

С. К. Жегалова **Русская
народная
живопись**





СВЯТАЯ ЦАРИЦА

ПИСАНА АКАФИОСЪ



С.К.Жегалова

РУССКАЯ народная ЖИВОПИСЬ



*Книга для учащихся
старших классов*

Москва
«Просвещение»
1984

ББК 85.12
Ж46

Рецензенты: кандидат филологических наук *А. Н. Владимирский*,
искусствовед *Ю. Е. Красовская*

Жегалова С. К.

Ж46 Русская народная живопись: Кн. для учащихся ст. классов.— М.:
Просвещение, 1984.— 160 с, ил.

Книга знакомит читателя с искусством русских народных художников XVII—XX веков; в ней рассказывается о дереве как материале для росписи, о характерных особенностях и чертах искусства крупных художественных центров и «школ» народных росписей.

1-е издание вышло в 1975 г.

Ж 4306021600—661 225—84
103(03)—84

ББК 85.12
74

© Издательство «Просвещение», 1975 г.
© Издательство «Просвещение», 1984 г.

Возвращение Жар-птицы

Трудно представить себе Москву в декабре 1921 года. Как и сейчас, правда, задумчиво смотрели на Александровский сад окна Московского университета, так же кряжисто и молодцевато стоял Манеж, в конце Красной площади высились красно кирпичные здания Исторического музея и бывшей Государственной Думы... Но на Моховой — скрип полозьев, конский топот, крики извозчиков, в Охотном ряду снует торговый люд, мелькают армяки, тулупы, шинели; на лицах печать голода, разрухи...

Вот в эти суровые дни на московских улицах появились афиши, приглашающие на выставку крестьянского искусства. «...Плата за вход 10 000 р. Сбор в пользу голодающих». Спустя полтора года журнал «Русское искусство» так писал об этой выставке:

«Российский Исторический музей в Москве, обладающий громадными и бесценными собраниями разнообразнейших памятников русской материальной культуры, открыл в декабре 1921 года обширную выставку под наименованием «Русское крестьянское искусство». Эта выставка — открытие. Ею полагается начало новой эпохи в изучении русского народного искусства. В громадных залах музея развертываются в тысячах памятников богатейшие художественные достижения полузабытой и таинственной культуры. В представлении чуждого деревне городского наблюдателя быт русского крестьянства обозначается обычно чертами большой убогости и неприглядной примитивности. Это привычное представление основано на впечатлениях последнего столетия и совершенно неверно в отношении той исторической перспективы, которую можно наметить на основании знакомства с останками материального крестьянского быта, сохранными русскими музеями».

Эти строки были написаны известным искусствоведом, увлеченным собирателем и исследователем народного художественного творчества Василием Сергеевичем Вороновым (1887—1940). В молодые годы он работал учителем рисования, мир детского рисунка был ему близок и понятен. В целом ряде статей, увидевших свет в журнале «Вестник воспитания», он делится своими наблюдениями и обобщениями, дает ценные советы педагогам. С 1919 года В. С. Воронов работает в Историческом музее, целиком посвятив себя крестьянскому искусству. Выставка 1921 года была его детищем.

Цвета, узоры, композиция в народном творчестве нередко поражали В. С. Воронова сходством с ярким, непосредственным мироощущением дет-

ских картин. Хотелось проникнуть в тайники художественного воображения, уловить мысленной сетью, поймать в силок понятий неведомую Жар-птицу, навевавшую своим крылом вдохновение ребячьему сердцу и умудренному жизнью сельскому умельцу. Но для этого необходимо было собрать осколки прекрасного мира крестьянского искусства, восстановить мозаику цельного волшебного зеркала, отражавшего своей гладью стародавние сказы и повседневную явь. Работу эту на протяжении десятков лет и продельывает Исторический музей, разыскивая, собирая, изучая и показывая предметы крестьянского быта.

Добрая и увлекательная книга, в которую нам предстоит погрузиться, принадлежит перу Серафимы Кузьминичны Жегаловой, преемнице В. С. Воронова по работе в Историческом музее, неутомимой исследовательнице народного искусства — росписи по дереву. Следя за ее рассказом, сразу чувствуешь, что ей ведомы и близки не только ученые названия, сведения, сопоставления: она прекрасно знает жизнь каждого описываемого предмета, его неповторимое и незаменимое место в сельском укладе бытия. Можно сказать, что эта книга не только о народной живописи, но и особый — через повседневную расписную утварь — взгляд на крестьянский «лад». Как это важно — не только понять технику работы мастера, не только разобраться в глубинных основах разvertываемых им мотивов, но и представлять весь путь затейливых обиходных предметов от стола художника до будней и праздников крестьянской семьи. Обычно путь лежал через веселую, шумную ярмарку:

Флаг поднят. Ярмарка открыта
Народом площадь вся покрыта.
Вся деревенская краса
Вот так и мечется в глаза!
Из лавок, хитрая приманка,
Высматривают кушаки,

И разноцветные платки,
И разноцветная серпанка.
Тут груды чашек и горшков,
Корчаг, бочонков, кувшинов;
Там — лыки, ведра и ушаты,
Лотки, подойники, лопаты...

(И. С. Никитин)

Книга С. К. Жегаловой — тоже своего рода ярмарка. Тут и сундуки, и прялки, и сани, и кафтаны. А вместе с ними и диковинные звери и птицы, пришедшие в народную роспись по дереву из глубины веков. Вот как раз об излюбленных образах традиционного искусства, о сказочном царстве Жар-птицы в первую очередь и пойдет речь.

Пора, однако, задать вопрос: почему же выставка крестьянского искусства в 1921 году воспринималась как «откровение»? Разве прежде оно было сокровищем за семью печатями? И не преувеличивал ли значение выставки сам устроитель? Ответ далеко не прост. Чтобы приступить к нему, надо мысленно перенестись еще лет на двести назад, в петровские времена.

Под влиянием своих учителей-иностранцев и друзей, путешествия по странам Европы и других обстоятельств царь Петр I проникся западной образованностью и образом жизни и начал на новый лад перекраивать российские порядки. Положительное значение петровских преобразований было несомненно, особенно в таких областях, как военное дело, наука, просвещение. Усилилась и разрослась государственная машина,

главным образом за счет невиданного закабаления крестьян. Тут, конечно, дело не в одном государе — есть неумолимые законы общественного развития.

Но в глазах Петра I все национальные выразительные формы были символом «отсталости» русского народа. Чтобы придать ему «должный» вид, устанавливалось обязательное бритье бороды, предписывался европейский покрой платья; в родную речь бурным потоком хлынули заимствованные слова, вроде «вальдмейстер» (лесничий), «бургомистр» (градоначальник) и т. п. Встреченные первоначально довольно враждебно, новшества постепенно привились, стали правилом вкуса, главным образом в городской среде. Крестьянство крепче держалось обычая отцов, но оно становилось все более бесправным и «презренным» сословием.

Такого противопоставления города и деревни, какое утвердилось в послепетровское время, Древняя Русь никогда не знала. Город был для нее «огороженным-огражденным», т. е. укрепленным (часто вполне «деревянными») селением, местом укрытия в час набега врагов, местом торговли в мирное время. Город был, так сказать, вспомогательным органом земледельца, теперь же он стал угнетателем не только в экономическом, но и в духовном отношении. Не на один десяток лет крестьянское искусство оказалось запертым на замок крепостничеством. Конечно, народные умельцы блестяще справлялись с помещичьими заказами «на французский манер», а себе на потребу многое изготавливали, как и прежде, но город жил другой действительностью.

Когда почва стала уходить из-под ног царского правительства, о «народности», крестьянском быте и искусстве стали вспоминать чаще, но было уже поздно... Враги нашей революции пытались доказать, что большевики ведут такую же антинациональную политику, как и Петр I, что они-де духовные преемники Петра, стремящиеся стальной проволокой опутать землю и земледельца... Выставка в Историческом музее в голодном 1921 году была ярким свидетельством тому, что вековые замки с крестьянских сундуков сняты, что древнее и вечно юное искусство обретает новую жизнь.

Во многих уголках страны уже начинались работы по изучению и восстановлению народных художественных промыслов.

Прялки, донца, бураки и прочая расписная утварь, выставленная на музейных полках, явилась окном в красочный, своеобразный мир; она показывала особый, полужабытый способ бытия человеческого, предельно чуткого к природе, ее тончайшим движениям, бытия, в котором почти не оставалось времени на досуг и забавы, но тем не менее поддерживавшего умелым сочетанием и чередованием занятий, одушевлением повседневных вещей приподнятое, бодрое настроение.

Войдем вместе с поэтом в обыкновенный крестьянский дом. Какой спокойной радостью, уверенностью в вечности миропорядка он нас встречает:

З низенькой светелке, с створчатым окном,
Светится лампадка в сумраке ночном...
Новая светелка чисто прибрана:
В темноте белеет занавесь окна;
Пол отструган гладко; ровен потолок;
Печка развальная стала в уголок.

По стенам—укладки с дедовским добром,
Узкая скамейка, крытая ковром.
Крашенные пальцы с стулом раздвижным
И кровать резная с пологом цветным.

(Л. А. Мей)

Каждая вещь на своем месте, каждая — одновременно и нераздельно — помогает в труде и радует глаз. И вот что примечательно: *трудо*вой образ вещи, ее внешняя форма, обусловленная назначением, не просто занимает определенное пространство, но в некотором смысле и создает его. Вещица так выделана, что как бы стягивает пространство вокруг себя, нарушает его однородную монотонность, рождает ощущение разнообразной напряженности и искривленности. Вглядимся в самое обыкновенное топориче, ложку, сани: они красивы даже без украшений, неслышно говорят о чем-то добром и важном. Каждое орудие труда, предмет быта веками обточены так, что своим законченным и необходимым *трудо*вым образом порождают вокруг себя особое, умное, *трудо*вое пространство.

Однако у большинства вещей, как мы уже заметили, есть и другой образ, хотя и неразделимый с трудовым, но в то же время особенный. Он совершенно свободен от какой бы то ни было практической цели и имеет лишь одну задачу: дарить радость сердцу. Этот образ отчасти совпадает с трудовым, если, например, речь идет о резных украшениях: они в том же трудовом пространстве, хотя для самой работы кажутся излишними. Но во всяком случае в крестьянском искусстве украшения никогда не подавляют и не затемняют рабочего лика вещи.

Особое место среди различных видов украшений занимает роспись. У нее свое, весьма насыщенное пространство, лишь внешне соприкасающееся с трудовым: свободная поверхность становится окном в другой мир, в котором царит сказка или же вполне переосмысленная, взятая в своей идеальности повседневная жизнь.

Трудовой образ вещи возникает произвольно: несознаваемое стремление к совершенству создает форму практически удобную и эстетически привлекательную. Замысловато-игрива линия топорича, зовущая молодца потешить руку, и коромысло вырезано со смыслом — весело с ним девице по воду ходить. Упругость, точность изгиба, необходимые в работе, доставляют наслаждение и глазу.

Иное дело образ художественный. Он возникает при вполне сознательном намерении украсить вещь, совсем не сообразуясь с пользой и выгодой. Когда такие, свободные от практических забот, эстетические потребности появились у человека, наверное, трудно сказать. Скорее всего, именно тогда, когда он стал человеком и смог возвыситься над добыванием хлеба насущного. «Не хлебом единым жив человек».

У одного из русских эстетиков пушкинской поры, Ивана Войцеховича, печатавшего в 1823 году свои «Мысли и замечания, относящиеся к изящным искусствам» в известном журнале «Вестник Европы», мы находим на сей счет следующее высказывание: «Человек младенчеству мира, начертавший на коре древесной изображение какого-нибудь предмета, так же может быть назван художником, как и лучший живописец нашего времени: не средства и способ, употребляемые к достижению цели, но самая цель определяет достоинство вещи и действия. Каждый век хвалит свои произведения: историк или археолог должен быть беспристрастен, но где найдем постоянные правила вкуса?»

Действительно, вкусы изменчивы. Но тем не менее в народном искусстве — об этом в первую очередь и идет речь в книге — есть любимые, вековые образы и мотивы, сохраняющие древние предания. Сказочные

птицы и животные, загадочная растительность пришли из очень далеких времен, пережили равнодушие и неприязнь городского обывателя и никак не хотят покидать прялок, сундуков и других расписных деревянных вещей.

Всегда ли они избирали себе именно такое место обитания? Может быть, на роспись по дереву воздействовали другие виды искусства, связанные с материалами более долговечными? От наших прялок и донцев нетрудно соорудить мостик в архитектуру. Здесь помогает используемое зодчими красивое слово «прясло». Плетутся кружева нитяные, плетутся деревянные (плетень, корзина), плетутся-прядутся и каменные. Пряслом именуют, в частности, поверхность внешней стены храма, выделенную своеобразной дугой. В пряслах древних каменных строений Руси мы нередко находим рельефы, темы которых столь знакомы по расписным прялкам...

Когда теплые лучи восходящего солнца приподнимают завесу утреннего тумана, на стенах знаменитого храма Покрова на Нерли возникают чудные лики сказочных львов. Откуда пришли сюда эти безмолвные стражи и не они ли являются родоначальниками того многочисленного потомства, которое разбрелось по деревянным сундукам и коробейкам в течение веков? Родные братья этих зверей поселились в храме Рождества Богородицы в Боголюбове, Успенском и Дмитриевском соборах столыного града Владимира. В последнем изображений «царя зверей» удивительно много — более ста двадцати.

