой березы. Основное во всех прялках – это их пропорции, очень устойчивые для каждого района. Во всех типах прялок орнамент распределяется на поверхности гребня (иногда именуемом «полотнищем»), частично переходит на ножку, но никогда на донце (кроме одного типа – нижегородского). Вологодские прялки (рис. 20) делались сплошь резные, с начала и до конца; архангельские обычно имели точеную ножку, постепенно суживавшуюся кверху, сама лопаска также приобретала более, удлиненную форму и была меньших размеров, чем вологодская. Прялки архангельского типа нередко получали по всему гребню крупный прорезной орнамент, совершенно плоский. Такая резьба носила название «проемной» (интересно, что вид ажурной резьбы по кости в Холмогорах носил название резьбы «на проем» или «сквозной» резьбы)¹¹³ [113 См. В. Василенко. Северная резная кость. Изд-во «Всекохудожник», М., 1936, стр. 37]. Но самым выразительным, благодаря их монументально-строгости, овеянному мужественностью и силой, надо признать вологодские прялки, весь внешний облик которых, с прямолинейными, нигде не нарушенными, очертаниями, с незначительными орнаментальными завершениями у

низа гребня и зубчиками «церквей» лишь оттеняет их предельную простоту. Все это говорит о глубокой древности формы этих прялок, сложившейся, вероятно, еще при родовом укладе.

Такие прялки сродни северным могучим скобкарям; как и те, они и сейчас производят большое впечатление своей величественностью и строгим обликом.

Красивы также резные рубели и вальки (рис. 22, 27). Рубель предназначался для выкатывания белья; он имел сильно удлиненную форму и на нижней стороне – горизонтально нарезанные рубчики. Вальком выбивали мокрое белье на реке. Поэтому он был короткий, небольшой, с гладкой нижней поверхностью. Рабочая часть вальки, в противоположность рубелю, делалась широкой, обычно в виде сильно расширенного треугольника.

Верхняя часть как рубеля, так и валька украшалась плоской или рельефной резьбой. Ручки делались удобными, гладкими и закапчивались «головкой» или изображением сжатой в кулак руки, словно намекавшей на то, как нужно держать предмет. Так как многие вальки и рубели, как и прялки, дарились в подарок, на них вырезали трогательные надписи. В коллекции Московского музея народного искусства хранится небольшой валец, покрытый затейливой, пышной резьбой; на его боковой, узкой стороне, вырезана посвятельная дарственная надпись: «Я Иван Малышов ково люблю тово и дарю Пелагею Яковлевну».

Можно выделить рубели и вальки северные с более строгой, прямоугольной формой и ярославско-костромские со слегка округленной к концам и сильно вытянутой формой. Последние несравненно изящнее, в них обращено внимание на очертания и тонко разработаны пропорции (рис. 22 и 27). Но зато эти вещи теряют много в силе и в непосредственной суровой красоте своих форм и убранства, уступая северным изделиям.

Выразительны и другие предметы деревенской обстановки: зеркала в деревянных резных рамках, зыбки для детей, расписанные и точеные, скамьи со сквозными спинками, столы, табуреты, лубяные коробья, расписанные фигурными сценами, где хранились одежда, ткани, разная «рухлядь». Встречались и светцы, выполненные из дерева, расписанные и иногда украшенные изображением птицы или коня, как отзвук древней мифологической символики. Птицы, связанные с солнцем, как декоративное украшение еще встречались на фонарях XVII века и юродском быту. На некоторых крестьянских подсвечниках видно влияние металлических вещей. Они ярко раскрашивались красной, желтой и зеленой красками. В их композиции часты прорезанные круги, перешедшие с древних светцев, где они символизировали солнце и остались как декоративный элемент в крестьянском искусстве XV—XIX веков.

Немало делалось ларцов, подголовников, сундуков, окованных железом снаружи и расписанных изнутри. Плоскими резными узорами покрывались и ткацкие станки. И здесь изображались уже знакомые нам берегини и кони, узорчатые розетки, львы, птицы. Эти рисунки выполнялись слабым рельефом и отличались тонкостью работы. Затейливо мастерились швейки, то сплошь резные, то с колонкообразными витыми ножками. Орнамент швеек всегда был мелок, в противоположность прялкам, что объяснялось характером их использования. В Нижегородской губернии в XIX веке делали прялочные донца, служившие подставками для ножки прялки. Пряха, садясь на донце, видела часть его узора. Когда переставали прясть, донце отделяли от ножки и вешали на стену как картину (рис. 34). В северных прялках резьбой или росписью украшали гребень и не только с лицевой, но и с задней стороны. В нижегородских донцах сказалось влияние города, проникавших в деревню лубочных картинок, которыми увешивали стены изб. В превращении донца в самостоятельную картину

видно своеобразное «разрушение» бытового предмета, обычно неразрывно соединявшего в своей форме прекрасное с полезным.

Наиболее древней была трехгранновыемчатая резьба, связанная с геометрической орнаментацией. Она сохранилась в крестьянском искусстве XVII—XIX веков как первоначальный прием украшения бытовых вещей. Ее узоры – розетки, лучистые диски и круги, спирали, ромбы, ломаные и косые линии – густо покрывают предметы деревенского обихода (рис. 21, 22 и 29). Еще недавно в деревнях северной и центральной России можно было встретить на вещах строгие треугольные выемки этой резьбы, уходящей в своем происхождении в глубину столетий, где ее орнаменты теряются в недрах родового земледельческого уклада. Мотивы геометрической резьбы прежде имели определенный смысл, рожденный языческими верованиями крестьянина-земледельца. Высказывалась мысль, что круг или розетка символизируют Солнечный диск, а спирали – знак охранения (рис. 20 и 21). Но в искусстве деревин XVIII—XIX веков эти мотивы являются только украшением, выражая любовь к узорной обработке вещей. Сами крестьяне теперь уже стараются осмыслить непонятные им знаки, нередко сближая их с растительными формами. Так, на севере геометрические розетки носят название «репья». Отдельные мотивы могли долго сохранять свое значение. Археолог И. Гольшев писал, что деревянные коньки на крышах были талисманами, охранявшими жилище.

Интересен вопрос, чем было вызвано помещение солнечного круга на прялочных гребнях. Возможно, что нити пряжи невольно сопоставлялись с солнечными лучами – золотыми нитями. Сама форма солнца вызывала сходство с колесом веретена. В народной поговорке, приводимой Далем, говорится о солнечном луче: «Из окна в окно готово веретено». Встающее солнце как будто прядет свои нити-лучи, рассыпая их по земле. Это нашло отражение в ряде сказочных образов: «самопрялке, прядущей чистое золото, о золотых и серебряных нитях, спускающихся с неба»¹¹⁴ [¹¹⁴ А. Афанасьев. Поэтические воззрения славян на природу, т. I, стр. 222]. В одной сербской сказке говорится о девице, светлой, как солнце (по-видимому, о самом солнце), сидящей на берегу озера (характерно сближение с водой) и вышивающей солнечными лучами. В народном старинном заговоре на унятие крови говорится о девушке Заре: «на море – на окияне сидит красная девица, швея-мастерица, держит иглу булатную, вдевает нитку шелковую, рудожелтую, зашивает раны кровавые»¹¹⁵ [¹¹⁵ Там же]. Здесь не только сравнивается пряжа с солнцем, но и выведен образ пряжи небесной. В известной поэме «Калевала» ее герой Вейнемейнен слышит стук колеса самопрялки, который доносится сверху, с облаков. Он поднимает глаза и видит спящую радугу, а на ней – сидящую красавицу. Она прядет на золотом веретене серебряными нитями. Ее одежда блещет яркими звездами. Это – заря, которая встала раньше солнышка. Нередко в заговорах речь идет не о пряже, а об уже готовой ткани; в обращении к заре говорится: «Покрой, ты, девица, меня своею фатою от силы вражией, от пищалей и стрел; твоя фата крепка, как горяч камень-алатырь».

Прялка, будучи важной принадлежностью домашнего быта, являлась и своеобразным символом благополучия: на ней прядли кудель. Наконец, сама льняная кудель, приготовленная для пряжи, вероятно, сравнивалась с солнцем. Лен мог олицетворять лучи солнца, а его синие цветы – небо, его лазурь. Сохранилось известие, что жмудские девушки в старину, справляя праздник божества плодородия в осеннюю пору, обращались к небу с просьбой. Одна из них, самая высокая, становилась на скамью и говорила: «Боже... уроди нам такой высокий лен, как я сама теперь высока. Не допусти, чтобы мы ходили голые»¹¹⁶ [¹¹⁶ А. Фаминцын. Божества древних славян, вып. 1, стр. 112]. Весьма возможно, что лен был и священным растением. Его прекрасные свойства – чистота и прочность – были отмечены и

закреплены в поэтических художественных представлениях народа. Всего этого было вполне достаточно, чтобы освещать прялочный гребень изображением солнечного круга. Узорчатость трехгранно-выемчатой резьбы, рисунок розетки передавали солнечные лучи. И до сих пор еще с массивных деревянных гребней крестьянских прялок Севера сияют лучистые диски солнца, свидетельствуя о древнем культе этого светила, запечатленном в народном искусстве. Принадлежностью к обработке льна следует объяснить также изображение солнечного круга на рубелях и вальках, которыми выколачивали белье на реке (рис. 22, 27).

Солнечные розетки мы встречаем и в древних археологических памятниках Новгорода и южной Руси. Известны семилопастные височные кольца (вятичей – с широкими лопастями и радимичей – с более узкими), символизировавшие диск солнца с его лучами. Солнечный круг украшает костяную пластинку с драконом из раскопок Новгорода, а одна бронзовая подвеска изображает ажурный диск с внутренним кругом и пересекающими его радиального двенадцатью лучами. Она относится к XIV веку и свидетельствует о сохранявшихся настойчиво еще в это время языческих образах. Подобная розетка очень похожа на розетки, которыми покрыты печи деревенской утвари последних двух столетий. Такие же диски-розетки можно легко обнаружить на некоторых стеклянных бусах древнего Новгорода.

Трехгранно-выемчатая резьба производится движением ножа по поверхности дерева и может быть охарактеризована как своеобразное «рытье», «ковырянье» дерева. Ее орнамент есть не что иное, как ритмическое повторение одинаковых или близких элементов. Равномерное чередование строгих выемок создает впечатление четкости, а ясное распределение света и тени внутри узоров – графичности. Иногда, будучи сильнее углублены, они вводят начало скульптурности в обработку. Рассматривая предметы с геометрической резьбой, мы легко откроем закономерность в их украшении. Самые простые прялки-копылы покрыты примитивным узором из волнистых или ломаных пересекающихся линий. Горизонтальные полосы узора сплошь заполняют всю вещь (рис. 21). Зато в других прялках в середине гребня помещается большой круг, узорная розетка (рис. 20). Она занимает почти все главное поле. Центральное пятно придает устойчивость рисунку и усиливает декоративность. Подобные композиции встречаются на прялках с изящным силуэтом и легкими пропорциями. В них богаче узорный рисунок, затейное сочетание кругов, ромбов и розеток. Но все они подчиняются главному пятну – кругу или крупному ромбу (рис. 20). Эти приемы построения можно легко проследить в русской геометрической резьбе.

Таким образом, в древнейшем крестьянском искусстве мы встречаем два типа построения, характерные для крестьянского примитива: открытую и замкнутую композицию. В первом случае орнамент наносится горизонтальными узкими полосами, бесконечен и ритмически однообразен. Во втором случае прежние простые движения сменяются более сложными, идущими в разных направлениях. В таком типе декорации начинают преобладать полукруглые формы. Иногда встречаются прялки промежуточного типа, где лишь началось выделение центрального мотива, но оно еще недостаточно, чтобы полностью организовать всю поверхность предмета. Вероятно, композиции замкнутого типа представляют результат длительной эволюции художественной формы от первичных простейших форм, в значительной мере еще обусловленных равномерностью движения руки на поверхности вещи, к более сложным, в которых уже возрастает значение зрительного восприятия.

Таким же геометрическим узором убраны деревянные вальки, рубели, солонины, детские санки и другие вещи крестьянского обихода. Среди огромного числа дошедших до нас предметов легко выделить произведения с крупным строгим

орнаментом, поражающие суровой красотой (рис. 20 и 29). Таковы вологодские архаические прялки и вальки, с глубокими выемками, относимые к XVIII и началу XIX века, с сочностью пластичной резьбы, строго распределенной на поверхности. Здесь мы находим простые построения одного и того же мотива горизонтальными полосами. Таковы прялки, где в середине гребня помещен большой круг – солнце. Иногда такой круг дается на совершенно гладком поле, но чаще это поле скупо покрывается крупными треугольниками-выемками. В самих предметах, украшенных таким строгим орнаментом, явно преобладание чисто бытовой функции: например, в трактовке ножи у прялки, являющейся простым подножием для гребня.

К середине XIX века характер геометрической резьбы сильно меняется. Орнамент делается густым, мельчает, мастера отходят от суровых и простых приемов. Вещи кажутся покрытыми тонкой, почти ажурной резьбой, похожей на гравировку (рис. 22 и 23). Мотивы розеток, кружков, ромбов, ломаных линий берутся в самых разнообразных, все усложняющихся сочетаниях (рис. 24).

В таких узорах чувствуется близость к вышивке. Здесь те же ромбы и система чередования разновеликих полос, как на полотенцах. Старая могучая пластика изделий XVIII века переходит в плоскую резьбу. Мастера буквально не оставляют ни одного места свободным. В этом круге памятников явственно повышенное значение декоративно-орнаментального убранства. Это отражается и на самой форме вещей. Они делаются изящнее, более орнаментальными в своих очертаниях: иногда гребень прялки вытягивается, рубель приобретает топкую закругленность, которая слегка нарушает его строгую форму, вызванную практическими соображениями. Эту особенность трехгранно-выемчатой резьбы впервые отметил Н. Н. Соболев, указавший на то, что старинные прялочные гребни покрыты крупными узорами, тогда как более поздние – швейки – мелким узором¹¹⁷ [117 См. Н. Н. Соболев. Русская народная резьба по дереву, стр. 350].

Этот утонченный стиль становится господствующим во второй половине XIX века. Если в вещах XVIII века еще глухо проступает изображение солнечного светила, то в XIX веке все поглощается узорочьем, где розетки лишь усиливают богатство резной декорации.

Наряду с геометрическими узорами на многих вещах мы находим изображения коней, птиц, связанные с началами скульптурной обработки (рис. 30, 31, 32). Таковы ручки ковшей в виде конских голов, ковши-уточки, скобкари, сохраняющие образ плывущей птицы. Как мы уже говорили, рукоятки ковшиков увенчивались фигурками коней. Все эти изображения отличались лаконичностью формы, ясностью силуэта. Символическая трактовка приводила к тому, что мастер изображал лишь самое характерное – голову коня, птицы, опуская все остальное. Все эти изображения, условные и схематизированные, вместе с трехгранно-выемчатой резьбой представляют формы одного геометрического стиля, распространяющегося в крестьянском искусстве на некоторые виды росписи, вышивки, изделий из металла и керамики.

Глубокая древность многих крестьянских мотивов доказывается при сближении их с материалами раскопок на территории СССР. Так, прототип крестьянских скобкарей-птиц XVIII—XIX веков можно распознать в деревянных ковшах-черпаках II тысячелетия до нашей эры. Они были открыты в торфяниках Урала, почти не поврежденные¹¹⁸ [118 См. Д. Эдинг. Резная скульптура Урала. М., 1940 (см. рис. 27, 28, 31, 32, 34)]. В этих уральских памятниках несравненно живее схвачена форма птицы, плывущей по воде. Облик птицы, который лег в основу северного скобкаря и ковша, в течение веков подвергался большой стилизации. Форма живого существа постепенно уступала форме вещи. Весь облик принимал условный вид, становился своеобразным символом птицы или коня (рис. 25).

Этот процесс ясно виден на открытых археологами в курганах северных славянских земель и в костромских курганах, а также в земле древнего Новгорода простых ювелирных вещах XI—XIV вв. Среди всевозможных подвесок то круглой, то лунообразной формы, то имеющих вид семилучевого полукруга или ромбов, связанных с образом солнца, мы встречаем бронзовые украшения со стилизованными фигурками коней и птиц. Это так называемые «шумящие подвески». Фигурки коней иногда о двух головах (как коньки на крышах изб) очень массивны, туловище обобщено, вместо ног они имеют две-три цепочки, на конце которых висят колокольчики или ромбы. На туловище коней стелется волнистый, простейший узор. Фигурки очень похожи на уменьшенные ковши или скульптурные завершения фронтонов. Перед нами, без сомнения, амулеты, воспроизводящие распространенные в те древние времена формы посуды и украшения народной архитектуры. Некоторые из этих коньков весьма просты, их форма мало расчленена; другие – приобретают орнаментальную отделку в виде ряда сквозных колечек, изображающих гриву и хвост. Общая форма таких фигурок делается легче, в ней приобретает большое значение игра сквозного орнаментального силуэта, а шеи коней вытягиваются, придавая всей вещи некоторую стройность. Помимо этого мы находим в Новгороде маленькие бронзовые фигурки X—XIV веков, изображающие уток и баранов. Они даны плоскими ажурными силуэтами, то более простыми, то более сложными. А некоторые коньки, с орнаментально закрученными хвостами или, наоборот, простые в контуре, украшенные двумя-тремя кругами (символикой солнца) – похожие на выпеченные из теста пряники – перекликаются с изображениями коней и птиц на рукоятках русских ковшей XVIII—XIX вв.

Геометрическая орнаментация и сопровождающие ее образы животных и птиц, уцелевшие в крестьянском бытовом искусстве до конца XIX века, явление сложное. Они говорят о забвении первоначального смысла и о превращении этих рисунков или скульптурных форм в простое убранство фигурных мотивов, в декоративное дополнение к общей композиции. Наш вывод не противоречит тому, что эти образы приобретали новую жизнь, переосмысливались крестьянином, но их декоративное¹ значение безусловно возросло по сравнению с прошлым.

Уже в глубокой древности художнику было присуще острое чувство красоты, которое выражено в ритмической строгости, ясности рисунков; только это и дало геометрическому стилю возможность потом, через много столетий, когда Древний смысл исчез или потерял свою отчетливость, смешавшись с суеверными представлениями, жить в искусстве деревни XVII—XIX веков. Народное искусство, бережно хранившее старину, создавало свои образы и приемы в течение длительного времени, и новое, что проникало в него, не могло окончательно изменить или устранить первоначальных элементов.

Корни народного искусства уходят в глубь веков, отчасти прослеживаясь в искусстве скифов-пахарей и сарматов. Неоднократные указания на культовый смысл народных вышивок¹¹⁹ [¹¹⁹ См. В. А. Городцов. Дако-сарматские религиозные элементы в русском народном творчестве. «Труды Гос. историч. музея». вып. I. М., 1926], значение отдельных понятий, связанных с представлениями о небе, свете, солнце, земле, нашли, как мы это видели, отражение в резьбе по дереву. Мотивы круга, ромба, фигурки коней и птиц запечатлели образы солнца. Символическое значение круга-солнца нашло отражение в многочисленных славянских обрядах. В дошедшем до нас рассказе византийского императора Константина Порфирородного говорится о том, что руссы приносят у подножья дуба в жертву птиц, кладя их между стрелами, расположенными в виде круга. Орнамент из кругов, ромбов и других геометрических фигур был распространен в скифской одежде, о чем можно судить по отдельным

изображениям на Куль-Обской и других вазах. Круглую форму имели, по-видимому, и языческие капища. Лев Диакон сообщает, что воины князя Святослава после погребения погибших в сражении погружали в Дунай петухов¹²⁰ [120 См. А. Фаминцын. Божества древних славян, стр. 53]. Устойчивость народных мотивов объясняется устойчивостью бытовых форм; жизнь крестьянина-земледельца влияла на его религиозные верования, часть которых удержалась и в позднейшее время, после принятия христианства, в виде различных суеверий. И сейчас поразительна общность многих мотивов геометрической резьбы Севера, Украины, Белоруссии, лесистых Карпат. Население Сухоны, Северной Двины и Пинеги удержало в своей памяти не только старые формы деревенского зодчества, восходившие к одному древнему источнику, но и многочисленные мотивы бытового искусства. Особенно наглядно это отразилось в геометрической резьбе, которая была самым устойчивым и консервативным направлением крестьянского искусства.

Геометрическая резьба – ныне исчезающее искусство, которое можно было встретить в начале XX века лишь в глухих уголках русского Севера. Суровые предметы, покрытые этой резьбой, немые свидетели крестьянского прошлого, выделяются среди других вещей в наших музеях, говоря о том, что, когда возникло крестьянское искусство, чувство красоты было глубоко присуще русскому человеку.

Близка по стилю к геометрической резьбе роспись прялок и утвари с реки Мезень (рис. 36, 37). Волнистые черные линии, черточки, росчерки, легкие завитки, точки, быстро нанесенные кистью, покрывают мезенские вещи. Мастер густо испещряет все поле узором, очень дробным и пока еще не изобразительным. Ритм и чередование красок до крайности простые. Художник не заботится о красоте рисунка, обращая все внимание на пестроту мелких узоров, на то, чтобы как можно гуще укрыть поверхность. Его композиционные приемы сводятся к горизонтальным полоскам. Весь гребень покрыт узорами неравномерной ширины. Рисунок наносится быстрыми неровными движениями, причем некоторые черточки пересекаются, усложняя примитивный узор. Черные узоры сочетаются с красным на желтом поле. Среди этих неизобразительных орнаментов помещены кони и олени, расположенные друг за другом. Они нарисованы очень схематично, превращены в графический силуэт, почти сливаясь с остальными росчерками беспредметного узора. Тут же и мотивы, напоминающие растения. В композиционном построении отсутствует центральное пятно. Горизонтальные членения поверхности обрываются там, где кончается предмет. Эти бесконечно текущие легкие полоски узоров напоминают напев примитивной песни или узоры вышивки. Фигурки животных, словно возникающие в волнах геометрического орнамента, готовы вновь слиться с ним. Они располагаются простейшими фризами. Обычно на мезенской прялке изображены один ряд бегущих оленей, под ним ряд бегущих в том же направлении коней. Любопытно направление узоров: если кони или олени бегут вправо, то узор, помещенный над ними, имеет противоположное направление.

Несмотря на то, что мезенские прялки по времени создания принадлежат к концу XIX века, их надо признать по стилю самыми архаичными росписями в крестьянском искусстве. Иногда в такой же манере делали ковши и короба. Роспись производили земляными красками, что также свидетельствует о древности этого стиля.

Мезенская роспись была сосредоточена в конце XIX и начале XX века в деревне Полащелье. Последние мастера мезенской росписи еще работали в первые годы после революции¹²¹ [121 См. П. Г. Истомина. Современное народное искусство на Севере. Сб. «На Северной Двине». Архангельск, 1924, стр. 33].

Мезенский стиль, принадлежавший глухому уголку нашего Севера, представлял остаток уже вымиравшей художественной культуры и ее выражения – геометрического

стиля. Если последний значительно шире сохранился в резьбе по дереву, то отчасти потому, что в дереве дольше сберегались старые формы: резьба была менее гибким искусством, чем роспись. Работа кистью представляла меньше трудностей, поэтому мастер скорее воспринимал новые художественные мотивы. Нужны были совершенно исключительные условия, какие сложились в районе Мезени, чтобы удержать почти в полной неприкосновенности древний стиль живописи.

В искусстве крестьянской деревни геометрические мотивы, вероятно, в XVI—XVII веках, окончательно уступили место новому стилю, где первостепенное значение получили изобразительные формы: растительный орнамент, фигуры зверей, птиц, человека и жанровые сценки. Изучая образцы крестьянского искусства этого круга, можно установить, что их художественные формы сохраняют признаки, сложившиеся в различные исторические эпохи. Многочисленные образы и мотивы, заимствованные у так называемого профессионального искусства, подвергаются глубокой творческой переработке. Делаются распространенными геральдические мотивы, изображение быта аристократии, купечества, крестьянства; в художественных формах — влияние искусства древней Руси, барокко и классицизма. В одних произведениях мы видим полное развитие этого нового крестьянского стиля, в других еще сохраняется связь с предыдущим периодом.

Здесь на первом месте по выразительности стоит скобчатая, резьба с инкрустацией (рис. 34). Район ее распространения — деревни близ Городца Нижегородской губернии; время первая половина XIX века. Эта резьба украшает широкие лопатообразные донца с полукруглым верхом и гнездом для помещения гребня. Для инкрустации применялся черный мореный дуб, пролежавший в лесных речках длительное время. Он приобретал исключительную твердость и прекрасный черный цвет. Вставками из дуба исполнялись центральные изображения, самая же резьба производилась долотом. Основным содержанием этой резьбы являются жанровые мотивы из городской жизни XVIII—XIX веков: изящные всадники, гарцюющие на копиях, прогулки с дамами, пляски, кареты елизаветинского времени с лакеями на запятках, птицы, растения и цветы. На рисунках у солдат высокие кивера, треугольные шляпы, у женщин — кринолины, всадники в высоких цилиндрах. Но и тут, несмотря на яркость и силу новых впечатлений, мастера при создании своих композиций пользуются привычными народными приемами, которые нередко складывались много веков назад.

Наиболее распространен рисунок, изображающий двух всадников, расположенных геральдически по бокам пышного цветка, с птицей, парящей над ними. Такой рисунок занимает верхнюю половину донца; в нижней же части, отделенной фризом из орнаментальных узоров, похожих на архитектурные карнизы, помещена другая жанровая сценка (рис. 34). Симметричное построение всадников вокруг цветка представляет повторение древних приемов народного творчества, восходящих к языческим символам священного дерева (здесь он заменен цветком) и стоящим по его сторонам фигурам божеств.