Но, как ни заманчиво вести мотивы расписных деревянных предметов отсюда, вывод приходится сделать иной. Дерево — материал более старый и привычный, нежели камень. И архитектурное прясло — от «прялки», «прясти», а не наоборот. Скульптура храмов XI—XIII веков сохранила нам то, что изображали на дереве в глубокой древности.

Надо сразу оговориться, что к славянскому язычеству лев прямого отношения не имеет. Наши предки могли знать о нем лишь по рассказам заморских странников, гостиных людей. Появление этого зверя в искусстве Древней Руси (как, впрочем, и некоторых других изображений животных и птиц) приходится связать с христианством, включившим в свою литературу и символику не только библейские образы, но и фольклорные мотивы восточных народов.

Многочисленным и запоминающимся был образ льва. «Царь зверей» являл собой, конечно, символ царской власти, почему его и помещали на княжеские гербы, на строения, возводимые по замыслу и под покровительством князя. «Царь зверей» выступал при этом и как сила охранительная, и как глава природного царства, покорившегося крепости человеческого духа.

Отнюдь не случайно образ льва использовали как символ сильного неусыпного стража. Распространенный в Византии и Древней Руси сборник назидательных рассказов о животных и птицах «Физиолог» повествовал о том, что лев даже спит с открытыми глазами: «егда спит, а очи его бдита».

Но все-таки и в древней каменной резьбе, и в поздней росписи по дереву лев не производит устрашающего впечатления. Облик его чрезвычайно смирен, порой напоминает провинившегося щенка, нередко наделен подобием улыбки и заметно очеловечен. Все это не случайно. «Лют-зверь»,

полный силы и отваги, властелин природного мира, изменил свой свирепый нрав. Его навсегда укротило мудрое слово праведного человека, живущего не «по естеству», но «по духу». В Древней Руси особой любовью пользовался рассказ о пустынноике, исцелившем больного льва. Наивный и трогательный, он прекрасно поясняет традиционные изображения (не только льва, но и других животных), раскрывая «внутренний мир» в полном смысле очеловеченного зверя.

Одному старцу повстречался в глухих болотах лев, страдавший от раны. Приподняв больную лапу, он взглядом стал молить о помощи. Пустынноик вынул занозу, перевязал больное место. Исполненный благодарности к исцелителю, лев не пожелал расстаться с ним и поселился близ обители, помогая людям.

Вот таким смиренным, совестливым и привязчивым существом предстает перед нами «лют-зверь» в старинной легенде. И именно такой образ льва, конечно, с различными оттенками и изменениями, но непременно добродушный и очеловеченный, стал обычным в росписи по дереву.

Среди многочисленных изображений со львами обращает на себя внимание следующая композиция: два зверя стерегут загадочное дерево. Вековечный образ, предмет благоговейного почитания у многих народов — это «древо жизни». Символ творческих сил природы, незыблемости миропорядка. Поклонение ему бесспорно связано с чувством причастности дерева началу мира. Не только в ученых книгах, но и в тайниках человеческой души есть свидетельства тому, что дерево, как и растительное царство вообще, старше животных и человека. И не случайно укрощенный лев перешел на травоястие, уподобляясь мудрому старцу...

«Древо жизни» занимает заметное место в свадебной обрядности. Женитьба ведь тоже начало особого, малого мира, семьи. Как-то она будет расти, какими плодами одарит?.. Белорусская свадебная песня подчеркивает важность выбора правильных, плодотворных корней и надежной, счастливой сени именно в образе дерева:

Да поедешь, Трофимка, жениться,
Да не ставь коники под калиною,
Бо калина — дерево несчастное;
Да поставь коники под явором,
Бо явор — дерево счастливое;

Да на веру в яворе роевые пчелки,
А в комли в яворе черные бобры;
Черные бобры на шапочки.
Роевые пчелки на прививанье,
А синий соколик на венчанье.

Из глубокой языческой древности (сам язык нам подсказывает «древо» — «древнее») перешло «древо жизни» в христианские апокрифы под именем «райского дерева». У него листья и плоды от всех деревьев, на ветвях поют сладкоголосые птицы, с ветвей капает мед, у корня бьет источник живой воды. Темы развивались, дополнялись, но представление о древе, стоящем у начала и источника бытия, сохранялось веками. Не следует думать, будто каждый художник, расписывавший прялку или сундучок, в подробностях знал все эти легенды. Многие усваивались сызмальства и бессознательно, но рукой мастера водил опыт тысячелетий.

На ветвях сказочного «древа жизни» свили свои гнезда дакивинные птицы. Часто это Сирин с лицом девы, иногда похожая на павлина или фазана Жар-птица, иной раз попугай. Обитатели голубых высей вносили в роспись свои смыслы. С ними всегда связывалось представление об осо-

бой одухотворенности, способности преодолеть тяжесть земного бытия, перелететь в иной, умный и счастливый мир.

Очень примечателен образ грифона — сильной хищной птицы с туловищем льва. Грифоны также встречаются в каменной скульптуре древних храмов. Эта птица была символом существа, сочетающего в себе «земное» и «небесное», «звериное» и «духовное». Сильные лапы и мощный клюв не создают впечатления жестокости. В русском искусстве, пожалуй, не найти изображений грифона, терзающего свою жертву. Иногда грифон держит в лапах лань или другое животное, но выглядит при этом, скорее, как сильный покровитель. Как и лев, но «иерархически» выше него, грифоны сопровождают царей и героев, например Александра Македонского.

Знаменитый греческий полководец пользовался на Руси большим вниманием и расположением. Повесть о его подвигах — «Александрия» — была излюбленным чтением многих поколений, о нем слагались легенды. Образ царя-завоевателя широко отражен и в древнейших памятниках искусства: полет Александра Македонского в небо на грифонах изображен, в частности, на золотой диадеме, хранящейся в Эрмитаже, в рельефах Успенского и Дмитриевского соборов во Владимире. Понятно, что и в росписи по дереву художники не оставляли любимых народом мотивов.

Александр Македонский хотя и очень идеализированный и полубогородный, но все-таки исторический образ. И здесь самое время сказать, что наряду с древними традиционными мотивами в изобразительное искусство вообще и роспись по дереву в частности всегда так или иначе проникали лица и события реальной действительности. Нередко, чтобы оправдать их появление, им придавали некоторые черты традиционности.

В книге особенно обстоятельно, с точным перечнем множества любопытных подробностей рассказывается о том, какие события крестьянской и городской жизни, трудовые и праздничные, нашли свое отражение в росписях. Здесь рассказчица обнаруживает себя одаренным бытописателем, прошедшим трудный путь научных поисков. Порой кажется, что С. К. Жегалова готова увидеть следы исторической действительности даже в весьма отвлеченных, на протяжении столетий остающихся неизменными сюжетах и образах. Но это просто свидетельство большой увлеченности, дань установке историка-исследователя.

Мотивом, в котором предание, вековечный обряд переплетались с новизной быта, являлась все та же свадьба, свадебный поезд. Он невозможен без яркой конской упряжки. Конь — это ведь тоже древний символ, неперемное условие хозяйственного благополучия, мечта о быстрой езде, о других краях...

Художник! Удержи ты тройку на мгновенье:
Позволь еще продлить восторг и наслажденье,
За тридевять земель закинуть грусть-печаль.
И унесись с тобой в желанную мне даль...

(Л. А. Мей)

Сколько таких троек, одноколок, карет, санных поездов остановили народные художники, сохранив для потомков свое представление о радости праздника. Но если конная упряжка, все так же позванивавшая бубенчиком, была неизменным звеном изображения, то одежда участников

действия отражала новые вкусы и идеалы. И чем больше сознавала деревня унижение своего достоинства, чем больше теряла незабываемость своих нравственных устоев, тем с большим доверием и почтением относилась к городской моде, стремясь — и обычно запаздывая — следовать ее последнему слову. Что там ни говори, а упадок художественного чутья в росписи по дереву на протяжении XVIII—XIX веков в целом дает себя знать.

В книге мы найдем много примеров тому, что точность рисунка, умение подобрать краски, изящество композиции сохранялись главным образом в тех местах, где жила древняя иконописная традиция. Раньше школы икононого писания сосредоточивались прежде всего в городах, и неудивительно, что, скажем, для XVII века совершенство городской росписи заметно выше сельской. Но нельзя при этом забывать, что сам городской ремесленник-изограф был гораздо ближе к деревне, живо ощущал свои крестьянские корни, в страдную пору оставлял кисть и краски... Мы вправе считать народным крестьянским искусством расписные сундуки и ковши Новгорода и Великого Устюга не только потому, что трудились над ними руки вчерашнего косца или пахаря, но и потому, что деревня в конечном счете оказалась главным хранителем древней традиции, продолжала разрисовывать свои деревянные ложки и солонки, любоваться замысловатыми соцветиями, когда в городе, холодно поблескивая, звенели уже давно стальные...

Кони мезенских и городецких прялок, узоры костромских саней замечательны не только своим художественным совершенством, не только непосредственным эстетическим впечатлением, которое обязательно оставляют, но и тем, что связывают внимательного зрителя с весьма удаленными порой уголками нашей родной страны. Нашим путешествием по сокровищам народной живописи будет руководить человек, не только досконально изучивший самые предметы, но и побывавший у их истоков, в тех местах, где жили умельцы, наследуя мастерство из поколения в поколение. Задержимся на описании поездки в Пермогорье — оно удивительно поэтично. «Вот солнце спустилось к воде и зажгло ее ярким пламенем, высветив каждую травинку, каждый цветок на крутом спуске к реке». Пермогорье рождало художников. Может быть, при встрече и в нас высечет оно искорку поэтического огня?

Итак, перед нами не совсем обычная книга о народном искусстве. Она умно и ненавязчиво учит нас особому, целостному видению художественных предметов. Мы смотрим на роспись по дереву с точки зрения техники и мастерства исполнения, внимательно изучаем ее образы и мотивы. Они открывают перед нами необъятные временные дали, мечты, «умозрения в красках» наших далеких предков, мифы и легенды других народов. Отражается здесь и историческая действительность, сравнительно поздняя, — вот и урок истории. Вещи втягивают нас в трудовую повседневность крестьянской жизни, напоминают о веселых плясках, песнях, обрядах. Наконец, они открывают нам казавшиеся неприметными, а то и вовсе пребывавшие в забвении села и деревни, где умные руки хранят художественную память веков, вновь вызывая к жизни загадочных птиц и зверей, прокладывая пути новым конным выездам...

Открыв для себя новый мир народного искусства, многие оказываются захваченными страстью к собирательству. Едут за тридевять земель, ищут, спрашивают, выменивают, покупают. Это вполне понятно. Первый по-

рыв — схватить *вещь*. Надо, однако, помнить, что, поставив дома на полку художественную ценность, мы не только оказываемся счастливыми обладателями, но в первую очередь берем на себя ответственность за ее судьбу как перед теми поколениями, что хранили ее, может быть, даже не одну сотню лет, так и перед потомками. Безответственных собирателей, к сожалению, развелось очень много. Им нелишне будет взглянуть на соответствующие статьи «Закона об охране и использовании памятников истории и культуры».

Важно и другое. Отдельная вещь, при всех ее достоинствах, есть итог особой совершенной деятельности, плод умения, мастерства. Его не купишь и не выменяешь. Увлеченный народным искусством выиграет стократ, если вместо погони за вещами хоть в малой степени приобщится к тайнам творчества. Своими руками сработанный и раскрашенный туесок станет лучшей наградой, верным спутником.

Кажется, уже безвозвратно уходит время, когда однотонные, безликие поверхности были нормой вкуса. Не сразу мы поняли, как с ними неуютно, тревожно, а главное — одиноко. Даже в простеньком узоре слышна какая-то мелодия, чей-то далекий теплый голос: может быть, звучание ручейка или трель весенней птички. А если это добродушная морда зверя или красочный рассказ о посиделках — тут тем более сердцу веселее.

«Нехорошо быть человеку одному», — говорили прежде. Пламя человечности поддерживается личным общением не только с людьми, но и с деревьями, и с речкой, и с домашней утварью, и лишь когда оно угасает, остается пустота. Давно это понял народ и свято хранит свой идеал человечности в песне, танце, рисунке, росписи.

Не одно постановление высших органов Советской власти посвящено за последнее время народным художественным промыслам, самодеятельному творчеству. Строгому научному взгляду предстало как тенденция современности украшение сельских новостроек образами традиционного искусства, да и город уже недолюбливает безликие улицы, ищет изразцовые плитки, придумывает рельефы.

Решения верховных органов Советской власти проникнуты постоянной заботой о нашем искусстве, и в самое ближайшее время предстоит «принять дополнительные меры к увеличению производства, ассортимента и улучшению качества товаров народного потребления, особенно традиционных товаров и изделий, пользующихся спросом у местного населения, больше внимания уделять развитию народных художественных промыслов и ремесел»².

Возвращается Жар-птица в наши края. Пусть она больше никогда не улетает!

Николай Гаврюшин

¹ См.: Рождественская С. Б. Русская народная художественная традиция в современном обществе. Архитектурный декор и художественные промыслы. М., 1981.

² Правда, 1983, 13 января.



Искусство принадлежит народу. Оно должно уходить своими глубочайшими корнями в самую толщу широких трудящихся масс. Оно должно быть понятно этим массам и любимо ими.

В. И. Ленин

От автора

Дорогой читатель!

Эта книга познакомит тебя с историей русской народной живописи. Но, прежде чем начать рассказ, нужно ответить на вопросы: что такое народное искусство? Каковы его особенности? Когда у человека впервые появилось понимание прекрасного?

Раскопки археологов говорят о том, что изобразительное искусство зародилось в глубокой древности. Уже в те времена, когда человек пользовался каменными орудиями, жил в пещерах и одевался в звериные шкуры, он украшал предметы орнаментом, лепил фигурки людей и животных, передавая тем самым свои представления о мире. К той же эпохе, отдаленной от нас тысячелетиями, относится и зарождение искусства живописи. Весь мир поразили открытые в свое время рисунки первобытного человека, найденные в глубинах темных труднодоступных пещер. Эти рисунки были выбиты примитивным каменным орудием в толще твердых скал при свете факелов или жировых светильников. Силуэтные изображения животных, сцены охоты были исполнены выразительно, реалистично, с тонко схваченными деталями. Выразительность этих рисунков настолько велика, что после открытия наскальной живописи наши современники долго отказывались верить в то, что первобытный человек так чувствовал форму, объем и колорит. Образцы наскального изобразительного искусства были найдены в пещерах Альтамиры в Испании, в Пиренеях во Франции, в горах Тассила пустыни Сахары. В нашей стране подобные произведения первобытного искусства открыты в Карелии, в Средней Азии, на Урале и на Кавказе.

На протяжении многих веков искусство живописи продолжало развиваться и совершенствоваться, так как каждое новое поколение художников, перенимая его от отцов, оставляло лучшее, отбрасывало неудачное, добавляло что-то новое, свое. И поскольку результаты этого творчества принадлежат не одному человеку, а многим поколениям многих людей данного народа, это искусство мы и называем *народным искусством*.

У каждого народа — свой исторический путь развития, отличный от путей развития других народов. Эти отличия в условиях жизни, в социальном строе нашли отражение и в искусстве, в его традиции. Что мы понимаем под словом «традиция»?

Итак, народное искусство — это искусство многих поколений безмян-ных художников из народа. Их мастерство, передаваясь от отцов к сыновьям, сохраняло те характерные черты, которые составляют его основу: особенности колорита, рисунок орнамента, композицию, сюжеты. Эта повторяемость основных элементов в искусстве и называется *традицией*. Очень хорошо в беседе с А. Б. Салтыковым сказал о традициях один из современных народных художников А. Е. Ершов: «Я вот работал, как отец мой работал, а отец мой работал, как дед работал. И вот эта самая ниточка традиций тянулась и дотянулась... до нас»¹.

Однако нельзя понимать традицию как нечто неизменное, раз созданное и механически передававшееся из века в век. Нельзя думать, как подчеркнул тот же Ершов, «...что раз традиция существует, то она живет вечно, без перемен. Нет, я работаю, как отец работал, да не совсем так. И мой отец тоже работал, как дед, да не совсем, как дед. У нас у каждого свое есть, но ниточку-то мы держим»². Эта вот ниточка традиций тянется из глубины веков до наших дней.

Материалом для творчества народного художника служило все, что его окружало: камень, глина, металл, кость, ткани. Наш далекий предок жил среди дремучих лесов и поэтому дерево считал самым ценным материалом. Оно всегда было под рукой, на все годилось, легко поддавалось обработке. Именно из дерева создавал русский человек все, что окружало его в повседневной жизни. Из дерева возводились княжеские хоромы, из него же строились скромные крестьянские жилища, из дерева делались предметы домашнего обихода, орудия труда и средства передвижения, из него же вырезались миска с ложкой и детская игрушка. Не удивительно, что на Руси достигли такого высокого искусства в обработке дерева.

При первом же знакомстве с миром деревянных вещей, будь то простые грабли или голова коня, венчающая кровлю избы, поражает удивительная продуманность, отработанность формы, выразительность силуэта. Наш предок-древодолец прекрасно разбирался в свойствах каждой породы дерева (а их только в древнем Новгороде использовали до 27), каждый раз выбирая именно ту, которая более всего подходила к данному изделию. Для сундуков брали прочный дуб, а для ложки и миски — мягкую липу; прялку с донцем вырезали из сосны с горизонтальным корневым ответвлением; из осины делали чешуйку для покрытия круглых главок церквей: от солнца, ветра и дождей дерево светлело и приобретало тот серебристый оттенок, мягкий блеск которого был прекраснее серебра.

Умело использовалась не только древесина, но и все части дерева: из луба гнули коробылки и решета, из березовой коры шивали туески и сумки, а из лыка и корней плели лапти, кузовки, солонки и многое, многое другое. Даже связующим материалом служило дерево: молодые ветки черемухи, гибкие и эластичные, свивали жгутом, а когда такая «веревка» высыхала, разорвать ее было труднее, чем самый прочный канат.

Любой самый обыкновенный предмет, вырезанный из дерева народным умельцем, становился произведением искусства: в плывущую птицу превращался ковш для питья, ажурной кружевной резьбой украша-

¹ Салтыков А. Б. Самое близкое искусство. М., 1969, с. 52—53.

² Там же.

лись стенки детской колыбели, а зимняя повозка расцветала от красочных узоров.

Удивительный мир откроется нам, когда мы познакомимся с предметами, когда-то служившими русскому человеку в его повседневном быту. Образы мифических птиц, легендарных животных, невиданных растений пройдут перед нами, рассказывая о далеком от нас мире сказки и правды. Сладкоголосая птица Сири́н и крылатый грифон, рогатый конь и добродушный лев будут смотреть на нас со стенок расписных сундуков и коробеек, а мы постараемся понять, почему художнику так полюбились эти диковинные существа, почему он окружил их волшебными цветами и чудо-деревьями.

К сожалению, вещей от старинного быта русского человека до нас дошло не так много. А среди них предметов из дерева меньше всего. Ведь у дерева, при всех его достоинствах, есть существенный недостаток: оно быстро разрушается, легко горит. Кроме того, дерево стоило дешево и деревянные изделия не берегли. То, что сохраняло время, что не сгорело при пожарах, уничтожали люди: зачем беречь старое, если так просто сделать новое? Поэтому из старинных деревянных предметов быта и орудий труда до нас дошло лишь то, что в прошлом веке привлекло внимание любителей народного искусства, а от них перешло в музеи.

Даже в лучших музейных коллекциях памятники XVI—XVII веков насчитываются единицами, XVIII века — мало, только XIX—XX века представлены относительно полно.

Для народного художника искусство не было самоцелью. Расписывая то, что его окружало в быту, он старался простой предмет сделать нарядным, внести праздничность в повседневность. Росписью украшали дома и ворота, столы и сундуки, орудия труда, посуду и многое другое. Вещи эти служили человеку, изнашивались, и если даже вещь сохранялась, роспись зачастую стиралась, разрушалась. Тем большую ценность имеют дошедшие до нас образцы этого искусства, составляющие гордость музейных коллекций нашей страны.

Таким образом, познакомимся с образцами русской народной живописи мы можем только на предметах, которые расписал когда-то неизвестный нам скромный художник. Изучая народное живописное искусство, мы как бы совершаем путешествие в далекое прошлое. И тут нас ожидает немало трудностей. Что это за вещь? Как она использовалась? Кому служила? Кто украшал ее? (Народный художник редко ставил свою подпись или указывал дату.) С каждой новой вещью будут множиться вопросы. Часть из них мы постараемся разрешить, а на некоторые ответит лишь будущий исследователь. Возможно, что и ты, наш юный читатель, окажешься в числе тех, кто заинтересуется изучением народного искусства.

Народное искусство разносторонне. Нельзя охватить в одной работе все его направления. Эта книга посвящена только одному виду изобразительного искусства — *росписи по дереву*. Материалом для нее послужила лучшая в стране коллекция памятников этого искусства, хранящаяся в Государственном ордена Ленина Историческом музее.

Часть первая **Народная
ЖИВОПИСЬ
XVII-
первой
половины
XVIII
века**



Путешествие в прошлое

Мы уже говорили о том, что живопись украшает предметы, которыми когда-то пользовались наши далекие предки. Больше всего среди таких предметов сундуков. Почему именно сундук пользовался таким почетом?

Чтобы понять это, попробуем мысленно перенестись лет на триста назад в один из русских городов XVII века...

Окруженный массивной деревянной стеной — из стоячих заостренных сверху бревен — острогом, город как бы ощетинивался остриями крыш, выглядывавших из-за стен. Шпили церквей, крепостных башенок и башен, высокие пирамидальные кровли тянутся вверх, как бы угрожая неприятелю. Это не удивительно. Ведь в XVII веке город был крепостью, где в момент опасности укрывалось все окрестное население. Стесненные крепостной стеной здания вытягивались вверх. Эту особенность городской архитектуры отмечали иностранные путешественники. Один из них записал: «В Московском государстве... дома строятся чрезвычайно высокие, деревянные, в две или три комнаты — одна над дру-

гой. Тот почитается самым знатным... кто выстроит себе самые высокие хоромы...»¹.

По мосту, через огибающую город реку, подойдем к крепостным воротам, сделанным из дуба, на массивных железных петлях — жиковинах, а сверху покрытым двускатной кровлей.

Обычно ворота на запоре и охраняются специальной стражей — приворотниками, или прикалитниками. Однако сегодня базарный день — обе створы ворот широко раскрыты, толпы пешех и конных вливаются в город, въезжают возы с различными товарами. Рядом — пристань. Там швартуются различные суда: баркасы, шитики, ладьи, лодки. Они прибыли со всех концов страны.

Миновав ворота, люди спешат на базарную площадь. Узкая улочка поднимается в гору, она замощена бревнами, по сторонам — мостки для пешеходов. Дома все из дерева, сложены из толстых (кондовых) бревен. Окна маленькие, высоко над землей, а крыши крутые и различной формы: четырехскатные — колпаком, двускатные с острым гребнем — конем и

¹ Забелин И. Е. Русское искусство. Черты самобытности в древнерусском зодчестве. М., 1900, с. 29—30.

кубовастые — с четырьмя округленными сторонами и вытянутым шпилем в центре. На горе — главная площадь, в середине — церковь, а вокруг — лавки (амбары) с товарами. Здесь можно увидеть товары из заморских стран: яркие шелковые ткани с Востока, рытые (рельефные) узорные бархаты с Запада. Но больше изделий своих, отечественных: оловянная и медная посуда, слюдяные окончины, железные изделия, крестьянские холсты и сукна. Много товаров из дерева: целые возы мисок, ложек, ковшей и солониц, детских колыбелей, кадушек, туесов, сундуков, коробьев.

На площади тесно и шумно: каждый старается подойти поближе, чтобы рассмотреть товар, приценяются, спорят, заглушают друг друга. Рядом с площадью — большая изба — таможня. Около нее много возов с грузами. Ведь прежде, чем продать товар, нужно записать его в книги и заплатить пошлину. В таможенной избе за деревянным столом сидит дьяк и, скрипя гусиным пером, записывает долго, старательно и подробно: «Сентября в 15 день вологжанин Борис Григорьев приплыл с Вологды на чюжом судне. Товару явил продать: 700 шлей, 400 чаш липовых, мыла... рукавиц... Платил пошлину по 5 денег с рубля 16 алтын 4 деньги...». А вот другая запись: «...Леонтий Клементьев приехал из Юрьевца на 13 лошадях с щепьем с блюдами, и с ставцами, з братинами... И ис того числа отпустил к Соли Вычегоцкой 4 воза щепья и кипу хмелю... Цена тому товару 215 р. 13 алт. 2 деньги...». Записать все это нуж-



Вид средневекового города. Роспись деревянной кружки. *Верхнее Поволжье. Начало XVIII века.*

но время, поэтому и ждать своей очереди купцам приходится долго.

А народ все прибывает. На площади людно, пестро от ярких нарядов. Базарный день — это праздник, горожане оделись во все лучшее. Покрой одежды у всех один, отличия только в материале и отделке. И мужчины, и женщины в длиннополых, до пят, широких распашных одеждах: телогреях, однорядках, шушунах. Надетые поверх платья, они свободными складками падают вниз, почти

¹ Таможенные книги Московского государства XVII века. М., 1951, т. II, с. 9, л. 5 и с. 32, л. 57.

скрывая ноги. Цвета их один ярче другого: алые, лазоревые, вишневые, рудо-желтые. Чем богаче горожанин, тем ярче одежда, богаче украшения: серебряные пуговицы, серебряные петли, по подолу золотая вышивка — «кружево», по вороту бобровый пух — «ожерелье». На головах — высокие шапки, а на ногах — сафьяновые сапоги зеленого или красного цвета.

Жители победнее — в домотканых армяках или кафтанах из овечьей шерсти. Полосатые льняные порты заправлены в сапоги, из-под верхней одежды выглядывает длинная белая рубаха.

Оставим базарную площадь и углубимся в одну из улочек. Ближе к центру — дома выше, затейливее их украшения, крепче заборы. Дом горожанина той эпохи не выходил, как сейчас, на улицу, а прятался, как крепость, за забором. Попастъ во двор можно только через ворота. Они крепкие, кованые, под двускатной кровлей.