Подобные построения всадников по сторонам цветка-дерева (заменяемого иногда женской фигурой) обычны в русской народной вышивке Севера с характерной для нее геометризацией всех рисунков. Такие композиции ряд исследователей (В. Городцов, Л. Динцес, Б. Рыбаков) считают очень архаичными, запечатлевшими в своих образах религиозные верования древних восточных и западных славян¹²² [122 См. Л. Динцес. Восточные мотивы в народном искусстве новгородского края. «Советская этнография», 1946, № 3; Б. А. Рыбаков. Искусство древних славян. «История русского искусства», т. I, стр. 56—57]. Эти женские фигуры, отражавшие, по-видимому, образ древней богини—владычицы земли и вод, с всадниками-богами сопровождаются

мотивами птиц, которые богиня (иногда цветок-дерево) держит в своих руках; иной раз они расположены фризами вокруг всей сцены или парят над фигурами. Глубокое культовое содержание древнего образа содействовало созданию торжественной, полной приподнятости трехчастной композиции; позже, в эпоху «бытовой» жизни этих фигур, они вносили тот поэтический лад в изобразительное искусство, какой свойствен народным былинам, сказаниям и архитектуре. В нашем же случае, в образце нижегородского донца, старая традиционная схема трехчастной композиции использована для создания жанрового образа, придания вещи большей декоративности; она способствует выделению центрального изображения и ставит всю группу в более тесную связь с формой самого донца.

Такие рисунки принадлежат, вероятно, к самым ранним в манере скобчатой резьбы. Об их эволюции говорят донца, где трехчастная композиция заменена одним всадником, расположенным очень свободно, что свидетельствует о желании выйти из рамок традиционной симметрии, придать больше реалистичности образу. Такой рисунок окончательно порывает с мифологическим построением особенно в жанровых бытовых сценках плясок, гуляний, хороводов, изображаемых обычно на нижней части донца. В нижней части донца с мотивом одного всадника изображена розетка, по характеру ее волнообразного обрамления близкая к картушам барокко, хотя в нее введен типичный ампирный мотив с двумя курящими трубки кавалерами. Поразительна во всех донцах лаконичность изображений, их экспрессия и декоративная смелость контуров, прекрасно соотносящихся с формой донца.

Скобчатую резьбу характеризуют волнистые линии, крупный декоративный рисунок с широким и энергичным движением. Применение вставок черного дуба на более светлом дереве вызывает впечатление цвета, а порезки сделанные долотом, напоминают мазки кисти. Скобчатая резьба с инкрустацией была в крестьянском искусстве своеобразным переходом к живописи на бытовых предметах; со второй половины XIX века скобчатая резьба с инкрустацией была полностью вытеснена росписью.

Все рисунки на донцах сделаны в лаконичной манере, которая находится в прямой связи с приемами и технологией резьбы. Фигуры всадников схематизированы более других изображений на этих донцах, а их копией хочется сблизить с рисунками на мезенских прялках; только облик инкрустированных лошадок изящнее, пропорции более удлиненные, что говорит об известной утонченности вкуса. В этой манере сказываются отголоски древних образов, которые легли в основу жанровых нижегородских мотивов. Промысел выделки донец, возникший, по преданию, в деревнях по реке Узолу, воспринял некоторые принципы обработки дерева, но подчинил ее исконным народным приемам. Сложный мир жанровых образов был также переработан в соответствии с привычными манерами изображения.

Центром выделки донец была деревня Косково с соседними деревнями. Лучшими донечниками в 50—60 годах были братья Мельниковы из деревни Хлебаихи¹²³ [¹²³ См. Д. В. Прокопьев. Художественные промыслы Горьковской области. Горьковское обл. изд-во, 1939, стр. 77]. Косковцы находили в речках мореный черный дуб, пролежавший там не одно столетие, расщепляли его и из приготовленных дощечек вырезали фигурки. Материалом для самого донца им служила осина, которая отличается мягкостью и является хорошим основанием для инкрустации.

Необыкновенным разнообразием отличалась резьба пряничных досок. Печенье пряников, изготовленных на меду, столь распространенное на Руси, рано вызвало к жизни изготовление резных форм для теста. Эта резьба представляет обратный рельеф, рассчитанный на получение в тесте выпуклого изображения. Сначала в доске углубляли по контуру рисунок, затем всю внутреннюю поверхность покрывали

мелкими узорными выемками. Не случайно в народной памяти удержалось до наших дней выражение – печатный пряник. Стиль пряничной резьбы отразил длительную эволюцию ее образов – от диковинных фантастических зверюшек, узорчатых коньков, нередко очень схематизированных, до реалистически переданных птиц и животных. В кругу пряничных мотивов – птицы «павы», орлы, лебеди, петушки, рыбы, лошадки, пышные травы, сказочные городки. Нередки орнаментальные рисунки, заимствованные с узорных русских и восточных тканей XVIII века, мотивы, похожие на рельеф изразцов, фигурки сиринов с женскими лицами и растительные композиции.

Пряничные доски были различными: с фигурными изображениями, с орнаментальными мотивами, с очень сложным узором для «почетных» пряников. Иногда вырезались надписи: «Сего 1776 году месяца апреля 4 дня тово дня сию доску рисовал Матвей Вороний а сия доска Петра Кудрина» или «Сей пряник с медом ісперцем іздуахми сия доска села Работак Івана Кузьмина Краснанькова». Иногда по краю пряника видалась причудливая надпись славянскими буквами: «Ковришку сию осташковскую отсылаю к приятелю к другу помня твою ко мне верную услугу пряні»¹²⁴ [¹²⁴ Н. Н. Соболев. Русская народная резьба по дереву, стр. 438]. Вероятно, в исполнении некоторых досок принимали участие мастер-рисовальщик, составлявший рисунок, и резчик, вырезавший его потом на доске.

Стиль резьбы пряничных досок четко сложился уже в XVII веке. Материалом для их изготовления служила лина и береза – мягкие породы, хорошо поддававшиеся узорной резьбе. В. С. Воронов охарактеризовал пряничную резьбу как «мелкоузорную выемчатую»: «В резьбе этих досок основные формы орнамента исполняются широкими и схематизирующими выемками различной глубины: по склонам или бортам основных выемок, четко определяющих рельеф изображения, производится последующая детальная обработка вглубь, состоящая из ряда повторяющихся дробных вырезок мелкого фигурного узора: зубчиков, желобков, копытц, стрелок, полукруглых гребешков»¹²⁵ [¹²⁵ В. Воронов. Крестьянское искусство. М., 1924, стр. 56]. Существуют разные типы художественных форм, запечатленных в пряничной резьбе. Такие образы, как конь, по характеру своей трактовки полны глубокой архаики. Пряничный конек скорее похож на фантастическое существо; имеет туловище и лапы льва, очень близок к лвам XII века и одновременно, вероятно, восходит к тем обрядовым печеням древних славян, о которых многочисленны упоминания в фольклоре. Славяне лепили из теста фигурки коров и быков, которые потом ели. Память об этих обрядовых печениях еще недавно сохранялась в печении весенних «жаворонков». Другой тип отражен в рисунке петушка и курочки, с еще более узорной отделкой; их образы близки к декоративному искусству XVII века. Образ птицы особенно полюбился мастерам-пряничникам за возможность применить узорную разделку в передаче перьев. Влияние города приводит к тому, что в XVIII веке появляются доски с целыми картинными композициями. Это или условно трактованный натюрморт – блюдо с рыбой, ножом, вилок и кувшином или изображения – городов с башенками, маковками, с затейливыми окошками, увенчанные двуглавыми орлами, в которых можно усмотреть влияние икон и лубочных картинок¹²⁶ [¹²⁶ См. И. И. Соболев. Русская народная резьба по дереву, стр. 437].

Печением пряников занимались монастыри, а также отдельные лица в городах и деревнях. Резьба пряничных досок исчезла к началу XX века. Уцелевшие ее памятники говорят о высокой художественной одаренности народных мастеров.

Крестьянское искусство знало также и выпуклую рельефную резьбу на бытовых вещах: на вальках, рубелях, швейках, донцах, распространенную в Вологодской и Нижегородской губерниях в прошлом веке. Ее формы с растительным орнаментом, с фигурками львов, барсов и русалок-берегинь близки к архитектурной резьбе (рис. 35 и

28). Здесь, как и в архитектурной резьбе, рельеф образуют постепенным удалением слоев «земли», опуская таким образом фон, с последующим заваливанием фигуры по ее краю и плоской декорировкой поверхности. В такой резьбе большое значение имеет силуэт, на который мастер обращает особое внимание.

На одном рубеле из собрания Московского музея народного искусства дано уже знакомое нам сочетание льва, берегини и коня на этот раз со всадником (рис. 28). Ручка рубеля завершена изображением головы, напоминающей примитивные древние скульптуры, вроде Збручскую идола. Архаичная трехчастная композиция очень похожа на построения в северных вышивках; только в нашем памятнике распад мифологической «картины» зашел довольно далеко: фигура льва, помещенная в центре, или заменила да какое-то более древнее изображение, или отодвинула берегиню, заняв ее место. Из-за отсутствия растительного узора, столь важного в «глухой» резьбе, рельефы рубеля сохранили строгую монументальность. Иногда на вальках встречаются пышные многолепестковые аканфоподобные розетки, унаследованные из русского ампира, мотивы которого широко проникали в русскую деревню в первой половине прошлого столетия.

* *
*

Не менее широко, чем резьба, применилась к крестьянскому быту роспись по дереву. Ею также украшали прялки, пряточные донца, скобкари, ковши, енды, колыбели, дуги, ведерные коромысла, берестяные лукошки и туеса (бураки), грабли, деревянную мебель, сани, телеги.

Вологодская роспись на лубяных коробьях с крупными рисунками, где изображены стрельцы и бояре в длинных, до полу кафтанах, в высоких меховых шапках, удержала образы, возникшие еще в XVII веке. Их обрамляют условные растительные узоры, иногда простые волнистые линии, напоминающие каллиграфические росчерки. Попадаются мотивы грифа с раскрытыми крыльями, льва и попугая (последний был любим в эпоху Алексея Михайловича и попал в народное искусство с рисунков того времени как экзотический образ). Все это выполнено крепким, четким контуром, размашисто раскрашено. Краски кладутся свободно, порой заплескивая за границы рисунка. Мастера настолько увлекает орнаментальное течение линий, что детали фигур делаются похожими на растительные узоры. На одном коробе мастеру не хватило места для головы всадника. Не задумываясь, он оставил ее недорисованной, а в другом случае просто заменил цветком¹²⁷ [¹²⁷ См. Н. Щекотов. Русская крестьянская живопись. М., 1923, табл. 2].

В Вологодских росписях техника еще несложна. Мастера не покрывают изделия грунтом, а пишут прямо по светлomu естественному лубу. Полосы теплого желтоватого луба чередуются с широкими поверхностями раскрашенного рисунка. Рисунок свободно, широко наносится кистью. Крупные формы узоров, декоративность, мотивы, идущие от допетровской Руси, простота техники заставляют считать этот вид росписи одним из наиболее старых в крестьянском искусстве, если исключить Мезень, относящуюся еще к стадии геометрического стиля.

Особенно значительна по разнообразию и богатству художественных мотивов роспись, распространенная на обширной территории Северной Двины, украшающая многочисленный круг крестьянских предметов: прялки, ковши, подсвечники, скобкари, берестяные туеса и лукошки набирушки для ягод и грибов, детские колыбельки, сани и телеги, шкафчики и скамейки. Теперь главная цель художника – это украшение всей вещи. Он тешится узорностью рисунка, его замысловатостью, пестротой расцветки.

Убранные так прялка, ковшик, поставец смотрятся, прежде всего, как красивые предметы (рис. 38, 39, 41).

Мастер сначала наносит кистью четкий контур рисунка, а затем уже раскрашивает его различными красками. Его любимые цвета – ярко-красный пламенеющей киновари, солнечно-желтый, зеленый, светло-коричневый, реже встречаются черный и синий, иногда золото. Краски разводятся на яичном желтке (техника, заимствованная у иконописцев). Северодвинская роспись совершенно порывает с древней схематичностью и условной символикой образов, характеризуя выход крестьянского искусства к новому свободному и гибкому декоративно-орнаментальному стилю.

Среди стилизованного пышного орнамента помещены сирины с человеческими ликами, фантастические звери, петушки, сцепки крестьянского быта, навеянные жизнью, а в отдельных рисунках отчасти восходящие еще к древним мифологическим прототипам, или перенесенные с популярных в XVIII—XIX веках лубочных картинок и гравюр (рис. 41, 42 и 44). Здесь и скачущая тройка, и крестьянский легкий возок с конями, и сцены женского труда, торжественные чаепития, танцы, прогулки, диковинные ярко расцветенные палаты с помещенными в их окошках птицами, клюющими ягоды. Иногда встречаются фигуры военных александровского времени с дамами в цветистых нарядах. Попадаются сценки, от которых веет здоровым юмором, – таковы два петушка, помещенные по бокам огромного самовара, – своеобразное «петушиное чаепитие», уводящее нас в мир веселой народной сказки. Вокруг всего этого стелется, вьется пышный орнамент, не имеющий ни каких соответствий в местной природе. Этот орнамент похож на узоры, встречающиеся на восточных тканях, в русской набойке, на металлических иконных окладах, он родствен орнаментальным «травам» XVII века, поскольку отразил все великолепие и роскошь «травного барокко». Геометрические узоры теперь редки. Они играют лишь подсобную роль, помогая ограничить или разделить на части ноле предмета: сделать более отчетливым гребень прялки или подчеркнуть форму простого туюска (рис. 40, 44).