Сразу за калиткой — хоромы, жилой дом. Вытянувшийся высоко вверх, он похож на сложенную из кубиков башню: кубик на кубик вверх, кубик возле кубика в ряд. Каждый из кубиков — самостоятельное помещение из бревенчатого сруба — клетки. Чем выше вверх, тем уже дом, каждая боковая пристройка заканчивается своим особым покрытием: то бочкой (на два округленных ската с острым гребнем), то шатром, а то клином. Разнообразие покрытий по высоте и форме придает хоромам весьма живописный вид. Снаружи вокруг среднего яруса идет галерея — гульбище. По этому гульбищу можно обойти весь дом кругом, попасть в любое помещение.

За хоромами — такие же кубики-срубы, идущие вдоль всего прямоугольника двора. Здесь и клетки — кладовые, и амбары, житница, погреб, баня и колодец.

Крутая крытая лестница ведет на крыльцо, а оттуда — в сени. Из сеней много дверей и вверх, и прямо, и направо. В среднем ярусе — горница, самая большая, парадная комната. Она обращена окнами в сторону улицы. Под горницей — кухня и хозяйственные помещения с отдельным ходом со двора, выше — светелки и чердак. Ярус — по терминологии той эпохи, жира (от древнерусского слова «жировать» в значении «жить»), жилье. Трехъярусное помещение называется, следовательно, хоромами о трех жирах. До нас дошел интересный документ XVII века: богатая устюжанка подала жалобу в суд на поджог. Перечисляя свои убытки, она писала: «...и в верхних и в средних хоромех погорело все, исътех верхних жиров вынести ничево не успели, только вынесли из нижних хором животишков моих небольшое...»¹. В нижних хоромых был отдельный выход, поэтому хозяева и смогли туда попасть, когда верх и главный ход загорелись.

Чтобы войти в горницу, нужно наклониться, иначе стукнешься лбом о притолоку: в старину не делали высоких потолков и больших проемов, берегли тепло. В горнице полутемно. Свет с улицы, проникая через небольшие окошки, четко вырисовывает сетчатый узор слюдяных окончин то в форме рёпьев, то кубоватых, а то просто в косую клетку. Слюда заменяла дорогое в то время стекло. Так как добывалась она маленькими хрупкими кусочками, ее

¹ Русская Историческая библиотека (РИБ), т. XIV, ч. II, с. 976.

оправляли в металлическую сетку. Чем искуснее был мастер и богаче заказчик, тем сложнее и наряднее узор окна.

От двери направо, по всем сторонам горницы идут широкие встроенные в стены лавки, с резными подзорами — «опушками». На лавках сидели и спали, подложив в головы, под подушку, деревянную наклонную подставку — «взголовье». Прямо против двери — большой стол, а перед ним еще одна скамья — передвижная, с решетчатой спинкой. При необходимости спинка перекидывалась так, что садиться можно было с любой стороны. Такая скамья называлась переметной. Рядом со столом — полочка с иконами, а на лавке — небольшой низкий шкафчик. Его ставили на скамью, как на подставку, отчего и сам шкафчик назывался «подстав» или «постав». В нем держали посуду.

В левом углу, у двери, красивая печь, выложенная сверху донизу цветными изразцами. На каждом — свой особый рельефно выступающий рисунок, «образ», поэтому печь называлась образчатой.

Стол и шкаф ярко расписаны, скамьи покрыты красивыми полавочниками из алого сукна. Образчатая печь, расписные украшения, нарядные полавочники, узорные окончины — вся парадная обстановка свидетельствует о достатке хозяина хором. А где же остальное его имущество? Где нарядное платье, дорогая посуда, драгоценности, деньги? В той же жалобе богатая устюжанка, перечисляя погибшее при пожаре имущество, приводит длинный список вещей: здесь и платье, и драгоценности, золотая, серебряная и медная посуда, кожи, книги, деньги и документы. А хранилось все это богат-

ство, оказывается, в сундуках, коробьях и подголовках, которые стояли в клетях, подклетях, в чуланах верхних и средних хором.

Теперь понятно, почему сундуки в те времена так ценились: они заменили нашим предкам шкафы, сейфы, гардеробы, чемоданы и даже письменные столы.

А как жили горожане с меньшим достатком? В конце улицы, прилепившись к ограде, стоит небольшая бревенчатая избушка. Даже снаружи видно, что хозяева живут небогато: все строение состоит из одного сруба, покрытого потемневшей от времени дранкой. Покосившееся крыльцо, кое-как сколоченные из досок сени. После яркого уличного света в избе кажется совсем темно. Только при выкнуд к царящему здесь сумраку, можно заметить, что свет с улицы пробивается сквозь два маленьких окошка, больше похожих на щели, прорезанные в толще бревен. В эти отверстия вставлены рамы, затянутые рыбьим пузырем: слюда ведь тоже стоила денег, а рыбий пузырь даровой, некупленный.

Почти все пространство избы занимает большая русская печь. Не удивительно, что она заняла почти всю площадь, и в жизни обитателей дома печь занимала такое же большое место: в печи готовили пищу, на печи спали, сушили одежду, дрова. Всю остальную обстановку избы составляют лавки вдоль стен, над ними полки, над дверью — полати, в красном углу божница и небольшой стол. Посуда уместилась на полке и на залавке — небольшом шкафчике-столике, пристроенном рядом с печью. Имущества у этих хозяев вряд ли много. И все же в чулане стоит короб — лубяной сундучок. В нем все ценности семьи.



Это типичное преобладание графики очень отчетливо складывается в наиболее, по-видимому, древнем варианте крестьянской бытовой росписи — в красочной декорации лубяных коробей Вологодского района.

В. С. Воронов

Глава первая

О Лубяной коробейке

Как украшали коробью

Перед нами старинный деревянный сундучок: короб, коробка, коробья или коробейка, как его называли. Коробья отличается от современного сундука: у нее скругленные углы. Форма определялась материалом и способом изготовления. Делались коробьи чаще всего из липового луба, реже из осины или ясеня. Липовый луб — верхний слой дерева — снимали со ствола весной, когда начиналось движение соков. Очищенный от верхней коры луб затем распрямляли. Это была заготовка для короба. Сначала делали корпус сундучка: кусок луба определенного размера сгибали, края стенок накладывали один на другой и сшивали лыком. По размеру корпуса короба из елового дерева выстругивали дно и крышку. Дно вставляли, когда луб был сырым или распаренным: высыхая, стенки сжимались, прочно закрепляя днище. Крышку оправляли в лубяной обод, затем с одной стороны ее прикрепляли к коробье железными петлями, с другой навешивали замок.

Естественная поверхность луба — глянцевитая и гладкая — была удобна для росписи. Древесина почти не впитывала красок и не

требовала предварительной обработки. Чтобы уменьшить пористость дерева, лубяные стенки пропитывали олифой. Крышка, сделанная из дерева, была пористой и неровной, поэтому ее поверхность перед раскраской грунтовали: покрывали особым составом, приготовленным из мела и клея.

Поверхность наружных стенок коробьи делили широкими вертикальными полосами на ряд прямоугольников. В каждом из них рисовали какую-нибудь жанровую сценку. Когда площадь прямоугольника казалась художнику слишком большой, он в него вписывал еще круг или овал, а уже потом птицу, зверя или человека на коне. Похожие на разноцветные шнуры полоски обрамлений различались по узору: у одних узор из косых полосок, у других елочкой, у третьих из ромбиков.

Вот старинная коробья. Из орнаментальных рамок на нас смотрят сказочные существа: крылатые грифоны, собакоподобные львы, рогатые кони и необычного вида птицы с хищным загнутым клювом. На передней стенке короба художник поместил людей. Они стоят у небольшого столика, в их поднятых руках кубки. Рядом со сказочными зверями и птицами

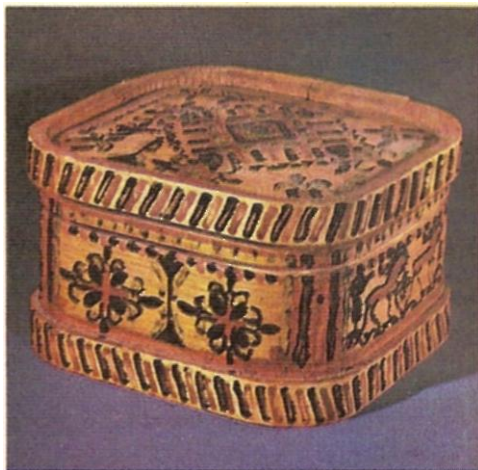
едут всадники. Один всадник всем корпусом повернулся к нам, и кажется, будто он намеренно остановил коня, чтобы оглянуться.

Вся остальная поверхность короба заполнена растительным орнаментом. Художник не оставил свободным ни одного уголка. Лилеподобные цветы, листья, веточки с ягодами вырастают из-под копыт коня, из окаймляющих роспись рамок или, как бы оторвавшись от стеблей и подхваченные ветром, мчатся в вихре вокруг коня и всадника, окружают людей с кубками, зверей и птиц. Диковинные ягоды растут даже из столика. Стебли цветов и трав уходят за рамку и создают впечатление, что данная сценка лишь часть какого-то большого полотна, созданного воображением художника. Все это горит, переливается красным, черным, желтым, зеленым. Яркие цвета, подобранные с удивительным чутьем и вкусом, делают коробью празднично-нарядной.

Росписи коробьев, их сюжеты открывают незнакомый далекий от нас мир, в котором жил и создавал свои произведения народный художник. Как нам в него проникнуть? Как узнать, что хотел сказать художник своими рисунками? Почему ему так понравились невиданные звери? Куда направляются всадники? Вопросов много. Попробуем ответить на главный из них: когда, в какую эпоху жил художник, расписавший коробью? Это поможет нам найти ответы и на остальные вопросы.

О чем рассказала одежда героев

К сожалению, народные художники не имели обыкновения ставить на изделиях свое имя или дату,

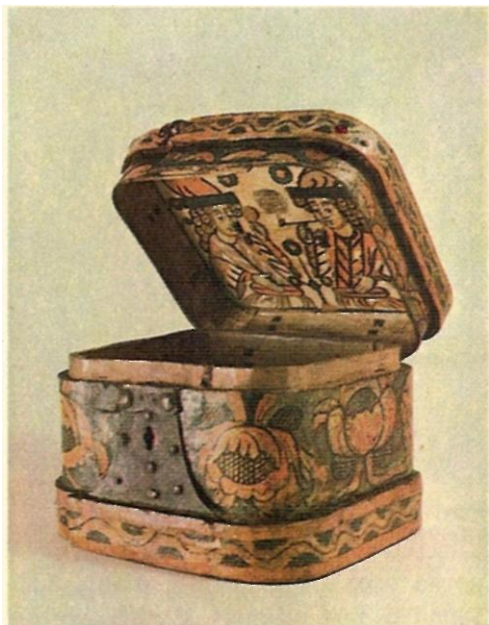


Коробейка — лубяной сундучок.

когда сделана работа. Значит, подсказать нам ответы может только сам предмет. Ведь каждый народный художник, продолжая традиции, вносил что-то свое. Вот это *свое*, свойственное автору художественного произведения, мы и постараемся увидеть в росписи лубяных сундучков.

Сравним для этого две коробьи. На первый взгляд они очень похожи: тот же колорит росписи, украшающей наружные стенки, те же широкие полосы, обрамляющие жанровые сценки, тот же стиль контурных рисунков и растительного орнамента.

На одной из них жанровая сценка: по сторонам небольшого столика стоят двое — молодец и девица — с чарками в поднятых руках. Как ни лаконичен рисунок, художник сумел показать самое характерное: люди одеты в старинную длиннополюю одежду и высокие шапки. Так одевались бояре в допетровской Руси. Вероятно, своих героев художник одел в соответствии с обычаями своего времени.



Лубяная коробейка. На ее крышке внутри нарисованы стрельцы. Север. XVII век.

Проверим это наблюдение.

На крышке другой коробьи — подобная же сценка. Только тут четыре фигуры: в центре мужская и женская, по сторонам еще две женские, и все тоже с чарками! Одежда и шапки крайних фигур похожи на те, которые мы видели на пирующих молодце и девице с первой коробейки. Центральная, видимо главная, пара одета иначе: на мужчине короткий в талию кафтан, на женщине колоколообразная юбка. О чем говорят эти детали? В этом рисунке как бы встретились старое и новое: одни действующие лица еще одеты по-старому, на других уже платье, сшитые по новой моде. Когда же это могло произойти?

Наиболее резкие изменения в одежде в России произошли при Петре I, когда он специальным указом

ввел так называемое немецкое платье, близкое к западным образцам. 26 августа 1700 года этот указ был вывешен на всех городских воротах при въезде в Москву и тут же как образцы были поставлены одетые по новой моде манекены: мужской и женский. Именно такую одежду мы видим на главных фигурах второй коробьи. Художник показал ее силуэт и лишь несколькими мазками отметил самые характерные детали. На одежде мужчины выделил округлыми зубчиками узорную обшивку застежки камзола, кружочками — карманы; тонкие палочки — ноги мужчины — говорят нам, что они обтянуты чулками и обуты в туфли на каблуках. Также по моде одета и женщина: платье с подчеркнуто узкой талией и открытым воротом, юбка широкая из узорной ткани.

Значит, наше предположение, что авторы росписей коробей одевали своих героев так, как тогда требовала мода, верно. И если камзол с чулками говорит нам о времени Петра I, то длиннополая одежда и высокая шапка указывают на предшествующий период. Следовательно, первая коробейка была сделана в допетровские времена, т. е. еще в XVII веке.

Мы ответили на вопрос, когда жил художник. Но для того чтобы понять содержание его рисунков, мы знаем еще очень мало.

Неизвестно нам и другое — всегда ли так нарядно расписывались эти простые сундучки? И не связана ли их роспись с каким-то определенным назначением сундучка?

Что хранили в коробьях

Из документов XVII века мы уже знаем, что коробьи в то время на Руси были в большом употребле-

нии. В них держали деньги, драгоценности, платье, ткани, посуду, книги и даже съестные припасы. Коробки можно было увидеть и в хоромы царицы, и в доме крестьянина. Разница заключалась только в том, сколько их у одного хозяина.

Известный историк быта XVII века И. Е. Забелин, описывая имущество царицы Марии Ильиничны, упоминает пятьдесят две коробки, причем каждый год для нее покупали еще новые. В этой же книге указывается, что каждая из коробок предназначалась для хранения особых предметов. В одну складывали простыни и наволочки, в другую — посуду, в третью — сорочки, в четвертую — платье, в пятую — шубки, и так до бесконечности.

Деревенские жители также использовали коробки для хранения самых ценных вещей. Так, например, сохранилась жалоба крестьянина от 1627 года на кражу из коробки. В этой жалобе пострадавший писал, что вор, подломив дно у коробки, взял из нее «два рубля денег да двои серги серебряные и с жемчуги». В другой жалобе на кражу из коробки указывается, что вместе с драгоценностями в ней хранилось и платье: кафтаны, шубки, летники, однорядки. Нередко в одной коробке умещалось все состояние семьи.

Поскольку эти деревянные сундуки были нужны всем, они в большом количестве выделывались и продавались. На торговой площади в Москве для продажи коробок было выделено специальное место — Коробейный ряд. Здесь покупали коробки и для царских хором.

«Коробейного ряду торговому человеку Ивану Онисимову за коробью осиновою белую дано 4 алтына 4 деньги, а взята у него коробья на ерданские полотна»².

Из названий коробей — «ноуго-роцкая», «вологодская», «колмогорская» — мы узнаем, что привозили их в Москву из далеких северных городов: Новгорода, Вологды, Холмогор. А в городе Великом Устюге, славившемся в XVII веке искусными кузнецами, их оковывали для прочности железом и навешивали замки. Эти детали отделки ценились особо. Так, в книге расходов устюжского архиерейского дома за 1682 год записано: «Для таможенных книг куплена коробка с замком, дано 6 алтын [т. е. 18 коп.]». Вот еще одна запись: «У Ивана Емельянова куплена коробка с замком и с прутьем [т. е. с железом]. За тое коробку плачено ему Ивану 13 алтын 2 деньги [т. е. 40 коп.]»³. Как видно, окованные коробки стоили много дороже.

Наружные стенки коробки расписывали или окрашивали не всегда. Даже имущество царя и царицы часто хранилось в белых коробьях. Такие белые коробки были куплены, например, в 1626 году для хранения царской казны. Иногда коробки окрашивали одной краской — красной или желтой. И очень редки упоминания о коробьях расписанных — в хоромы царицы их было всего две. О покупке одной из них в расходной книге за 1626 год такая запись: «Генваря 26 царицыну чеботнику [т. е. сапожнику]... дано 2 гривны [т. е. 20 коп.]: купил в коробейном ряду коробью осиновою

¹ См.: Забелин И. Е. Домашний быт русских цариц в XVI—XVII столетиях. М., 1872. Приложения, с. 109.

² Там же.

³ Таможенные книги Московского государства, т. II, с. 156; т. III, с. 121.



Молодые люди в центре росписи одеты по моде начала XVIII века. Роспись коробьи. Север. Начало XVIII века.

писаную с замком; взята коробья на дары государыни царицы»¹.

Исключительность случая подчеркнута подробностью записи и относительно высокой ценой коробьи.

Чем же можно объяснить, что в царских хоромах расписанных коробей было так мало? Уж, конечно, не их стоимостью: для дворцового обихода вещь любой цены доставлялась из самых далеких «заморских» стран.

Коробейные сваты

Перенесемся мысленно лет на сто — сто пятьдесят назад в одну из северных деревень. Мы на крестьянской свадьбе.

Это событие, важное в жизни каждого человека, на Руси праздновалось особенно торжественно и пышно и сопровождалось сложными обрядами. Когда невеста была просватана, ее «закрывали» — набрасывали на нее какую-нибудь ткань или скатерть. С этого момента и до самого дня свадьбы невеста не смела выходить из дому, хотя бы ей пришлось ждать несколько месяцев.

Чтобы показать невесту жениху, устраивали смотрины: жених и его отец шли к невесте в дом с дарами. В самый торжественный день — день венчания будущих супругов — от дома невесты к церкви отправлялся целый свадебный поезд: жених и невеста, родители, родные,

¹ Забелин И. Е. Домашний быт русских царств в XVI—XVII столетиях. Приложение, с. 106.

подруги невесты, друзья жениха. Усаживались в нарядные возки, запряженные парой или тройкой лошадей. В гривы коней вплетали яркие ленты, к дугам подвешивали звонкие колокольчики, возки обвивали гирляндами цветов. В такой праздничной процессии участвовало обычно все население деревни. По словам свидетеля-современника, важную роль в этом торжестве играли коробейные сваты: они везли коробы и сундуки с приданым невесты. Таково было еще одно назначение коробы. Ехали так, чтобы за возками развевались от ветра края простыней, отделанных вышивкой и кружевом: все должны были видеть, как искусна в рукоделии невеста.

*

Коробейные сваты... Коробы... Значит, скромные лубяные сундуки были участниками важных событий! Не случайно так нарядно расписывали их стенки: сверкающий красками короб, выставленный напоказ, мог быть не меньшей гордостью невесты, чем вышитые простыни. Но украшенный народным художником в соответствии с его представлением о красоте, он никак не устраивал столичную знать.

Понятие «коробейные сваты» сохранялось и в прошлом веке, хотя сами коробы уже почти вышли из употребления. В конце XVIII века в России повсюду стали строить пильные мельницы, которые давали тонкие доски. Изготовление сундуков из таких досок было менее трудоемким, и материала на них шло меньше. Это имело немаловажное значение, так как цена на дерево значительно повысилась. В XIX веке во время свадебных торжеств коробейные сваты везли вместе с коробьями и новомодные сундуки.

Давайте еще раз внимательно рассмотрим росписи на стенках ко-

робьи. Может быть, теперь мы поймем, что хотел сказать ими художник XVII века.

Ферезея и кафтан

Вот жанровая сценка: двое молодых людей стоят, подняв кубки в честь какого-то события. Теперь мы можем предположить, что художник изобразил пирующих на свадьбе. И тогда сразу становится понятно, почему так торжественны позы обоих людей, так нарядна их одежда. Праздничность наряда художник показал нам по-своему: полы платья он украсил рядами полукружий, значит, оно сшито из ткани с крупными цветами; заштрихованными полосками обозначил вышивку и узорную ткань на воротнике и шапке.

А как одевались русские люди в XVII веке? Нам нужно это знать, чтобы понять до конца содержание и художественные особенности рисунка неизвестного нам автора, расписавшего коробью.

К сожалению, одежды XVII века сохранилось очень мало. Мы можем составить представление о ней лишь по единичным образцам царской одежды, некоторым рисункам и описаниям в документах той эпохи. Соединив все имеющиеся сведения, мы попытаемся выяснить, в какие костюмы одел художник своих героев в росписи на коробье.

В XVII веке мужская и женская одежда по крою мало отличалась одна от другой. Чаще ее шили свободной и широкой, иногда чуть приталенной. Зимняя одежда от летней отличалась только тем, что делалась на теплой подкладке или на меху.

Самой богатой и нарядной одеждой была ферезея, или ферязь. Ее шили длинной (почти до пола) и



На молодцах нарядная одежда XVII века. Роспись коробыи. Север. XVII век.

очень широкой: для этого в полы снизу вшивали клинья и делали еще прорезы, отчего на подоле образовывались пышные складки. В Оружейной палате, в Московском Кремле, сохранилась ферезея, принадлежавшая царю Алексею Михайловичу. Она сшита из тонкого белого сукна, а по подолу и по разрезу спереди украшена широким золотным кружевом. Ферезея была парадной одеждой богатых и знатных людей.

Молодцы на коробые — не в ферезеях.

Среди населения Руси в XVII веке значительно более распространенной одеждой был кафтан. Так же как и ферязь, его шили до полу, но с короткими и широкими рукавами и круглым воротом. Спина прилегла к фигуре, а полы лежали свободно, не находя друг на друга. Для большей ширины в бока внизу вшивались клинья. Кафтан подпоясывали кушаком. Под кафтан надевали полотняную сорочку и такие же штаны. Для праздничного выхода к воротнику вышитой сорочки пристегивалось «ожерелье» — высокий,

до десяти сантиметров, стоячий воротник, богато расшитый шелком, жемчугом или даже драгоценными камнями.

Описание этой одежды почти полностью совпадает с одеждой молодцев на коробые: прямой черточкой выше локтя художник показал конец рукава кафтана, а из-под него виден более длинный рукав сорочки; роскошные полы расширяются книзу, четко отмечены и опояска кафтана, и его круглый ворот. Художник показал также туго обтягивающий шею воротник нарядной рубахи с «ожерельем» и вышивкой на груди, которая видна из-под кафтана. Праздничный наряд молодцев дополняют красные сафьяновые сапожки на каблуках и высокая шапка из узорного атласа.

Если одежда передана художником так точно и искусно, то изображение людей на первый взгляд может показаться по-детски неумелым. Очерченные прямыми и изогнутыми линиями фигуры далеки от природы: их руки разной длины и загнуты так, словно вместо суставов, у них гибкие пружины. Художник не пытался сделать изображение объемным: у стола и стоящих на нем сосудов показаны только передние стенки, на одеждах нет ни одной складки. Вместо лица кружок, глаза и брови обозначены двумя запятыми, а нос и рот — прямыми черточками. Вся фигура повернута к зрителю в фас, а ноги — в профиль.

По-видимому, автор росписи все свое старание направил на то, чтобы сделать рисунок выразительным. Это ему удалось: молодцы стоят, вызываяще подбоченясь, заломив на сторону шапки. Эти детали говорят о лихости и веселье пирующих, а поднятые вверх брови и вытаращенные глаза делают их глуповатыми и смешными. Посмотрите вни-

мательно на молодых — и вы ощутите, как уперлось в подбородок жесткое «ожерелье» воротника, заставляя человека высоко держать голову и глядеть прямо перед собой. Позы, жесты, особенности одежды — все художник сумел передать линиями и штрихами.

Некоторая резкость и угловатость линейного рисунка на коробе напоминают нам изображение способом резьбы по дереву. Чтобы убедиться в этом, сравним молодых на коробе со сходным по сюжету резным изображением на прялке. Там тоже две фигуры стоят по сторонам столика и обе они показаны также лишь силуэтами. Вырезая их острием ножа на неподатливой поверхности доски, резчик как бы невольно ограничивал изображения прямыми резкими линиями. Поэтому нижняя (широкая) часть приталенной одежды, так же как и в росписи, напоминает треугольник. Однако выразительность резного силуэта от этого нисколько не утратилась: плоские фигурки людей кажутся нам живыми, поднятая рука с чашкой вот-вот продолжит движение, а понукаемый возницей конь пустится вскачь. Видимо, и художник, украсивший коробью, в недавнем прошлом — был резчиком: отсюда сходство с резьбой в стиле рисунка и склонность к геометризации отдельных элементов.

Перейдя от резьбы к росписи, автор ее сохранил основные черты древнего искусства резчиков: одним силуэтом и несколькими штрихами, подчеркивающими самое характерное, придать изображению большую выразительность. Однако, работая вместо резца кистью, художник словно почувствовал большую свободу и легкость: линии рисунка стали более

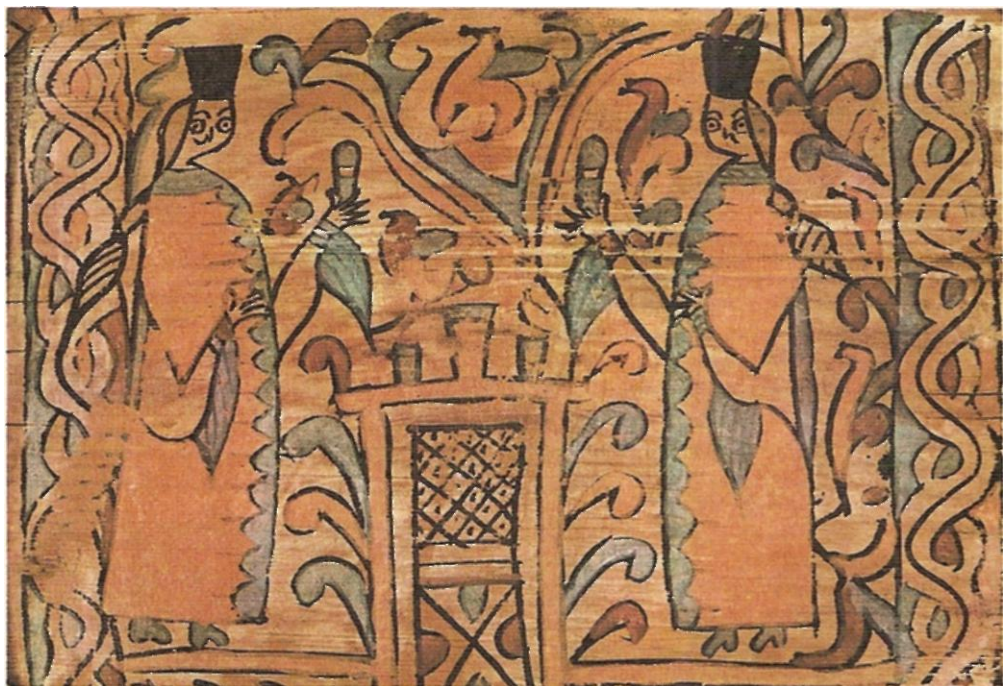
размашистыми, начали приобретать гибкость и плавность. Мы увидим это в росписи другой коробки.