Несмотря на простоту вещей, крестьянский живописец умеет находить разнообразные приемы для их украшения.

Он подчиняется выработанным задолго до него обычаям, неписаным правилам. Эта традиционность, однако, не сковывает его. Каждая вещь имеет свой индивидуальный облик, она – плод вдохновенной творческой работы. Только в противоположность городским художникам крестьянский мастер не делает первоначальных эскизов. Его рисунок создается сразу то в виде свободного наброска кистью, то с крепко прочерченной формой.

Среди множества северодвинских вещей легко обнаружить рисунки, которые объединяются своеобразием манеры письма. Так как они встречаются в большом количестве, то можно сделать вывод об индивидуальных художественных манерах, сложившихся в разных местах на русском Севере в XVII—XIX веках. Рисунок везде получил свободные, плавные, текущие ритмы. Формы орнамента легко заполняют поверхность.

Одни прялки укрыты густым растительным узором; это мелкий дробный орнамент в живых и свободных движениях. Художник не очень заботится о точной симметрии при его размещении. Чтобы усилить впечатление от фигур, житейских сценок, он помещает их в круг и окружает растительными разводами (рис. 41). Несмотря на узорчатость целого, создается композиция с одним или двумя центральными мотивами (рис. 44). Иногда прялка делится на три почти одинаковые части или разбивается узкой геометрической полоской на две половины. Во всех

случаях внутренние поля заполняются орнаментом, разными фигурками, даже несложными сценками. Фигурки размещаются в них свободно. Весь рисунок этого типа похож на цветистую ткань. Так же украшаются и другие вещи (рис. 38 и 39). В стиле таких северодвинских прялок и туесов отчетливо выступают черты узорного народного стиля (рис. 40). Ярко расцвеченные рисунки этой группы производят праздничное впечатление. Орнаментальные узоры приобретают особую силу выразительности на простых прялочных гребнях. И здесь можно увидеть формы искусства, связанные с более старыми традициями, и более новые, уже полностью запечатлевшие красоту декоративного узорочья XVII века. Так, прялка с двумя петушками, поездкой в санях и бегущими конями, имеет тяжеловесный гребень. Прялка разделена на три части, еще близкие к фризу, в которых самостоятельно размещены фигуры (рис. 42, 43). Они связаны друг с другом легким ритмом, который трепетно пробегает по всему рисунку. Очертания двух коней повторены в силуэтах каждого петушка с раскрытыми крылышками, он перебрасывает наш взор к седоку в санях и бегущей лошадке, которая точно повторяет коня в нижней части. Над едущим вновь нарисован петушок и, наконец, наверху – два петушка, помещенные в кругах. Между фигурками вьется незначительный орнамент в виде плавных, непринужденных завитков.

В этой прялке еще не возникло центрального мотива: разделение на три горизонтальные части напоминает принципы разбивки полосками в мезенских росписях. Всею рисунку нельзя отказать ни в выразительности, приближающейся к детскому рисунку, ни в непосредственности, с которой художник ведет свой незамысловатый рассказ. Петушок, летящий над санями, бегущие лошадки, петушки в кругах – все должно подчеркнуть праздничность, особое значение вещи и рисунка. Несколько иной характер носят прялки, разделенные на два поля и сплошь покрытые растительным узором, в котором тонут фигурки сиринов, птиц, «поездки», коней; в них видны поиски равновесия линейных и цветовых элементов (рис. 44).

Последним приемом, завершающим развитие композиции в этой группе, является прялка с сирином, помещенным в круг посередине гребня (рис. 41). «В композициях орнаментальность подчинена уже декоративным задачам. Бесконечное открытое движение форм сменилось замкнутым построением с каким-либо центральным образом»¹²⁸ [128 А. Бакушинский. Роспись по дереву, бересте и папье-маше. М., 1933, стр. 4]. Круг с сирином занял больше половины всего рисунка; фигурка теперь является самым важным мотивом. Помещенная под ним «поездка» словно осенена летящей с раскрытыми крылышками птицей радости.

Возникает впечатление, что крестьянского художника действительность интересовала как-то очень необычно. Он не постеснялся поместить мотив зимней «поездки» между роскошными листьями и цветами, а самый бытовой мотив сочетать с фантастическим сирином, которому отвел большую часть всей композиции. Да, несомненно, крестьянский художник воспроизвел из жизни очень немного, а то, что воспроизвел, наполнил особенным смыслом. Этот смысл – в преобразении действительности, в создании приподнятого, радостного образа, в чем проявился огромный народный оптимизм и творческая смелость.

Некоторые исследователи видели в этих чертах крестьянского искусства черты «бездумности», равнодушия к окружающей его жизни. Но это неверно. Народ в прошедшие годы в условиях трудного существования противопоставлял изнурительному труду и суровой северной природе свою художественную способность пересоздания жизни, образы своей поэтической мечты. Об этом нам говорят теперь исключительные по красоте и нарядности его произведения; в их узорочье чувствуется тот некий стиль, который свойствен народным былинам-«старинам», сказаньям и

преданьям. А вот еще пример: на одной прялке (собрание ГМИИ) изображены разбросанные цветы, среди них парочка, в верхней части – сирий. Несложная, но поэтически возвышенная символика не оставляет сомнения в том, что здесь изображено: это маленькая поэма в орнаментальных образах о птице рая, распеваящей в саду. Ее присутствие делает чудесным сад, где гуляют жених с невестой. Порой мастер просто передает бесхитростные события обычной жизни, но все в тех же узорных формах. Чтобы пояснить, что он хотел написать, он выводит наивную, но выразительную надпись: «Написано по преснице кустики, а повыше тово конь, а повыше кустик, а повыше мужик на лошади идот, а повыше баба прядет—сидит, а повыше петух идет, за собою кутюшку ведет (поэтическое сравнение гуляющих с петушком и курочкой. – В. В.), а повыше того сеят – чай кушают, а повыше того кустики»¹²⁹ [¹²⁹ Г. Л. Малицкий. Бытовые мотивы и сюжеты народного искусства (в росписи и резьбе). Казань, 1923, стр. 41; «Пресница» – северное произношение вместо «прясница»; т. е. прялка; кутюшка – курица]. Так раскрывается образ в последовательном описании. Эта прялка – прекрасное доказательство того, что все изображения и орнамент насыщены определенным содержанием. Не надо забывать, что как сами мастера, так и те, для кого они делали свои композиции, видели гораздо больше, чем видим мы. Они дополняли фантастические и жизненные образы своим воображением. Так в декоративно-орнаментальном крестьянском искусстве отражалось реальное чувство, большая изобразительная сила народного искусства.

Роспись по дереву всего полнее отразила круг крестьянских сюжетов: часть их содержит в себе остатки прежних религиозно-магических воззрений на природу, превратившихся в христианскую эпоху в ряд суеверий и обрядов; в других мы видим черты реально-бытовые, совмещенные с образами, заимствованными из песен, сказок, из церковных сказаний, нередко слившиеся с ними так, что разделить их очень трудно. Все это вместе подчинено красоте пышных «таинственных» узоров, щедро украшающих крестьянские вещи. Общий приподнятый и несколько торжественный характер крестьянского изобразительного искусства, говорящий о потребности в украшении, о некоторой своеобразной идеализации отдельных событий, предметов, может быть сопоставлен с такой же возвышенной трактовкой многих образов в фольклоре – в сказках, былинах, легендах, где герои их зовутся царями, царевичами, королевичами, со свадебными песнями, где выступают «бояре», «боярышни», «купцы», а жених с невестой величаются «князем» и «княгиней». К этому же строю образов принадлежат и причудливые рисунки карет XVIII века на донцах Городца и другие подобные же сюжеты (рис. 45).

В своих росписях крестьянин-художник рассказывает о вещах, его интересующих, и нам уже не кажется странной его любовь к совмещению фантастических и бытовых мотивов. Он охотно соединяет на одной вещи несколько сценок, например трех прях на фоне светлицы, скачущую тройку, коня и единорога¹³⁰ [¹³⁰ В. Воронов. Крестьянское искусство, стр. 96, рис. 75]. Последних он смело, не задумываясь, водружает на узорную кровлю светлицы. Это рассказ о приятном досуге, о веселой поездке. Фантастические образы, как мы уже отмечали, – дань чудесному, творимой художником сказке. Птица-сирий олицетворяет радость, поэтому так часто она встречается в росписях и в резьбе. В песнях, в сказках райская птица – частый гость. В духовном стихе «Сорок Калик со Каликою» рассказывается:

Прилетела птица райская,
Садилась на тот на сырой дуб,
Пела она песни царские:
Кто в эту пору-времечко

Помоется росой с этой шелковой травы,
Тот здоров будет¹³¹.

[¹³¹ А. Афанасьев. Поэтические воззрения славян на природу, т. I, стр. 169]

Райскую птицу слушает богатырь Михайло Поток Иванович. Он умыл свои ослепшие очи и тотчас прозрел. Изображение коней, белых единорогов, диковинных птиц, крылатых грифонов вместе с причудливым травным орнаментом входят в тот сказочный мир, которым так богата народная поэзия.

Все это находит отражение и в других разновидностях северодвинских росписей. Есть много прялок, украшенных в иконописной манере (рис. 45, 46). Об этом говорят их рисунки и характер расцветки. На их лопасках (гребнях) нарисованы фантастические палаты, едущий возок, стадо, которое гонит пастушок. В окнах написаны фигурки львов птиц, коней. Поражает строгая симметрия, архитектурность композиции. В одной прялке живописец все изображение разбивает на квадраты разной величины, окрашивая их в яркие ровные цвета. Центр выделен красным с зеленым, верх золотисто-желтым, в белых окошках – копи, внизу – колымага зеленая с красным, с черными конями на белом поле. Здесь отсутствует узорность, раздробленность орнамента. Топко написанные фигурки, колорит, приемы композиционного построения заставляют думать, что это работа крестьянских иконописцев. В их декоративном колорите можно найти отдаленное сходство с новгородским иконным письмом, а в изобразительных сценках, вроде той, какая написана на задней стороне прялки (редкий пример отнюдь не поэтической картины – убой коровы и ее свеживанье), – близость к новгородским бытовым миниатюрам на священных рукописных книгах XIV века. Характерно, что такая «иконописная» манера встречается только в росписи прялок. Это объясняется тем, что прялочная лопаска предоставляет наибольшие возможности для живописца.

Третья группа росписей вновь связана с растительным орнаментом, но очень утонченным, сложным в рисунке. Здесь тоже прялка делится на три части, где верхние заполняются узором, нижняя – бытовой сценкой. Рисунок наносится то размашисто кистью, то вырисовывается очень тонко, в зависимости от умения мастера (рис. 47). Если для узоров первой группы трудно указать прямой источник, то здесь явно сходство с рукописным орнаментом XVIII века. Таких прялок встречается много, все они, по-видимому, происходят из Шенкурского уезда. В собрании Московского музея народного искусства есть прялка, в точности повторяющая рисунок прялок XVII – XIX веков. Она имеет надпись, указывающую на место и время ее выполнения, – г. Шенкурск, 1922 год (рис. 49). Это говорит о том, что прекрасная северодвинская роспись почти дожила до наших дней и, может быть, сохраняется и сейчас. В новую прялку мастер внес несущественные изменения: вместо стилизованного цветка он поместил птиц, клюющих ягоды. Зато общий стиль росписи сохранен полностью и совершенно точно воспроизведена «поездка в санях». Создается впечатление, что мастер держал перед глазами старинный образец (рис. 47 и 48). Орнамент шенкурских прялок (так, по-видимому, следует назвать всю эту группу) представляет мотив пышных, выполненных киноварью растительных веток. Подобные орнаменты родственны орнаментальному убранству поморских рукописей XVIII века. Но народный художник придал им своеобразие, весь узор рождается в результате неотрывных, плавных, полных уверенности движений кисти. О близости к поморским рукописям говорят и изображения птиц, рассевшихся на ветвях дерева и клюющих ягоды.

Шенкурские прялки отличаются богатством построения: парные птички образуют фризы, отделяющие середину от верха. Прялки с мотивом дерева и бегущими конями стилистически едины. Манера изображения одинаково условна как в орнаменте, так и в фигурах.

Остановимся на вопросе появления отдельных мотивов. Узор и «бытовой мотив» возникли в разное время. Об этом говорят не только их образы, но порой и характер выполнения. Пышный растительный орнамент, птица-сирин, единорог, грифоны, львы родились в искусстве допетровской Руси. Еще в XVII веке, а может быть и раньше, они проникли в крестьянское искусство и прижились там. Они пестро раскрашены, графичны, четко прорисованы. Бытовые сценки появились много позднее под влиянием лубочных картинок XIX века, и манера, в которой они написаны, носит более живописный характер. Можно предположить, что раньше на месте «поездок» находились другие рисунки. Орнамент с сиринем в круге (рис. 41) очень отличается от изображения лошади, запряженной в сани. В народном искусстве XVIII—XIX веков происходил перелом, когда старые образы переосмысливались и «приспособлялись» к новым, иногда же вовсе замещались ими. Но все, что было изображено на прялке, сливалось в один цветной узор; сила ритма объединяла эти, казалось, разнородные образы. Законы симметрии, повторов, равномерного течения красных, зеленых и желтых пятен, делали росписи украшением. Ритм рисунка и красок лежал в основе крестьянского искусства. Любимый цвет пылающей киноvari сияет с каждой вещи. Он созвучен и ярко-красным киноvarным тонам древних новгородских и северных, «поморских» икон.

Углубляя наши мысли о стиле росписей прялок, хотелось бы еще остановиться на одном важном моменте. В северодвинских прялках мы неоднократно находим очень сходные рисунки, заставляющие думать, что их делали мастера, имевшие перед глазами одни и те же образцы, но придававшие своим рисункам разный характер. Так, очень интересен мотив поездки в санях, встречаемый на множестве прялочных гребней. В узорчатых, похожих на цветные ткани прялках первой группы возок с седоком и лошадкой нарисованы очень наивно, почти по-детски. Лицо возницы и он сам, бегущий конек и летающие над ними петушки изображены в профиль, а их рисунок дан совершенно плоскостно, без какого-либо намека на объемность, со слабой детализацией. Очертания фигур седока и лошади, а также птиц орнаментальны и похожи на изгибы листьев, их окружающих (рис. 41 и 42). Все они включены в растительный узор, составляя как бы часть его.

В шенкурской группе прялок, уже рассмотренных нами, сапки с седоком-возницей и кони иные по рисунку. Фигуры не включены в растительный узор, а «окружены» им, представляя как бы самостоятельную картинку (рис. 47). В характере рисунка заметна детализация (например, в тщательном изображении складок на кафтане, волос расчесанной бороды, гривы и сбруи копей). Изменился и тип возницы: его одежда принадлежит к середине XIX века. Кони выполнены не обобщенным цветовым силуэтом, как в первой группе «узорных» прялок, а тщательно прорисованы, один конь изображен на нервном плане, другой — за ним, что создает намек на пространственную глубину и говорит о развитии стиля от совершенно плоскостных и графичных рисунков к более объемным и детализированным. В «узорных» прялках (первой группы) лошадки скромны и незатейливы, очень реалистичны, несмотря на наивность рисунка, в шенкурских они стали причудливыми, у них чрезмерно крутые и высокие шеи, весь облик их «богатырский», сказочный. Весь стиль шенкурских прялок с пышным орнаментом, густо и щедро покрывающим всю поверхность, стал декоративным и усложненным. Перед нами такая же эволюция, какую мы наблюдали, рассматривая разные памятники крестьянского искусства, — от простоты и изящного

узорочья к рисункам, насыщенным, даже перегруженным орнаментальными мотивами и фигурами. Шенкурские прялки, по-видимому, более поздние и созданы не раньше 50—60-х годов XIX века.

Удалось установить, сравнивая росписи первой и второй группы, что их узоры словно подражают сканным эмалям северной школы XVI—XVII веков (сольвычегодской и новгородской). Рисунок из тонких копьевидных листьев, упругих завитков и трилистников на прялках и посуде, воспроизводящий узор сканных эмалей, сохранил и их декоративный принцип – сочетание темных и светлых цветов – только в крестьянской росписи синий цвет заменен красным. Некоторые рисунки, как например, в прялке с сирином в круге (рис. 41), особенно в верхней части, буквально повторяют композиции эмалевых окладов, венцов и цат (см. также рис. 46). Так сканный эмалевый узор в раме Оклада иконы Никиты Строгонова (конец XVI века в ГИМе) очень похож на узор северодвинских росписей. Есть у росписей общее и со сканными узорами на серебряных вещах Великого Устюга XVIII века.

Нередко как дорогие, так и простые вещи имели даты, позволяющие более точно установить характер развития стиля крестьянских росписей¹³² [¹³² См. С. К. Просвирина. Русская деревянная посуда, стр. 40].

Как и в резьбе по дереву, в росписи можно обнаружить следы языческих верований. Они отражены и в петушках-вестниках солнечного бога, и в круге-символе солнца, превращенном в декоративный мотив (рис. 42). В расписанных прялках круг помещен там же, где в трехгранномчетчатой резьбе сияла «солнечная» розетка (сравните рис. 20 и 41).

Сирин, вписанный в круг, мог заместить более древнее изображение птицы, символизировавшей свет. В народных сказках и поверьях нередко сравнения зари с блистающей златокрылой птицей, несущей каждый день по золотому яйцу-солнцу. Образ птицы-петуха соединяется с мыслью о свете. В одной украинской загадке, надо полагать очень старой, сказано: «Сидит пивень (петух) на верби, спустив коси (лучи) до земли». Приход дни сравнивается с прилетом сокола: «Ясен сокол пришел, весь народ прошел». Известны сказки о пылающей жар-птице с золотыми и серебряными перьями, о петушке-золотом гребешке, о златокрылой птице или о курочке, каждый день приносящих по золотому яйцу. Поэтому на крестьянских прялках так многочисленны петушки, райские птицы-сирины. Образ птицы света, радости был близок и понятен образному народному мышлению (рис. 42, 44).

Весьма возможно, что изображенные на прялках поездки в санях, возках, явно лубочные по трактовке, в сюжете восходят также к очень древним представлениям о солнечном культе. Мы выше уже говорили, что прялка всегда тесно связывалась с солнечными мотивами. В геометрической резьбе это были круги, солнечные колеса. В дальнейшем, при переходе к изображению животных, птиц и людей, в росписях и в резьбе могли появиться рисунки, в свою очередь образно представлявшие солнечные божества.

В этом отношении большой интерес имеют разнообразные старинные поверья, песни, пословицы, которые нередко являются словесным истолкованием живописного рисунка. Так, в старых святочных песнях (колядках) поется о солнце, как о женщине, которая во второй половине зимы едет на телеге или в возке, одетая в яркий сарафан и кокошник. На праздниках Коляды (солнечного поворота к весне) пели: «Уродилась Коляда накануне Рождества», далее Коляда описывались «прилетающею свысока», едущей «на сивом конечке», «у малеванном возочке». В песнях на Ивана Купала, восходящих к солнечному культу и к русалиям, «всадник-купальник везет на возику и свою красавицу»¹³³ [¹³³ А. Фаминцын. Божества древних славян, стр. 291]. Есть колядочные песни, где поют: «Ехала Коляда в малеванном возочку, на вороном

конечку»¹³⁴ [¹³⁴ А. Афанасьев. Поэтические воззрения славян на природу, т. I, стр. 607]. Вера в солнце, едущее в возке, нашла отражение в обычае кататься на саниах на масленицу, имевшем, по-видимому, древнее происхождение. На Иванов день, когда солнце поворачивает на зиму, крестьяне думали, что оно «выезжает из своего чертога на трех конях – серебряном, золотом и алмазном»¹³⁵ [¹³⁵ См. И. Сахаров. Сказания русского народа, ч. II, стр. 68] (олицетворение зимы, снега).

Любопытно, что в целом ряде северодвинских прялок кони исполнены в красном тоне и отличаются более условным символическим рисунком (допетровского типа), чем в прялках, где мотив поездки уже, безусловно, навеян лубочной картинкой. Самый мотив солнечного колеса, движущегося по горизонту, мог превратиться в изобразительный мотив, но трактованный достаточно реально, в соответствии с характером фольклора.

Постепенно древние образы приобретают все более бытовой характер. Еще отражая суеверия и языческие представления, они легко переключаются в новый, бытовой план, изображая веселые масленичные катанья, свадебные поездки (рис. 41 и 42).

Для русского народного искусства типично движение в сторону освобождения от старых, уже изживших себя образов и форм, к их переосмыслению или полной замене новыми образами, очень разнообразными и богатыми по содержанию. Не случайно поэтому, что такие художественные явления в народном искусстве, как рассматриваемая нами северодвинская роспись или резьба на избах в Поволжье, выражают борьбу с умирающими формами геометрического стиля и архаикой.

Старинные народные песни включают в себя весь комплекс предметов, который содержится в рисунках крестьянских живописцев (цветы, травы, птицы). В одной свадебной песне, обращенной к жениху, поется:

Ко добру коню прийти,
На добра коня садиться,
С широка двора съезжать,
Гладкой улицей проезжать,
В чистое поле выезжать,
По лугам ехать зеленым,
По цветочкам по лазоревым.
Цветики расцветали,
Поднебесные пташки распевали,
Новобрачного князя увеселяли¹³⁶.

[¹³⁶ И. Снегирев. Русские простонародные праздники и суеверные обряды, вып. IV, стр. 134]

В других песнях, возникших позже (не раньше конца XVIII — начала XIX века), возок, конь заменяются каретой, часто золоченой:

На горе высокой,
На красе великой,
На прекрасе на малой
Тут стояла карета,
Да карета золотая.
Да во той же карете.
Да тут сидела девица,

Да девица душа красная,
Да княгиня первображна¹³⁷.

[¹³⁷ И. Снегирев. Русские простонародные праздники и суеверные обряды, вып. IV, стр. 136]

Может показаться, что народ и в песне поет о том, что он изобразил на предмете своего обихода. В позднее время «поездки» часто заменяются «чаепитиями», окончательно вводящими бытовую тему в крестьянскую живопись.

Любовь к узорочью и травам, цветам и «виноградью», без которых не обходится почти ни один крестьянский рисунок, также отражена в многочисленных народных песнях:

Стояло древо не простое,
Не простое древо – виноградное...¹³⁸

[¹³⁸ И. Снегирев. Русские простонародные праздники и суеверные обряды, вып. III, стр. 123]

Травина ли моя, травинушка,
Травина ли моя шелковая...

Вился, вился ярый хмель
Около тычинки серебряные...

«Виноградье», как символ пышности и украшения, – любимый напев, сопровождающий многие святочные песни:

Виноградье красно, почему спознать:
Что Устинов дом Малафеевича,
Что у его двора все шелкова трава,
Что у сто двора все серебряный тынь.

Или

Прикажи, сударь хозяин, ко двору прийти,
Виноградье красно зелено.
Прикажи-тко, ты, хозяин, коляду просказать,
Виноградье красно зелено...¹³⁹.

[¹³⁹ И. Снегирев. Русские простонародные праздники и суеверные обряды, вып. II, стр. 79, 65, 66]

Красочность, затейливость образов народных песен родственны ряду мотивов крестьянского искусства в стремлении к пышности, торжественной праздничности.

Большого разнообразия достигла северодвинская роспись на некрупных хозяйственных вещах: туесах, лукошках, подсвечниках, разнородной утвари. Излюбленным приемом украшения берестяных туесов был орнаментальный фриз. В разводах травного узора живописец помещал то веселую птицу, то скачущего оленя (рис. 39 и 40). Высокий вкус помог ему не раскрашивать фигурку оленя, чтобы

выделить ее среди красочных листьев. Сам принцип помещения оленя в узор близок к манере холмогорских резчиков по кости, размещавших своих зверей и птиц в завитках рокайльного орнамента. Северодвинская роспись, возможно, подсказала холмогорскому искусству пути решения орнаментальных задач. В лаконичности и каллиграфической четкости, с которой проведены на берестяных туесах линии рисунка, сказалось то, что мастера, расписывавшие берестяные изделия, делали их на продажу: возникла профессиональная точность в рисунке узора, в предельной выверенности каждой линии. И сейчас играющие сочетанием пестрых красок (красной, зеленой и желтой) скромные туеса кажутся не менее значительными, чем вещи, выполненные из дорогого материала.

В период опубликования нашей работы – научные сотрудники Загорского музея О. В. Круглова и Московского Исторического музея С. К. Жегалова обнаружили во время своих экспедиций по русскому северу (летом 1959 г.) интересные данные о месте создания большинства вещей, украшенных так называемой «северодвинской» росписью и имена мастеров, занимавшихся ею в конце XIX – начале XX в. Найденные прялки по мотивам и композициям своего орнамента полностью повторяют более старые образцы, говоря о том, что это замечательное искусство дожило до наших дней. Местами производства этих росписей оказались деревни Мокрое Ендома, Помазкино, вблизи Пермогорья на Северной Двине, а также деревня Заболоцкая Вершина по реке Ракулке. Тип так называемых шенкурских прялок был обнаружен в Виноградовском районе (в прошлом Шенкурский уезд). Сличение ранних вещей с более поздними, которые принадлежат первой половине XIX века, а возможно могут быть датированы и 60—70-ми годами, говорит о том, что к концу столетия стиль этих росписей стал развиваться в сторону большей нагруженности узорами, а в мотивах фигур сделался менее выразительным, однако сохранив все благородные черты северодвинского искусства.