Девушки с чарками

Сундучки расписывали не только снаружи, но и внутри. Откроем один лубяной сундучок. На внутренней стороне крышки изображена уже знакомая нам сценка: той же формы столик и сосуды, так же подняли руки с чарками

Вырезанные на прялке острием ножа изображения похожи по исполнению на рисунки в росписях коробьи.





За праздничным столом девицы в нарядной одежде XVII века. Роспись коробки.
Север. XVII век.

стоящие по его сторонам две фигуры в высоких шапках. В отличие от тех фигур, которые мы уже рассматривали, эти изображены в профиль, но лица обращены к зрителю. Обе фигуры очерчены плавными и округлыми линиями, а изпод шапок на спину спускаются косы. Это нетрудно понять, хотя показаны косы двумя небрежными кружочками. Значит, здесь пируют девицы. Причину пиршества мы постараемся узнать, но сначала нам нужно определить, как они одеты. Обратимся опять к документам XVII века.

В то время женская одежда была в основном двух видов: распашная, т. е. с разрезом впереди (ее надевали, как наше пальто),

и нераспашная, надевавшаяся через голову. Похоже, что на рисунке девицы в распашной одежде: полукруглыми зубчиками художник показал отделку на месте застежки. Из распашных одежд самой распространенной была телогрея. Как и кафтан, ее шили до полу, но более свободной и широкой. Рукава, узкие и длинные, доходили до края подола платья. Продеть руки в такие рукава было очень трудно, поэтому под мышками для рук делались широкие прорезы, а рукава или свободно свисали, или, чтобы не мешали движению, завязывались за спиной. Эту прорезь, показанную в виде треугольника, мы и видим на рисунке, а из нее выглядывает рука

девицы, обтянутая узким рукавом нижней сорочки. Телогреи могли быть теплыми — на подкладке — или холодными. Обратите внимание на отделку воротника — «ожерелья». Художник выделил его несколькими параллельными полосками и косой штриховкой. И в действительности оно состояло из украшений в несколько рядов: один из золотой или простой вышивки, другой из жемчуга или драгоценных камней, третий из бобрового пуха и так далее. Верхнее нарядное платье шили из яркого узорного шелка, бархата или атласа. Ткань на одежду выбирали самых ярких расцветок: разных оттенков красного (червчатого или княдэшного, как говорили в те времена), голубого (яринного), оранжевого (рудожелтого) или зеленого.

На обеих девицах надеты высокие шапки. Это может показаться странным: ведь действие происходит в помещении, а не на улице. Однако и в этом случае художник отразил существовавшие в его время обычаи. Оказывается, такая шапка была необходимой деталью наряда невесты, в ней же она должна была выходить в хоромы на другой день после свадьбы. Эти шапки назывались горлатными, столбунцами или черевьими. Горлатными потому, что мех, из которого они шились, брался от шеи — горла — пушного зверька (бобра или лисицы). Форма шапки, высокая и прямая, напоминала столб. Отсюда другое ее название — столбунец. Черевьей же шапка называлась в том случае, когда шилась из меха, взятого от брюшка пушного зверя.

Вместе со столбунцом и нарядной телогреей такой же непременно

новой деталью одежды невесты были ширинки — парадные носовые платки, богато вышитые золотом, серебром, шелками, иногда усыпанные жемчугом и с пришитыми по краям золотными кистями. Невеста держала ширинки в руках раскрытыми: они ведь свидетельствовали о ее рукодельном мастерстве.

Верный правде и жизни, прекрасно знающий обычаи автор рисовал, конечно, не мог обойти в рисунке такую важную деталь, как ширинка, хотя и показал ее опять по-своему. Посмотрите: около руки девушки очерчен предмет, напоминающий по форме листок. Он закрашен другим цветом и заштрихован. Не зная ничего об обычаях того времени, мы не обратили бы на эту деталь должного внимания. Теперь же можно сказать с уверенностью: у обеих девушек в руках по ширинке. Держат они ширинки за уголок развернутыми так, чтобы видна была нарядная вышивка.

Ширинок требовалось много: нужно было одарить ими всю родню жениха. Это было непременной частью свадебного обряда, оговоренного специально в «Домострое»: «Как завесят покрывалом княгиню (т. е. невесту), то снимают шапку и начнут чесать голову, как расчесут голову — расплести косу и окрутить (т. е. завязать голову), а окрутя — покрыть покрывалом, а затем — раздавать ширинки...». Крестьянская девушка начинала готовить ширинки вместе с приданым с раннего детства. Богатство украшений некоторых ширинок делало их очень ценными. Поэтому в описях имущества ширинки указывались наряду с одеждой, а стоимость их порой даже превышала стоимость последней.

¹ Сахаров И. Сказания русского народа. СПб., 1849, т. II, с. 109.

Интересен в этом отношении документ — написанная в 1590 году жалоба деревенского попа на ограбление. Ехал он к дочери и зятю, вез им на сохранение самое ценное имущество, а дорогой у него все украли. В числе вещей были однорядка и шушун (верхняя одежда из сукна), бархатная шапка, серебряные серьги с сердоликом и шелковая ширинка. Так вот ширинку поп оценил значительно дороже, чем суконную голубую однорядку и бархатную красивую шапку.

Итак, значит, молодцы и девицы на коробьях подняли кубки на свадебном пиру.

Поскольку же девицам пить вино в обществе мужчин по обычаям той эпохи считалось неприличным, художник нарисовал их отдельно.

О чудо-богатырях

Вместе с пирующими на стенках лубяных сундучков разместились всадники. Одни вооружены луками со стрелами, другие — пиками, третьи без оружия сидят на конях в подчеркнуто праздных позах. Кто они? Куда направляются?

Чтобы узнать это, нам придется познакомиться с другими видами народного искусства: с лубочными картинками, набойкой по ткани, с изразцами.

Набойка, лубок и изразец нам помогут потому, что на них нарисованы всадники и, что для нас особенно важно, подписи, поясняющие изображение. Но сначала мы снова обратимся к дереву и вот почему. Набойка — это украшенная узором ткань. А узор наносился на нее — набивался деревянными досками с вырезанным на них узором. Лубочную картинку также сначала мастер резал на доске, а потом от-

тискивал на бумаге. Даже изразцы: в XVII веке отливали в вырезанных деревянных формах, и узор переходил с них на изразец. Следовательно, авторами всех подобных изделий были резчики по дереву, а ведь мы уже знаем, что у резьбы по дереву и росписи на коробьях одни корни.

Рассмотрим сначала всадников на лубочной картинке. Выгнув круглую шею и упершись ногами в землю, как вкопанный стоит конь. Очертания его массивного корпуса, нетерпеливый наклон головы говорят о мощи и сдерживаемой силе. Под стать коню и всадник с пикой в руках. Натянув повод, он как бы задержал бег коня и, повернувшись всем корпусом к зрителю, остановился в раздумье. На нем знакомый нам старинный кафтан и круглая опушенная мехом шапка. Слева и справа над всадником надписи в фигурных рамках: «Соловей Разбойник — силны богатырь». Значит, перед нами Соловей-разбойник — один из известных былинных богатырей.

Другой лубок — другой богатырь, совсем не похожий на первого. Как бы танцующей походкой вышагивает быстрый и легкий конь, полон достоинства и важности красивый всадник; на коне парадная сбруя, на всаднике богатая одежда. Чтобы еще больше подчеркнуть отличие, художник не поскупился на украшения: розетками цветков, листочками, горошинами, веточками отделаны чепрак и узда коня, шит и костюм всадника; вместо длиннополой одежды на нем модный короткий кафтан, шапочку всадника и голову коня украшают перья. Принадлежностью праздничного наряда кажутся даже небрежно поднятый меч, висящий за плечом лук и колчан со стрелами. Надпись раскры-

вает имя героя: «Сильный богатырь Алешка Попович».

Удивительно, как верно передал художник через внешний облик своеобразие характеров обоих богатырей. Лесной разбойник, скрывающийся в самых глухих местах, как бы застыл вместе с конем в тяжелой неподвижности, вид его строг и угрюм. А любитель пиров и веселых приключений красавец Алешка Попович смотрит шеголем и франтом.

Необходимо отметить, что мастерство исполнения рисунка лубка много выше, чем на коробьях, хотя и здесь и там в основе его лежат линия, штрих, силуэт. Очерчивающая контур изображений линия уверенно и точно передает корпус животного, фигуру человека, а легкие черточки — детали одежды, черты лица, конскую упряжь, украшения. Тонкой штриховкой по краям изображения намечаются те его части, которые находятся в тени, и фигуры, как бы вырываясь из плоскости, получают объемность. Линия рисунка настолько гибкая и плавная, что невольно забываешь, что исполнитель вел ее не пером по бумаге, а резцом по твердой древесине. По тому, как линия послушна руке художника, мы заключаем: автор рисунков был талантливым и опытным резчиком по дереву.

Лубочные картинки, а также оттиски на набойке и рельефы изразцов знакомят нас с многими героями русского фольклора. Как говорят надписи, все они сильные и славные богатыри. В число хорошо нам известных былинных богатырей попали герои сказок, иностранных переводных повестей, великие полководцы древности. Поэтому рядом со «славным и сильным богатырем Усыней Горынычем» едет такой же «славный и сильный богатырь



Соловей-разбойник. Лубочная картинка. Север. Конец XVII века.

Еруслан Лазаревич» — герой одноименной переводной повести. Вслед за ними — «Янычарский начальник Амурат», «Царь Салтан Салтанович», «Король Гвидон и Александр Македонский». Похоже, что все те сказочные или реальные герои, которые покорили когда-то воображение людей мужеством, храбростью или благородством поведения, стали называться богатырями и вошли в число любимых героев русских сказаний. С ними мы еще не раз встретимся, а теперь вернемся к всадникам на коробьях.

Судя по одежде, вооружению и бравому виду, это тоже богатыри, хотя назвать имя каждого из них очень трудно. Облик одного особенно интересен. Могучий всадник, сидя на коне, всем корпусом повернулся к зрителю так, что становится непонятным, как он удерживается в седле. Протянутая вперед рука



Богатырь Алеша Попович. Лубочная картинка. Север. Конец XVII века.

держит повод, голова упирается в обод крышки, создавая впечатление величины и мощи богатыря, которому тесно в отведенном ему пространстве. Конь, прогнувшийся под тяжестью седока, еще больше подчеркивает могучую силу последнего.

Округлившиеся глаза героя, энергичный жест выброшенной вперед руки придают ему решительность и свирепость, напоминая строчки былины:

Молодецкое сердце не утерпчивое,
Разгоралася кровь богатырская,
Он бьет коня по крутым бедрам,
Подымается ево доброй конь
Выше дерева стоячего,
Ниже облака ходячего...

Рядом с богатырем художник поместил маленькие фигурки человека и собаки. Их крохотные разме-

ры должны, по-видимому, показать зрителю, как ничтожны обычные земные существа по сравнению с богатырями.

В росписи коробы особенно удался художнику конь: в неторопливом движении его, изгибе шеи, контурах корпуса и ног он сумел передать впечатление большой силы и выносливости умного животного, послушного воле всадника. Кто же этот всадник?

Присмотревшись к его одежде, мы замечаем, что она покрыта вертикальными рядами округлых зубчиков, напоминающих чешуйки.

Похоже, это кольчуга — воинский доспех, который до появления огнестрельного оружия защищал воина на поле боя от копья или смертоносной стрелы. Действительно, за спиной богатыря висит лук и торчат стрелы. На лубочных картинках в кольчуге изображен богатырь Усыня Горыныч. Может быть, и здесь этот же герой? Тем более, что у него, как и у Усыни, пышные усы.

Всадник на другой коробе, исполненный в той же манере, отличается от первого. Безусое лицо милостливо, фигура тонкая, даже несколько хрупкая, «ожерелье» воротника, высокая шапка придают его наряду шеголеватость, а упершаяся в бок рука — некоторую торжественность и праздничность. Облик этого героя напоминает богатыря Алешу Поповича. Но, может быть, это просто жених, выезжающий к невесте? Ведь на передней стенке этого же сундучка справа и слева от замка стоят две девицы в горлатных шапках с заздравными кубками и ширинками в руках.