Сложен вопрос датирования вещей северодвинской росписи. Глубоко традиционные эти росписи, как и все виды народного искусства, мало изменялись на протяжении длительного времени. Сравнивая вещи первой половины XIX века, которых сохранилось немного, с вещами второй половины XIX века, видим почти их полное единство. В Историческом музее Москвы есть образцы посуды первой половины столетия, где мелкий растительный узор из завитков подобен узорам на вещах второй половины столетия. Таково точеное блюдо, украшенное прорезью по бортику и в середине расписанное изображением сирина среди растительного плавного изгибающегося дробного узора. Время создания блюда – начало XIX века, и его узор ничем не отличается от более поздних вещей и свидетельствует о том, что стиль северодвинского орнамента обладал одними и теми же чертами. Тот же тип вьющегося легкого растительного узора мы видим на блюде первой четверти XIX века, а также на ставках с крышками, украшенных волнообразной растительной веткой, датированных тем же периодом. Такие же орнаменты стелются и на скобкоре с датой 1823 года, обегая всю его поверхность. Аналогичный узор встречается на северодвинских ложках. Стиль этой замечательной росписи был однороден в течение всего XIX века, а его художественная законченность доказывает, что он еще древнее, не говоря уже о том, что анализ ряда рисунков дает возможность установить примерное появление этих рисунков – не позже XVI—XVII веков. Так, птица сирина, единорог и лев на вещах XIX века принадлежат древнерусскому искусству, как и окружающий их пышный травный орнамент. Несомненно, к первой половине XIX века относятся и публикуемые пампы произведения северодвинской художественной школы; может быть, некоторые из них ближе к середине века, но это несколько не меняет их характера.

Следующей художественной разновидностью являются росписи нижегородских донец второй половины XIX века (рис. 50). Их выполняли яичными, а чаще клеевыми красками. На них написаны элегантные всадники, пышные густо намалеванные цветы, крестьянские и городские пирушки, группы стоящих у стола мужчин и женщин в купеческих костюмах. Кисть мастера уже не наносит предварительного контура, но движется легко и свободно. Мастера интересует не рисунок, а красочные сочетания.

В нижегородских росписях крестьянское искусство порывает с традиционным узорочьем, его рисунок приближается к станковой картине. В отдельных донцах в росписи еще не изжиты приемы архаической трехчастной композиции (всадники по сторонам пышного цветка – «розы»), но уже свободно трактованной. Быт приволжских городков сказался и на сюжетах и на формах этого стиля. Особенное значение получает в нижегородских росписях красочный силуэт, всегда более темный, чем фон, отчего рождается (хотя фигуры и плоскостны) ощущение пространственности; это чувство иногда усиливается обратной перспективой изображения стола, за которым стоят дамы и кавалеры. От всей композиции веет торжественностью: фигуры застыли в неподвижных величественных позах, в отдельных случаях они словно позируют перед нами. Рисунок, ушедший от узорочья с его дробным и богатым контуром, вернулся к строгой обобщенности, но через цвет. Мастеров характеризует поразительная смелость в красках. В публикуемом нами донце платья женщин написаны нежным, легким розовым (юбки) и звучным глубоким черным (кофты) цветами на желтом, очень светлом фоне. Над женскими фигурами – занавес с красными и зелеными полосами. Великолепным живым движением кисти написаны цветы. В нижней части донца – беспокойный картуш со смело трактованной птицей (павлином) рядом с цветком. Птица имеет синие крылья и черное туловище, ее движение повторено в цветке, сделанном также просто и смело, – несколькими белыми мазками. На всем лежит печать большой изысканности и почти «импрессионистической» чуткости к цвету. Некоторые изображения кажутся портретными. Живописная манера исполнения, лишь смутно намечавшаяся в отдельных «поездках» северодвинской росписи, здесь достигла полной силы. Мастер стал подлинным живописцем и мыслит красочными массами, вводя дополнительные цвета. Этот «живописный», по выражению А. В. Бакушинского, стиль образовался под непосредственным воздействием города. По преданию, первым стал расписывать донца некий Огуречников, иконописец, поселившийся в деревне Курцево, близ Городца на Волге. От него это ремесло переняли другие крестьяне. Данные 1880 г. говорят о том, что донечным промыслом занимались 34 семьи (68 мастеров). Д. В. Прокопьев, собравший наиболее ценные сведения об этом интересном промысле, пишет, что донца очень хорошо расходились на местных базарах: «...при покупке ценились яркость красок и затейливость узора. Лучшим мастером был в то время хлебаиховский (дер. Хлебаиха близ Городца. – В. В.) Гаврила Поляков, который умел, пользуясь лубочной картинкой, на донце «полки солдат становить». Расписанные донца покрывались льняным маслом или олифой, в чем, надо думать, сказалось влияние находившегося неподалеку хохломского красильного промысла.

Современная городецкая роспись (ведущая начало от нижегородских донец), сосредоточенная до революции в дереvушках Курдево и Косково, сейчас производится в Городецкой художественной артели; мастера, сохранившие традиционные живописные приемы, расписывают главным образом деревянную детскую мебель, шкатулки, игрушку. Вначале готовят цветной фон, сушат его и кистью быстро прокладывают рисунок. Живописные приемы применяются широко и свободно. В 30-х годах в Городце выделился ряд превосходных мастеров: Игнатий Мазин (наиболее одаренный, написавший много вещей с советскими сюжетами), Д. Крюков, Ф. Краснояров, П. Колесов, А. Коновалов, И. Сундуков.

ХОХЛОМСКАЯ РОСПИСЬ И ПОДМОСКОВНАЯ РЕЗЬБА

Хохломская роспись – подлинно народное искусство. В кругу современных народных художественных промыслов она занимает одно из первых мест. Район ее распространения – деревни близ Ковернина и город Семенов Горьковской области. В Семенове промысел хохломской росписи возник в 1918 г., когда там организовалась сначала хорошо оборудованная школа, а затем артель.

Среди густых лесов, изредка пересеченных полями с небольшими взгорьями, расположены деревни Новопокровское, Семино, Хрящи и Кулигино. Старейший центр росписи – Новопокровское. Именно в нем и в окрестных деревнях началось производство хохломской росписи, ставшей таким значительным явлением русского народного искусства.

Материалом служат липа, береза, реже – осина. Дерево выбирают просушенное, без сучков. Выточенную вещь покрывают сначала особым грунтом из глины (этот процесс носит название «вапления»), затем многократно олифят и потом просушивают в печи. После этого начинается подготовка под живопись. Поверхность тщательно протирают тонким оловянным порошком – полудой; в последние десятилетия олово стали заменять алюминиевым порошком. На этот металлизированный серебряный фон мастер наносит кистью рисунок. Затем вещь покрывают прозрачной олифой и закаляют в печи. Олифа желтеет, и под ее слоем серебряная поверхность в тех местах, где она не закрыта рисунком, превращается в сверкающее золото. Олифа, покрывающая всю вещь, связывает краски единым тоном. Под слоем прозрачного лака-олифы пылает киноварь, переливается черный цвет. Растительные узоры, выющиеся травы поблескивают золотом на красном или черном фоне больших деревянных чаш, поставцов, солониц, вальков, ложек, мебели (рис. 52).

Близкий прием окраски встречался в древней иконописи, где применяли в качестве фона хлористое серебро. В музее Семенова хранятся две старинные хохломские чаши, расписанные по хлористому серебру и покрытые олифой. Вероятно, мысль применить серебро в росписи бытовых вещей принадлежит местным иконописцам, которых было много в старообрядческих скитах. Позднее оно было заменено более дешевым оловом. Истоки зарождения хохломской окраски лежали в декоративном искусстве допетровской Руси. Сохранились указания, что в быту Кирилло-Белозерского монастыря в XVII веке находились в употреблении «чаши вязовые, недомерки под киноварью», иначе говоря, они были сплошь окрашены в киноварный цвет. Иногда деревянную посуду слегка подкрашивали и покрывали олифой. В Московском историческом музее есть деревянный ковш, украшенный следующим образом: его поверхность имеет темно-золотой, красноватый тон, полученный вследствие прикладывания раскаленного железа к дереву, перед тем смазанному олифой. Иногда части ковша закрывали сырой глиной, а оставшиеся открытыми подвергали воздействию огня¹⁴⁰ [¹⁴⁰ Н. Н. Соболев. Русская народная резьба по дереву, стр. 336]. Все это подготовило «изобретение» хохломской техники, которая больше нигде не встречается в декоративном искусстве. Хохломская роспись была своеобразным подражанием золотой и серебряной посуде древней Руси.

Свое название роспись получила от расположенного неподалеку от красильных деревень большого села Хохломы, куда в XVIII – XIX веках кустари свозили посуду на продажу.

Хохломская роспись зародилась в крестьянском быту с раскраски простых деревянных ложек и токарной посуды. Ее возникновение надо отнести к XVII веку, а

расцвет – к XVIII веку. В этом столетии можно наблюдать быстрый рост ложкарных и токарных ремесел. Особенно этот промысел развился в XIX веке¹⁴¹ [141 Хохломскую роспись в источниках XIX века обычно называют красильным делом, объединяя в этом понятии как производство токарной «белой» посуды, так и ее окраску (т. е. роспись)]. Окраской ложек были заняты многочисленные деревни; ими бойко торговали в Хохломе, в приволжском Городце, в старообрядческом Семенове и в самом Нижнем Новгороде. Грузенные хохломской посудой волжские баржи уходили в низовые губернии, и часть изделий попадала ежегодно в Среднюю Азию и в Иран.

В 1797 г. по указу правительствующего Сената было сделано специальное обследование с доставлением известий «о сельских произведениях, фабричных товарах, ремеслах, рукоделиях и проч.». В сведениях о Нижегородской губернии, в месте, относящемся к городу Семенову, говорилось, что его жители земледелием не занимаются и в течение года выделывают много «разной деревянной крашеной и лаковой посуды и сделанной белой, скупаемой ими от посторонних, привозимых сюда на торга»¹⁴² [142 «Действия Нижегородской ученой архивной комиссии», т. 3. Н. Новгород, 1898, стр. 249]. Надо думать, что здесь речь идет о деятельности в окрестных деревнях.

Более подробная картина была дана в начале прошлого века Е. Зябловским в его многотомной географии Российской империи. Он отмечает, что в селах, расположенных на левом берегу Волги «крестьяне точат и лакируют разную деревянную посуду; товар их легок, чист, крепок и как желтый, так и черный их лак, который они варят из льняного масла, весьма крепок и светел», а в городе Семенове «делают разную деревянную посуду»¹⁴³ [143 Е. Зябловский. Землеописание Российской империи, ч. IV. СПб., 1810, стр. 154]. Лейб-медик Г. Реман писал, что в 1822 г. на Макарьевской ярмарке он видел «...длинный ряд возов с необходимою в домашнем быту деревянной посудой, из коей многие статьи могут почестья редкостями в своем роде... Почти вся посуда, служащая для сельской роскоши, весьма хорошо покрыта желтым или темным лаком и украшена снаружи позолоченным или посеребренным бортиком; большая часть ее делается в деревнях Семеновского уезда»¹⁴⁴ [144 Путешествие на Макарьевскую ярмарку Г. Ремана («Северный Архив», 1822, № 9, стр. 201—202)]. Перед нами точное описание хохломской окрашенной посуды. Старая литература, касаясь вопроса о возникновении хохломского промысла, называла Скоробогатовскую волость (часть нынешнего Новернинского района)¹⁴⁵ [145 Проф. Д. И. Введенский. Хохломский промысел, (рук. в НИИ художественной промышленности в Москве)]. Однако, вероятно, вещи, подобные хохломской посуде, делались и в других местах России. В трудах С. В. Бахрушина есть неоднократные указания на выделку в разных местах Московского государства в конце XVI и начале XVII века деревянной посуды, окрашенной, расписанной золотом и проолифленной¹⁴⁶ [146 С. В. Бахрушин. Научные труды. Изд-во АН СССР, 1952, стр. 95, 97, 100]. Он пишет, что «столица государства (Москва. – В. В.) поставляла более ценную, художественно отделанную, расписанную золотом и красками деревянную посуду: «братины подписаны золотом», «братины красные, венцы подписаны золотом»¹⁴⁷ [147 Там же, стр. 100]. В Твери делались «олифленные блюда, белые и красные»¹⁴⁸ [148 Там же, стр. 95].

Отсюда видно, что посуда, расписанная красками и покрытая олифой, была давно известна в допетровской Руси, знали ее и в Заволжье. Но в XVIII веке ее производство приняло характер развитого крупного промысла в Нижегородском крае, а изобретение обработки дерева оловянным порошком придало вещам особую красоту и художественную выразительность. Постепенно выработались чисто местные оригинальные приемы письма, среди которых надо отметить роспись самой дешевой

посуды (чашек) быстрыми и уверенными росчерками кисти; узоры эти еще не были связаны с изобразительными формами. Нередко, чтобы ускорить процесс, роспись кистью заменяли тиснением по трафарету: на дерево наносили быстро и уверенно кружки, звездочки, спирали – красным, черным по золоту или серебром (оловом) по олифе. В результате возникла роспись очень простая и лаконичная, но очень декоративная (рис. 51). Наряду с ней существовала и роспись дорогих вещей, отличавшихся известной сложностью. Сохранившиеся от начала XIX века редкие образцы¹⁴⁹ [149 В государственных исторических музеях в Москве и в Загорске] говорят о смелой и уверенной манере, выразительной в своем лаконизме.

В XIX веке расписывали посуду и ложки как отдельные мастера, так и небольшие мастерские. Писатель Мельников-Печерский, долго живший в Нижегородской губернии, в своих романах «В лесах» и «На горах» описал красильный хохломской промысел: «У Потана Максимовича по речкам Шишинке и Чернушке восемь токарен стояло. Посуду круглую: чашки, плошки, блюда в Заволжье на станках точат – один работник колесо вертит, другой точит... Была своя красильня посуду красить, на пять печей, чуть не круглый год дело делала. Работников по сороку и больше Потап Максимович держал, да по деревням еще скупал крашеную и некрашеную посуду»¹⁵⁰ [150 П. И. Мельников (Печерский). Собр. соч., т. II, изд. М. Вольфа. СПб., стр. 6].

Хохломская роспись характеризовала дальнейшее развитие народного искусства в сторону усложнения техники обработки дерева. Городец и Хохлома были как бы центрами двух ее разновидностей (в одном холодная, в другом горячая обработка вещей)¹⁵¹ [151 См. П. И. Мельников. Нижегородская ярмарка в 1843, 1844 и 1845 годах. Н.-Новгород, губ. типогр., 1846, стр. 92]. Там происходило и длительное усовершенствование отделки.

Конец XIX века, по мнению ряда исследователей, является временем упадка хохломского производства, вызванного оскудением лесных запасов в крае¹⁵² [152 См. А. Плотников. Кустарные промыслы нижегородской губернии. Н. Новгород, 1894, стр. 60]. С другой стороны, в 90-х годах прошлого столетия характерный народный орнамент на хохломских изделиях стал вытесняться мотивами псевдорусского стиля. Новая роспись, насаждавшаяся посредственными городскими художниками, не понимавшими прелести народного искусства, отличалась сухостью и графичностью, аляповатостью расцветки. Особенно охотно воспроизводились в увеличенном и модернизированном виде рисунки древнерусских рукописей.

Возрождение хохломской росписи, возвращение ее к истокам местной народной традиции произошло недавно. Оно явилось выражением роста советской художественной культуры. Старые и молодые мастера взялись за восстановление исконных и создание новых орнаментальных рисунков. Борьба за стиль народного декоративного орнамента развернулась в древних гнездах хохломской росписи: в селах Ковернинского района и в ее новом центре – Семенове – в тридцатых годах. Большую помощь мастерам оказал проф. А. В. Бакушинский – крупный советский ученый, видный историк искусства. Он изучал хохломский стиль и пришел к выводу о необходимости отказа от псевдорусского стиля, продолжавшего существовать еще в первые годы после революции, и возврата к ряду ценных крестьянских традиций в росписи. В тридцатые годы в Хохломе не только полностью возродились старые народные орнаменты, но и на их основе были созданы новые, а также введены новые расцветки, формы вещей. Годы Великой Отечественной войны временно приостановили творческий рост хохломского искусства, но не снизили его уровня. Выставки народного искусства 1945 и 1946 гг. в Москве показали необыкновенное разнообразие хохломских работ, богатство орнаментальных композиций, а

последующие годы – дальнейшее их развитие. В последнее десятилетие усиливается семеновский художественный центр, мастера его стремятся к обогащению орнамента, расширению традиционных форм.

Стиль хохломской росписи восходит к крестьянским мотивам верхнего Заволжья и к пышным формам травного орнамента XVII века. Хохломские вещи привлекают красотой скупой и строгой цветовой гаммы, построенной на игре черного и красного. Самый простой узор, связанный со старыми мотивами крестьянского искусства, – «травка» (рис. 51, 52). Ее узоры наносятся плавным и быстрым движением кисти. Живописная природа «травки» ярко выступает в приемах ее письма. Черные и красные узоры на золоте вызывают впечатление красочных мазков; мастер не заботится о линии, о рисунке. Некоторая небрежность, с которой положены узоры, придает им особую выразительность. Черты живописности усиливаются со временем темнеющей олифой, сообщающей всей росписи красноватый оттенок. В «травке» много черт фольклорного реализма с его строгой условностью выражения.

Разновидностью «травки» являются всевозможные узоры с мотивами зеленых листочков, красных ягодок, цветов, перистых веточек рябины, вьющихся стеблей густых трав. Все эти формы подчинены простому и строгому ритму, орнамент дается на золотом, реже на белом фоне. Здесь обычны две композиции: одна – с симметричным расположением узоров, другая – со свободным размещением этих же элементов. Но во всех случаях поверхность вещей заполнена густо и равномерно (рис. 54).

Очень трудно установить время появления хохломской «травки»: несомненно лишь, что она – самый старый из орнаментов Хохломы. В Семеновском музее хранится ряд образцов хохломской росписи середины, а может быть и начала XIX века: большие чаши, массивные табуретки, донца прялок, столики и кресла. На спинках последних наведен крупный травный узор, простой и строгий. Типична скупость цветовой гаммы: золото с красным и черным. Ветвь узора оживлена красными мазками «травки». Судя по вещам, стиль старой Хохломы отличался строгой декоративностью. Один из старейших мастеров Н. Подогов говорил мне, что «в старину любили крупную «травку», а в красках сочетание черного с киноварью на золоте». Подогов считал XVIII век временем наибольшего распространения «травки» – ее «золотым веком» (рис. 52).

В другой группе росписей, связанных с травными узорами XVII века, орнаментация отличается большей сложностью и пышностью рисунка. Увеличивается значение золота, которое остается в мотивах цветов и листьев, утяжеляя орнамент, властно вторгаясь в самый рисунок (рис. 53). Обычно по красному или черному полю разбросаны широко и свободно узоры, мягко поблескивающие золотом. Рисунок их обведен черным контуром. Орнаментация становится крупной, очень декоративной. Необыкновенная гибкость и легкость стелющихся узоров дает возможность мастерам украшать самые различные пред меты, начиная от небольших чаш и поставцов и кончая деревянной мебелью. Хохломский орнамент хорошо связывается как с объемной кривой, так и с прямой поверхностью. Гибкие волнообразные золотые стебли, отягощенные фантастическими цветами, сообщают исключительную нарядность хохломским вещам.

Этот круг орнаментов, в противоположность примитивной «травке», зародился не в крестьянском быту. Их источник следует искать в богатом узорочье древней Руси, отчасти в искусстве Востока. Травные орнаменты попадали в крестьянское искусство с разнообразных предметов. В далеком заволжском скиту мог приглянуться драгоценный оклад иконы, орнаментированный чеканным или расписным красочным узором, причудливый рисунок на старообрядческой рукописи, писанный яркой киноварью. Мы видим на хохломских чашах узорные, раскрывшие свои лепестки

гвоздики, тюльпаны, диковинные цветы, гроздья виноградной лозы¹⁵³ [¹⁵³ Н. Мнева указывает, что в целом ряде икон, выполненных нижегородскими художниками в XVII веке, встречаются «травные» узоры на рамах, окладах и створках складней. Н. Мнева отмечает, что «композиция, рисунок и сочетание красок этих орнаментов продолжают жить в местном искусстве и теперь мы узнаем его в народных художественных ремеслах края, в изделиях села Семеновского (имеется в виду Хохлома. – В. В.) и в Городце (Городецкие росписи)» (Н. Мнева. Древнерусская живопись Нижнего Новгорода. Сб. «Материалы и исследования», И. Изд-во «Советский художник», 1958, стр. 36). В связи с этим Н. Мнева публикует орнамент росписной створки складня XVII века, где изображены цветы в виде пышных розеток, переплетенные побеги, вырастающие из вазонов. Узор очень похож на хохломские пышные травные узоры]. Близкие рисунки встречались на русских и восточных тканях. Был известен в то время бухарский бархат с золотыми нитями, с узорами из гвоздики, тюльпанов, гиацинтов и других цветов, любимых на Востоке. Наконец, подобные орнаменты украшали поливные изразцы, металлическую посуду.

Попадая в руки крестьянских мастеров, они отходили от своих первоисточников, глубоко перерабатывались, становились вполне «народными». Нередки на хохломских изделиях изображения золотых птиц, помещенных в растительных узорах, парящих или сидящих на ветках. Такие птицы помещены в середине композиции и окружены пышным орнаментом. Они напоминают фантастических птиц, грифонов, сиринов и других диковинных существ крестьянской резьбы и росписи XVIII—XIX веков. Их появление в Хохломе говорит о крепкой связи местных росписей с традицией деревенского творчества далекого прошлого, а через нее – с художественной культурой допетровской Руси. Устойчивость всех этих мотивов, приверженность к травному стилизованному орнаменту были вызваны условиями развития культуры в Нижегородском крае в XVIII—XIX веках.

В XIX веке усиление сбыта токарной посуды и ложек способствовало укреплению хохломского промысла, придавало большую четкость художественным приемам мастеров, специализировавшихся на разных родах орнамента и письма. Проникший в Хохлому в конце прошлого века модерн чуть было не погубил народное искусство. Но лучшие мастера сумели сберечь в своем производстве наиболее ценные рисунки и донести их до наших дней.

Советская культура открыла перед нами широкие возможности. Ковернинский район – старейший очаг хохломского искусства – дал перед войной целую группу превосходных художников; особенно выдвинулись мастера Ф. Красильников, братья А. и Н. Подоговы, В. Рябинин, Ф. Бедин. Они обучили много молодежи, которая в наши годы продолжает их искусство. Мастера Ковернинского района следуют старым традициям, их орнаменты более узорны и плоскостны, часто встречается «травка». Ее узоры, начиная от простых и кончая богатыми, стелются по дну и краям чашек, на поверхности столиков и ложек. Старейший мастер Н. Г. Подогов – непревзойденный знаток «травки». Его росписи отличаются тонкой узорностью, легкостью и изяществом. В характере рисунков чувствуется близость к крестьянским росписям (рис. 53). Он любит в плавных побегах своих трав помещать золотых птиц, как и его предки-крестьяне.

Другой характер носят работы Ф. А. Бедина. Его стиль связан с теми пышными усложненными мотивами Хохломы, которые сложились под влиянием русского травного узора XVII века, были заимствованы из местных рукописей, с рисунков старинных тканей, с древних окладов икон. Все это переплавилось в его творчестве и вылилось в новые, оригинальные рисунки. Но и здесь чувствуется характерная для Ковернина плоскостность орнамента (рис. 54).

Иначе развивается орнамент в Семенове. До революции в нем никогда не занимались росписью. Расписывать посуду и мебель начали тут лишь в 20-х годах. Здесь крестьянские традиции оказались менее устойчивыми, сказалось влияние городских художников. Зато роспись на лучших вещах стала сложнее и разнообразнее. Семеновская «травка» всегда представляет драгоценную золотую ветвь на черном или киноварном поле в соединении с тонко написанными цветами. Ее характеризует обилие золота, любовь к заштрихованным, немного стремящимся к объемности растительным формам. В отдельных работах заметна, правда, излишняя перегруженность.

* *
*

В крестьянском искусстве, как мы знаем, жили разнородные декоративные формы: самая древняя – геометрическая, более поздняя – рельефно-выпуклая резьба, двинские и вологодские росписи.

В конце XIX века искусство деревни быстро исчезало. Погибали прекрасные архитектурные доски, прекращалась резьба прялок и донец, яркие краски росписи затягивались непроницаемым покровом пыли на крестьянских чердаках. Крестьяне легко расставались со своими художественными вещами. Живое народное искусство можно было еще встретить лишь на Севере, в глухих «медвежьих» углах.

В Абрамцеве в результате возросшего в 80-е годы все стороннего интереса к русской художественной народной культуре были сделаны первые попытки возродить угасшее народное творчество. Начало было положено в 80-х годах деятельностью кружка Саввы Мамонтова в Абрамцеве под Москвой. Роль Абрамцева, где работали такие крупные художники, как В. Серов, И. Левитан, Н. Врубель, И. Репин, В. Васнецов, В. Поленов и Е. Поленова, была значительной не только в живописи, но и в художественной промышленности. В Абрамцеве родилось то художественное направление, которое нашло затем широкое распространение в прикладном искусстве. Особое место заняла художественная обработка дерева. Это было не случайно. Резьба по дереву исстари существовала в районе Троице-Сергиевской лавры; еще в XV веке в Лавре работал замечательный резчик и ювелир инок Амвросий. При монастыре находились в XVI—XVII веках мастерские, где занимались художественной обработкой дерева. В Абрамцевской столярной мастерской, организованной в 1884 г., конструировали деревянную мебель, делали мелкие вещи, которые украшали резным орнаментом. Создателем стиля абрамцевской резьбы по дереву была художница Е. Д. Поленова. Вместе с Е. Г. Мамонтовой она совершила несколько поездок для сбора старинных крестьянских вещей в Ярославль, Ростов и окружающие их деревни. Они привезли большой и ценный материал, который лег в основание абрамцевского собрания произведений крестьянского искусства.