В изображении этого всадника особенно заметна наивность рисунка. Очертив силуэт животного, художник подрисовал затем фигуру сидящего на нем человека. Но получилось так, что контур спины коня,

которая видна сквозь всадника, как бы перерезает его пополам. Нога тоже показана контуром; тут нет и намека на объемность, и нога скорее похожа на деталь повишей одежды. Однако в схематических и обобщенных силуэтах отражено вековое умение схватывать и передавать основное; в сдержанной цветовой гамме, в быстрых и как бы небрежных мазках кисти народного художника видно не менее древнее искусство декоратора.

Отдельные элементы росписи опять показывают ее родство с резьбой по дереву: уголки — «галочки»,

обозначающие шерсть коня, точно повторяют треугольные выемки, вырезавшиеся в дереве острием ножа. Да и сама фигурка коня с прямолинейным туловищем сильно напоминает деревянную игрушку с двигающимися на шарнирах ногами. Однако и этот конь удался художнику, пожалуй, больше, чем всадник: повернутая в фас морда животного с огромными глазами смотрит на нас «человеческим взглядом». Художник передал нам представление о богатырских конях как о существах не совсем обычных: в былинах они действуют заодно с героями,

Богатырь Усыня Горыныч. Роспись коробы. Север. XVII век.





Бесстрашный силач, раздирающий льву пасть,—Самсон. Роспись коробки. *Север. XVII век.*

той кудрявой головой и обеими руками раздирает пасть распростертого перед ним зверя. Как бы от страшной боли тот пригнулся к земле, выпустил когти. А человек не обращает на зверя никакого внимания, отвернул голову в сторону и рассеянно смотрит вдаль. Кто же этот бесстрашный силач?

Узнать его имя нам поможет не лубочная картинка, а роспись на крышке сундучка-подголовка. По прочности и отделке этот сундучок не чета лубяной коробье. Сделан он из крепкого дуба и окован еще полосами железа. Роспись помещена поэтому не на наружных стенках, как у коробки, а внутри. Стоит поднять крышку — и как по волшебству из мрака сундука появится живопис-

ная картина. Крышка оказалась для художника достаточно большим «полотном», чтобы разместить на нем несколько сюжетов. Изображение самое крупное по масштабу, следовательно, оно главное, расположено слева. Красивый светловолосый юноша в красном кафтане и полосатых «набойчатых» штанах сидит на таком же звере и разрывает руками его пасть. Надписи гласят: «Самсонъ» и «Левъ». Значит, сюжетом для росписи обоих сундуков, сделанных на далеком Севере, послужила древняя легенда о Самсоне и льве.

Много лет тому назад, говорится в этой легенде, жил человек по имени Маной. Долго у него не было детей, и это его очень огорчало. Од-

¹ Этот сундучок принадлежит собранию Государственного Эрмитажа.

нажды явился к Маною ангел и сказал, что вскоре у него родится сын. Так оно и случилось. Мальчика называли Самсоном. Он рос прямо на глазах и стал таким сильным, что никто не мог его победить. Как-то раз, прогуливаясь по тропинке среди виноградников, Самсон встретился со львом. Свирепое животное, рыча, бросилось на юношу, однако силач не растерялся: схватив льва за челюсти, он одним движением разорвал его пополам. Не придав никакого значения случившемуся, легендарный богатырь Самсон спокойно пошел гулять дальше.

В легенде говорилось и о многих других приключениях Самсона, но именно этот эпизод привлек художника. И не удивительно: проявление могучей силы роднит здесь Самсона с русскими богатырями, которые одним взмахом руки побивали целые полки, а свистом разрушали здания.

Авторы росписи коробки и подголовка хорошо передали ту легкость, с которой Самсон побеждает льва. Взгляд героя задумчив и устремлен вдаль, мысли далеко от пустякового, мимолетного происшествия. Каждый из художников по-своему представлял себе внешний облик Самсона. Автор росписи коробки изобразил его «иностранцем» с кудрявыми волосами и усами, без головного убора. А мы знаем, что по обычаям Древней Руси шапка была непременной принадлежностью одежды, в торжественных случаях не снималась даже за обеденным столом. В росписи сун-

дучка Самсон представлен полностью «обрусевшим»: как русский богатырь и одет в русское платье. Экзотику окружения художник передал, поместив в углу на стебле диковинного растения обезьянку.

Степень мастерства рисунка обеих росписей также различна. О характерных особенностях росписи на коробьях мы уже говорили. Здесь автор писал так, как когда-то вырезал на доске: резкими и быстрыми линиями схватывал основное, опуская детали. Он не пытается придать изображению объемность, нисколько не заботится о правильности рисунка. От умения в этих лаконичных очертаниях передать самое характерное и зависит их необычная выразительность.

В росписи на сундуке чувствуется рука опытного и талантливого рисовальщика. Его рисунок по мастерству близок исполнению былинных героев лубка: так же уверен и четок контур изображений, правильно схвачены пропорции фигур, их жесты, движения, и та же попытка штриховкой наметить тень, т. е. сделать изображение объемным.

Только линия рисунка в росписи на сундуке более тонкая, гибкая и плавная. Это не удивительно, ведь художник наносил ее пером по специально подготовленной поверхности, а не вырезал в толще дерева, как на гравировальной доске для лубка.

Невольно возникает вопрос: а почему сундуки украшали более опытные художники? Чем сундуки отличались от коробеек?

¹ См.: Косидовский З. Библиейские сказания. М., 1968, с. 206—207.

А теперь стоит на нем'
Новый город со дворцом,
С златоглавыми церквами,
С теремами и садами.

А. С. Пушкин

Глава вторая

Сундук сказок

Сундучок-теремок

Слова «терем», «теремок» невольно переносят нас в сказку. Они всегда встречаются там, где речь идет о каком-нибудь особенно красивом архитектурном сооружении:

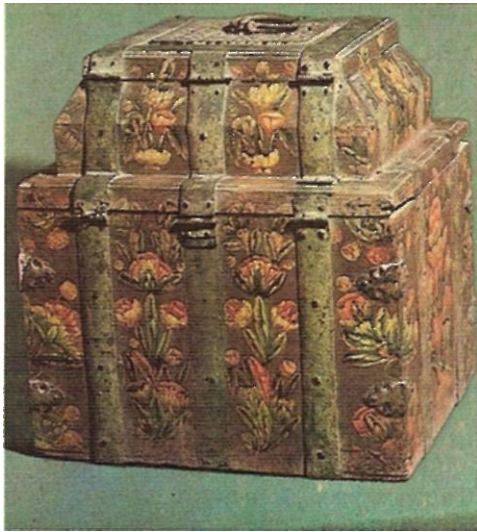
Как и тот ли терем изукрашенный
Был красоты несказанныя;
Внутри его терема изукрашенного
Ходит красное солнышко...

Сундук-теремок отчасти повторяет форму древнерусской постройки. Как и у зданий той эпохи, в основе его лежит куб, завершающийся четырехскатной крышею; крыша является крышкой сундука. На ней делался небольшой прямоугольный плоский уступ, который на первый взгляд можно принять за архитектурное украшение. На самом деле здесь было устроено еще одно, потайное, отделение сундучка — для особо ценных вещей. По аналогии с двухэтажными зданиями такие сундучки назывались двужирными. В одном из документов — перечислении расходов за 1681 год — записано, например: «куплена шкатулка о два жира, колмогорсково дела, дано 2 р. 20 алтын, окована железом луженым о пяти вертлюгах».

«Колмогорсково дела» — значит, сделанная в Холмогорах.

Сам сундук делался из дуба — самого крепкого дерева, а снаружи он еще оковывался железом, снабжался большим замком, крышка навешивалась на железных петлях — вертлюгах. Чем больше было этих петель, тем надежнее сундук, тем дороже он ценился. Из приведенного документа видно, что теремок стоил почти в восемь раз дороже коробки, тоже окованной и с замком. А коробка неокованная, подобная тем, о которых мы говорили выше, стоила еще дешевле. Поэтому простую коробью мог приобрести даже крестьянин, а окованные сундуки принадлежали состоятельным горожанам, боярам, находились в хоромах царя и царицы. О покупке таких сундуков приведено много документов в книге И. Е. Забелина «Домашний быт русских цариц в XVI—XVII столетиях». Вот, например, один из них: «...Июля 22 дня за сундук дубовый с оковы железными [заплачено] 3 рубля 4 алтына. Взят в царицыну мастерскую на государево платье». Кстати, холмогорский теремок «о пяти вертлюгах» предназначался в подарок московскому митрополиту.

* Русская Историческая библиотека, т. X , с. 541.



Сундук-теремок, украшенный железными полосами и росписью. Великий Устюг. Начало XVIII века.

Как мы уже сказали, сундук для большей прочности оковывали железными полосами. Однако искусные северные кузнецы превращали их в нарядное украшение. Железные полосы просекались узором наподобие кружева, а чтобы этот узор ярче выделялся, под железные полосы подкладывалась красная или зеленая бумага и слюда. Можно представить себе, как красив был такой теремок! Искусством украшать сундуки узорным железом кузнецы города Великого Устюга (тоже на Северной Двине) славились, пожалуй, не меньше, чем холмогорцы. В документах иногда указывалось место, где был сделан сундук: «колмогорского дела», «устюжского дела». Поэтому не случайно в описи имущества тотемского и устюжского епископа, умершего в 1735 году, значились «шкатуля просечная

устюжского дела» и такая же скрыночка (тоже сундучок) «колмогорского дела».

Естественно, что для украшения таких ценных изделий приглашались художники опытные, или, как мы сказали бы сейчас, художники-профессионалы, для которых занятие живописью было постоянным ремеслом. Откуда это известно? Мы уже отметили разницу в мастерстве, с каким исполнены росписи коробки и сундучка. Кроме того, до нас дошло очень интересное и редкое свидетельство. В нем указано, кем и в связи с каким обстоятельством был расписан один из сундучков почти триста лет тому назад. Это событие было записано в книге расходов архиерейского дома, находившегося в Великом Устюге. Дом архиерея был одним из самых богатых в городе. Запись представляет большой интерес, поэтому приведем ее полностью: «Плачено брацкими ж денгами Федору Ярафиеву Цыбасову з братьями за шкатулю, что куплена в понос святому владыке во 190 году, в мае в 8 числе, 9 рублевъ да в ней писал травы краски и серебром Алексей Голцов, дано ему от писма 18 алтынъ 2 денги; да в той же шкатуле Дмитрий токаръ оклеивал травчатую китайку, за работу ему плачено 3 алтына 2 денги».

До нас дошел голос далекой эпохи. Современный читатель смысл сказанного улавливает с трудом. Переведем этот текст. 8-го мая 1682 года на деньги церковной казны у Федора Ярофеевича Цыбасова с братьями была куплена за 9 рублей шкатуля (теремок), предназначавшаяся для подарка одному из церковных владык в Москве. За роспись этой шкатулки Алексею

¹ Русская Историческая библиотека, т. XIV, с. 1033.

Гольцову было заплачено еще 18 алтын 2 деньги, а токарю Дмитрию — за то, что обил внутренние стенки сундучка узорной тканью — китайкою — 3 алтына 2 деньги.

Запись помогает уяснить нам очень многое. Во-первых, Федор Цыбасов вместе с братьями изготовлял и оковывал теремки. Значит, эти сундучки производились не только в Холмогорах, но и в Великом Устюге. Кроме того, сундучки-теремки в XVII веке были такой ценной вещью, что покупались для подарка. С таким случаем мы сталкиваемся уже во второй раз. Когда теремок хотели сделать еще более нарядным, художникам-специалистам поручали его расписать, а стенки внутри обивали узорной тканью. Следовательно, сундучок с росписью не был рядовой вещью, а делался по специальному заказу.

Нам осталось еще выяснить: кем был Алексей Гольцов, расписавший сундучок травами, и что это за орнамент — травы? Но прежде познакомимся еще с одним видом сундука.

«Приголовашекъ травчатой»

В XVII веке наряду с теремком в большом употреблении был еще сундук-подголовок. Как показывает название, он был приспособлен к тому, чтобы его можно было положить под голову — самое надежное место для его сохранности, если учесть, что в подголовке, как и в теремке, хранили деньги, драгоценности, важные документы, книги. Сундучок этот делался невысоким, а верхняя крышка — покатой. В дороге и дома его клали под голову.

Подголовки тоже делались из дуба, а снаружи оковывались железом — иногда гладкими полосами, иногда просечными с узором.

В XVII веке производством подголовков славился город Холмогоры. Сюда за подголовками ездили даже устюжане, где, как мы уже знаем, проживало много своих искусных кузнецов. Об этом можно узнать из записей в таможенной книге Великого Устюга. Из записи за 7 сентября 1678 года мы узнаем, что устюжанин Петр Федосеевич Мазлыков привез в этот день из Холмогор («колмогорской покупки») вместе с бочками сала два подголовка, окованных просечным («просечным») железом. Такой же подголовок в 1699 году был куплен для архиерея — главы всей церковной власти Устюжского края. В записи этот подголовок назван «приголовашекъ травчатой окованой». Опять, уже в третий раз, нам встретилось слово «травчатой»: ведь живописец Алексей Гольцов расписал теремок тоже травами, а токарь Дмитрий обил его травчатую тканью. Зная теперь, что собой представляли подголовки и теремки, рассмотрим их роспись, ажурное украшение оковки — может быть, мы и найдем ответ...