Работы Е. Д. Поленовой отличались строгостью и конструктивной выдержанностью форм. Она предпочитала геометрический орнамент, выраженный в плоской выемчатой резьбе, сохраняя связь орнаментации с конструкцией вещи. Мотивы орнаментов она брала с архитектурной резьбы, с волжских барок, бытовой утвари: солониц, ковшей, вальков, рубелей, прялок, различной деревянной посуды. И хотя Поленова иногда на одной вещи соединяла орнаменты, взятые с разнородных предметов, что приводило к некоторой эклектике, для ее творчества характерно бережное отношение к народному орнаменту, которое подметил В. В. Стасов. Поленова понимала и ценила народное искусство, никогда не искажала, не «модернизировала» его форм, как это делали впоследствии в мастерских княгини

Тенишевой в Талашкине (Смоленской губернии) и в самом Абрамцеве в начале XX века, перед революцией.

Сначала в абрамцевской мастерской просто воспроизводили старинные крестьянские вещи, но вскоре стали делать образцы, более близкие к современному быту. Так появились абрамцевские столы, стулья, кресла, шкафчики, полки, ларцы. Помимо широкого использования крестьянских форм и мотивов, иногда подражали русскому декоративному искусству XVII века, в точности воспроизводя отдельные вещи.

Характерным образцом искусства Е. Д. Поленовой может быть настенный шкафчик (рис. 55). Он украшен резной колонкой и геометрическим орнаментом. На дверце помещен мотив стилизованного цветка. Форма шкафчика проста. Мотивы резного орнамента взяты с разных крестьянских предметов: рукоять нижнего ящичка – с ручки валька, геометрические узоры – с прялок и иных изделий. Колонка была найдена во время поездки в Ярославскую губернию, в деревне Богослове; задвижка – возле Хотькова, а для цветов на дверке мотивом послужил рисунок, сделанный с карусели на Девичьем поле в Москве.

Поленовский шкафчик – не просто бытовая вещь, а миниатюрный теремок. Художница создает сложный образ, заставляя нас уходить в сказочный мир: «Как закрою глаза, так все представляются разные дверки шкафчика: дверки с колонкой, со звездами, месяцем, земляникой и цветами. Этот шкаф – луг. А мой шкафчик угловой... это дом в два этажа; наверху на окошке стоит цветок в горшке, а в нижнем окошке виден закат солнца»¹⁵⁴ [¹⁵⁴ Н. Поленова. Абрамцево. Воспоминания. Изд-во М. и С. Сабашниковых, М., 1922, стр. 58].

В этом было много нового по сравнению с крестьянским искусством, в котором изделия, декоративно украшаясь, имели строгое бытовое назначение. Иногда Е. Д. Поленова применяла и скульптурную резьбу. Примером такой работы могут быть ее двери с фигурами сидящих сов. Интересно, что тут налицо известное сюжетное содержание, выходящее за пределы простого украшения. Поленовские двери представляют вход в сказочную избушку бабы-яги, охраняемую полночными птицами русских сказок.

Поленовские работы – яркая страница в истории русского декоративного искусства. Она оказала серьезное влияние на народное творчество.

Однако и Е. Д. Поленова не избежала некоторого влияния модерна в последний период своей деятельности. В 90-х годах ее изделия стали терять свою прежнюю содержательность и строгость. Кустари Абрамцевской столярно-резной мастерской, для которых делались эти вещи, не одобряли их и называли «дряхлыми»¹⁵⁵ [¹⁵⁵ См. Л. П. Смирнов. Абрамцево. Гос. учебно-педагогич. изд-во Наркомпроса РСФСР, 1939, стр. 58; Л. П. Смирнов. Музей-усадьба «Абрамцево». М., 1929, стр. 36—41].

Поленовский стиль отличался следующими чертами: использовалась главным образом, геометрическая плоская резьба, характер рисунков сохранял связь с формой вещи, хотя в нем нередко и появлялась перегруженность. В первые годы работы художница применяла исключительно геометрическую резьбу, позже – геометрическую с растительными, но тоже геометризованными мотивами, затем – скульптурную и рельефную и в конце жизни – смешанную, свободную по композиции с сильным налетом тогда зарождавшегося модерна. Для модерна, в противоположность народному искусству, был характерен разрыв назначения вещи и характера ее украшения, сложность и вместе с тем отвлеченность образа. Крестьянская символика, как мы это видели, была глубоко содержательна так же, как и сменившие ее бытовые мотивы. Даже в поленовском «шкафчике» чувствуется некоторая отвлеченность, склонность к картинке, к иллюстрации.

Стиль Е. Д. Поленовой оказался неустойчивым. Она стала сама нарушать принципы своего прежнего стиля. По словам В. Стасова, Поленова начала «вечно стилизовать, т. е. искажать орнамент, отдаляться от природы (имеется в виду оригинальное народное искусство.— В.В.), капризничать с ним, вывертывать все наизнанку».

В период ее работы в абрамцевской мастерской делали, кроме описанных вещей, иконостасы, используя в качестве образцов памятники резьбы по дереву в церквях Ярославля XVII века и дубовые шкафы для Третьяковской галереи по рисункам художницы. Выполнялись многочисленные частные заказы.

Е. Д. Поленова умерла в 1898 г. После ее смерти абрамцевский стиль в резном дереве вырождается в модерн, в поверхностный декоративизм и совершенно теряет народные черты. Формы и орнамент вещей 900-х годов и предреволюционных лет становятся вычурными, нарушается связь между бытовым и декоративным началами. Природа материала безжалостно искажается перенесением узоров с других материалов, например строчки и даже керамики. Строгий графический стиль переходит в живописный.

После Поленовой абрамцевской столярно-резной мастерской руководила Н. Я. Давыдова, которая давала свои рисунки. Кроме нее, рисунки для резных вещей выполняли художники В. И. Соколов, Н. Д. Бартрам, К. В. Орлов и другие.

В абрамцевском искусстве ценно глубокое внимание к народному искусству, желание его восстановить и сделать приемлемым для современного человека. Однако эта верная мысль не могла до революции получить осуществления, так как она не опиралась на самостоятельное народное творчество. Поленова с самого начала недооценивала творческой силы народных мастеров и, привлекая к работе в мастерской, давала им свои образцы для выполнения. Тем самым народный мастер превращался в простого исполнителя и «свое» мог вносить лишь в несущественных деталях. После смерти Поленовой выполнять вещи стали исключительно по образцам, сделанным городскими художниками.

Нынче абрамцевская мастерская больше не существует, но на ее основе уже перед революцией началось местное кустарное дело, и в этом была заслуга мастерской.

В советское время абрамцевские, главным образом «поленовские», традиции продолжают Хотьковская художественная школа и Ахтырская артель, расположенные недалеко от Абрамцева. В современных работах большое место продолжают занимать поленовские образцы, ее шкафчики, стулья, табуреты, столы, ларцы, полки. Делают и новые вещи, но придерживаясь поленовских традиций.

Бывшие ученики Поленовой, продолжая работать самостоятельно, постепенно восстановили резьбу по дереву в Подмоскovie. Из них скоро выделился своим дарованием, художественной самостоятельностью и несомненной народной традицией в исполнении крестьянин деревни Кудрино В. П. Ворнасков. Он, как другие, начал ученичество в Абрамцеве, но, уйдя оттуда, стал сам делать вещи. Высокоодаренный, обладая большим вкусом, творческой смелостью, никогда не повторяя два раза одну и ту же вещь, он работал быстро и вдохновенно. Его узор лился на поверхности ковшей, солониц, ларцов, следуя легким и прихотливым ритмам. Большую помощь ему оказывал в работе Московский кустарный музей, в частности художники Е. Г. Теляковский, П. Баклин, позднее В. И. Боруцкий, крупный специалист в области кустарных ремесел. В. П. Ворнаскову удалось скоро обрести свою художественную манеру, ставшую характерной для кудринской резьбы, создателем которой он является. Наиболее ценные и художественно самостоятельные вещи были выполнены В. Ворнасковым уже в советские годы. Через некоторое время к нему присоединились его сыновья, скоро получившие известность наряду с отцом как крупные резчики, а также

другие местные крестьяне, обученные Ворнасковым. Любая выставка, посвященная народному современному искусству, была отмечена ворнасковскими, или, как их чаще называли, «кудринскими», работами.

Кудринские деревянные изделия в противоположность абрамцевским – это мелкие вещи: солоницы, ковши, скобкاري, ковшики, ларчики, шкатулки разнообразных форм, деревянные подносы, резные блюда, чайницы, туалетные коробки. Все они были предназначены для города.

Для кудринских вещей типична плоская, слегка заovalенная по краям рисунка резьба. Вещи покрывались политуры и приобретали темно-коричневый или красноватый тон: поверхность их тщательно полировалась (рис. 56). Кудринские резные коробки, большие ковши, ящички покрыты затейливым растительным узором, который ложится густым сплошным покровом. Все эти вещи незамысловаты по форме, но в них явно перевешивает декоративное начало. Поэтому мастер все внимание сосредоточивает на орнаменте.

Кудринская резьба – сложное явление. Она органически впитала в себя различные художественные приемы старого народного искусства, но глубоко и самостоятельно их переработала. В отдельных произведениях Ворнаскова можно усмотреть геометрические порезки северных прялок, мелкоузорную пряничную резьбу, приемы, близкие к скобчатой резьбе; однако ближе всего Кудринский стиль к пряничной резьбе, ее узорной, богатой разработке поверхности. Резьба носит мелкий, дробный характер. Рельеф очень плоский, в нем нет глубины. Свет и тень, играющие на полированном в золотистые или красноватые тона дерева, усиливают живописность орнаментального убранства вещей. Растительные ветки, мягко изгибающиеся, полностью отрицающие в рисунке симметрию, густо покрывают вещи. В этой «тесноте» орнамента сказались народные вкусы Ворнаскова и его последователей. Однако в этом же и отличие от принципов старой крестьянской декорировки.

В кудринских вещах орнамент покрывает поверхность довольно безразлично к конструкции. В отдельных вещах берет перевес украшенность над практическим образом вещи. В старинных крестьянских солонинах, рубелях, вальках, как и в других изделиях, оба эти начала находились в равновесии. Забвение бытового смысла вещи вело иногда к тому, что у Ворнаскова появлялись резные ковшики, употреблявшиеся как пепельницы. Форма ковша теряла свой смысл, искажалась, ручки превращались в причудливые хвосты птиц и были неудобны для пользования. Порой в ряде вещей проскальзывала вычурность, иногда любованье «топорностью», возврат к примитиву некоторых крестьянских художественных форм. Но связи с лучшими народными традициями уберегли стиль Ворнаскова (Ворнасков умер в 1939 г.) и последующих мастеров от опасностей модерна. Кудринская резьба оказалась ярким, сильным художественным явлением в народном советском искусстве.

Абрамцевская и кудринская резьба представляет собой интересное декоративное искусство, которое в значительной мере связано с формами старинной русской культуры резного дерева.

Очень поучительна судьба Талашкинской резной мастерской. Созданная в 1900-е годы княгиней Тенишевой в ее имении Талашкино Смоленской губернии, она не дала ничего положительного, став полностью сосредоточием безудержного модерна. Не опираясь на народные традиции, пренебрежительно относясь к ним, талашкинская мастерская не оставила после себя следов. Приглашенный Тенишевой художник В. С. Малютин разрабатывал главным образом крупные декоративные задачи, украсив резьбой ворота, «теремок», «театр» – декоративные деревянные сооружения в Талашкине. Изделия, выходявшие из талашкинской мастерской, отличались нарочитой архаизацией, порой казались подделкой под старые. Украшения мебели, вещей

отличались пестротой, крикливостью. Шкафы, столы, кресла были грубы по формам, тяжеловесны, роспись или резьба – обильна и беспокойна. Перегруженность ненужными деталями, излишество в применении разнородных материалов (вставки из цветных камней, стекла, металла), подражание изделиям XVII века приводили к излишней архаизации и претенциозности. Талашкинское дерево прекрасно оттеняет положительную роль Абрамцева в деле восстановления народного искусства.

* *
*

В этой работе мы не могли охватить все виды народной резьбы и росписи по дереву, сознательно оставив всю деревянную игрушку, являющуюся самостоятельной областью исследования. Мы ограничились кругом народного искусства, охватывающего архитектуру, бытовые вещи, хозяйственную утварь, полагая, что сейчас, когда в советском декоративно-прикладном искусстве идет такая большая и настойчивая работа над созданием новых вещей, когда художники-профессионалы, работающие в художественной промышленности и в народных художественных промыслах, и народные мастера обращают внимание на творческое освоение лучшего, что лежит в основах старого декоративного русского искусства, данное исследование будет небезынтесным ¹⁵⁶ [¹⁵⁶ Все памятники, у которых не помечено место их нахождения, принадлежат Московскому музею народного искусства; ГИМ – Московский государственный Исторический музей].

СОДЕРЖАНИЕ

От автора
Введение
Архитектурная резьба
Бытовая утварь
Хохломская роспись и подмосковная резьба
Таблицы