О травщиках и травах

Вернемся к сундучку, в росписи которого мы видели мифического богатыря Самсона. Осмотрим сундук снаружи. Все стенки и крышка его обиты широкими полосами просечного железа. Ажурный узор оковки напоминает растения, их прямой ствол соединен с полосой из непросеченного железа на краю сундука. Симметричные ответвления — листики — похожи одновременно и на гибкие веточки, и на стельбики «травушки-муравушки». Это неприхотливое растение можно увидеть везде на открытых местах. Может быть, поэтому и на-

звали такую оковку сундука травчатой?

Теперь рассмотрим роспись на внутренней стороне крышки этого сундука-подголовка. Справа от Самсона и льва художник изобразил сцену битвы: всадник, сросшийся с конем в одно существо, нацелил стрелу, а обращенный к нему лицом враг поднял меч. Возле обеих фигур художник поместил надписи, облегчив нам тем самым знакомство с героями росписи. «Полкан» написано рядом с человеком-конем. «Сеско богатырь» — около его противника.

В нижней части крышки изображен штурм города: в правом углу видна городская стена с круглой башней, и сюда друг за другом движутся вооруженные пиками воины. Все остальное свободное поле заполнено растениями с круглыми пестрыми цветами. Их гибкие стебли окружают воинов, обвивают льва с Самсоном и Полкана с богатырем, в их изгибах прячутся большие и хищные птицы. Стремясь сделать сундучок наряднее, художник не оставил ни одного свободного уголка: цветами прорастают даже стены города и края крышки. В характере выполнения растительного узора особенно заметно высокое искусство рисовальщика: линии узора так тонки и плавны, так изощрены в изгибах, что даже на крохотном для росписи участке ни одна из них ни разу не задела контура соседнего изображения.

Круглые яркие цветы, как бы раскачивающиеся на тонких стеблях, можно увидеть на многих сундуках. Образы ковровый узор, они составляют главное украшение сундука; фигурки людей, птиц и животных тонут в нем и различаются не сразу. А может быть, именно такими «травмами» украсил сундук-

теремок Алексей Гольцов? Но что же тогда называли травами: эти, похожие на тюльпаны цветы, или узор, напоминающий травушку-муравушку?

В XVII веке живописное искусство было тесно связано с иконописью. Поэтому в народном изобразительном искусстве нашли отражение и техника иконописания, и ее стилистические приемы, и ее терминология.

В крупных художественных центрах среди иконописцев истари установилось разделение труда. Самую сложную часть работы — обрисовку силуэтов всех изображений будущей иконы — делали знаменщики, или рисовальщики. Знаменщиками были самые опытные художники. Затем по намеченным контурам писали красками: сначала долейное (т. е. до лица) — одежды, здания; потом — лица и в последнюю очередь — пейзаж.

Пейзаж на иконах имел весьма условный характер: деревья состояли чаще всего из нескольких ярусов грибовидных шапок, соединенных стволом, горы — из прямоугольников, земля изображалась в виде находящихся друг на друга округлых холмиков, трава — параллельными штрихами. Все, что относилось к окружающей природе: горы, холмики, деревья, цветы, — называли травами, а художников, рисовавших их, травщиками. Поскольку травщики специализировались и на писании орнамента, именно им в первую очередь поручали работы по украшению бытовых вещей. Отсюда украшение вещи росписью стало в то время почти синонимом понятия «травы писать». Так, один из царских изографов — травщик по профессии, — жалуясь на то, что труд его не оплатили, указывает: и «кадки травами писал, и столы травами

писал же, и решетки и шести...». Иногда такими же работами занимались и знаменщики. В одном из документов Московского патриаршего двора говорится, что в сентябре 1627 года Лазарев Насон Петров — знаменщик — «писал у патриарха в кельях у трех печей — наводил разными красками травы».

Расписывали бытовые предметы, как и иконы, яичной темперой, красками, растворявшимися в желтке куриного яйца. Однако распространение живописного мастерства вносит в старую иконописную (по-видимому, более дорогую) рецептуру и состав красок известное упрощение. Если на иконы шли золото, серебро и такие дорогие краски, как бакан, киноварь, голубец, то в росписи бытовых предметов старались больше употреблять сурика и жижгила (желтый). Удешевляли и растворитель: вместо одного желтка брали все яйцо. «Аще много писма по дереву писати со всякими красками, — читаем мы в рецептуре XVII века, — все яйцо с белком и с желтком мешать; а писать: блюда, тарелки, ложки и стаканы, посошки, солонички, ящики, ларчики, зеркальные доски, рамы и столы, поднос и чашки и кровать или ино что и потом олифить, будет светло и хорошо». Этот документ говорит и о том, как широко в XVII веке распространилась бытовая роспись.

Алексей Гольцов из Устюга Великого

Среди живописцев русских северных городов добрую славу имели художники Великого Устюга. Он стоит на реке Северная Двина, в том месте, где два притока ее —

Сухона и Юг — сливаются. Одна из рек дала имя городу: Устюг (устье Юга).

В XVII веке в этом городе было восемьсот домов — для того времени очень много, и к имени города прибавили слово «Великий», т. е. «большой». Вокруг старого города — городища, основанного еще в XVI веке, вырос новый город — острог. Город был окружен деревянной стеной из стоячих бревен, заостренных на концах. В самом городе было пятнадцать улиц, застроенных с обеих сторон, и тридцать односторонок, т. е. с домами по одну сторону улицы, четыре торговые площади с лавками и амбарами.

Расположенный в центре пересечения торговых путей того времени Великий Устюг еще в XVI веке стал крупным торговым центром. Сюда приезжали «гости» (купцы) со всех концов света. Население города быстро росло: вокруг острога, за городской стеной, слободами и посадами поселились ремесленники. Среди них было много искусных мастеров, делавших ажурные вещи из бересты, из драгоценных металлов; умелые руки кузнецов превращали железо в узорное кружево.

Среди мастеров было много живописцев-травщиков (в XVII веке их было более 35 человек). Они писали иконы по заказу церквей и монастырей, они же украшали росписью бытовые вещи для горожан.

В отличие от иконописных заказов, где художники должны были точно следовать установленным церковью правилам — канонам, при росписи бытовых предметов они рисовали все, что хотели: что видели вокруг себя и что поражало их воображение.

¹ Ровинский Д. А. История русских школ иконописания до конца XVII века. Записки Археологического общества. СПб, 1856, т. VIII, с. 37.

Устюжских живописцев не раз звали в столицу для росписи царских хором. Так, в 1669 году восемь художников-устюжан «писали травы» в Коломенском дворце. Среди них находился Иван Семенов сын Гольцов. Кроме Ивана Гольцова, писали иконы еще два. Гольцова: Семен Яковлев и Степан. Иконописным ремеслом, как и многими ремеслами в Древней Руси, занимались семьями, и оно переходило от отца к сыну, от деда к внукам. Неудивительно поэтому, что в списках иконописцев первой половины XVII века числился Семен Иванович Гольцов — отец Ивана Семеновича, украсивший травмами Коломенский дворец в 1669 году.

Вполне вероятно, что и Алексей Гольцов, украсивший росписью теремок, происходил из семьи иконописцев. Гольцовых, а мастерство устюжан в писании трав нашло отражение в искусном выполнении им растительного орнамента.

Потомственное занятие иконописью нередко отражалось в прозвищах: Илья-иконник, Карп-иконник, Карпа-иконника сын, а потом стало фамилией: Иконников.

Богатырь Полкан

А теперь продолжим знакомство с героями росписи на сундуке-подголовке. Посмотрим внимательно на человека-коня — Полкана. На всаднике — кольчуга и круглая опушенная мехом шапка. Откинувшись назад и склонив голову, чтобы лучше прицелиться, он сильно натянул тетиву лука: вот-вот спущенная стрела, со свистом рассекая воздух, полетит и пронзит врага.

Откуда пришло на Русь это фантастическое существо?

Если мы обратимся к древнерусской литературе, то встретим

там немало персонажей, нашедших отражение в изобразительном народном творчестве. С давних времен Русь поддерживала связи со своими соседями, но именно с юго-запада больше всего проникала сюда переводная литература. Иноземные повести, легенды, мифы, романы по-своему переосмысливались, и только те герои, которые оказывались близки русскому читателю, становились популярными и присоединялись к любимым народным героям.

Полуконь-получеловек по имени Китоврас, или Кентавр, попал к нам впервые вместе с библейским сказанием о мудром царе Соломоне.

В этом сказании Кентавр — родной брат Соломона, помогающий ему во всех делах. Русскому читателю образ Китовраса полюбился не только своей необычностью: ведь и в былинах конь и человек всегда действует заодно. В русских народных сказках Кентавр был наделен и всеми достоинствами русского богатыря: силой, мужеством, быстротой — каждый скак его равнялся семи верстам; имя его Китоврас, непривычное для русского уха, сменилось на знакомое — Полкан.

В произведениях устюжских художников Полкан встречается часто. На нем то кольчуга, то, русский кафтан и круглая опушенная мехом шапочка. Вооружен он всегда луком со стрелами. Нацеливая стрелу или прямо перед собой, или повернувшись всем корпусом назад, Полкан всегда в движении, искусно переданном художником.

В отличие от росписи с Самсоном, где все персонажи обрамлены пестрыми цветами, на некоторых рисунках художник отделил Полкана от травного орнамента круглой рамкой. Вокруг героя оставлено свободное поле и как бы уходящие



Легендарный богатырь Полкан. Роспись крышки сундука-теремка. *Великий Устюг. XVII век.*

вдаль горки и холмы: они создают впечатление пространства и глубины. Такими простыми средствами художник сумел показать нам быстрого богатыря. Окружающий рамку с Полканом растительный орнамент состоит из тех же пестрых цветов на тонких стеблях. Они призваны вызывать ощущение природы, населенной птицами и зверями.

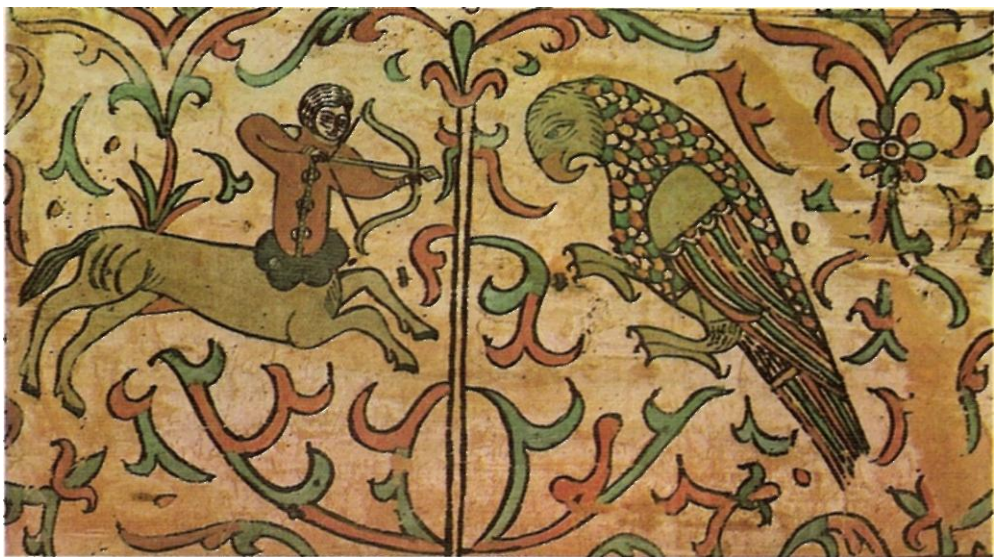
В представлении людей того далекого от нас времени природа являлась таким же мыслящим существом, как и человек. В сказках и былинах природа участвует во всех делах героя, сочувствует его переживаниям, а порой и помогает.

Не сырой дуб к земле клонится,
 Не бумажные листочки расстилаются,
 Расстилается сын перед батюшкой,
 Он и просит себе благословения,—

поется в былине о сильном богатыре Дюке Степановиче. Разнообразные причудливые растения — природа — всегда присутствуют и в росписях. Устюжский же художник сделал их по-настоящему живыми: из сплетения стеблей, листьев и цветов на нас смотрят человеческие глаза, смотрят со всех сторон, как будто вместе с птицами и зверями наблюдают за героями, за происходящими событиями.

Два Полкана

В росписи на коробе художник тоже изобразил Полкана. Правда, здесь нельзя говорить о большом мастерстве рисовальщика: изображения всадника и коня не переходят плавно одно в другое, как бы срастаясь в единое целое, а соеди-



Полкан и попугай. Роспись коробки. Район Великого Устюга. XVII век.

нены почти под прямым углом. Создается впечатление, будто похожая на столбик фигурка человека вставлена в туловище коня.

Вместе с тем автор росписи удачно передал движение скачущего галапом коня: передние ноги его подняты в воздух, а задние уперлись в землю, чтобы оттолкнуться для очередного скачка «на 7 верст». Передать движение наездника художник не сумел, поэтому, несмотря на стремительный бег коня, стрелок сидит очень прямо и спокойно, целясь из лука в сидящего против него огромного попугая.

Мы видим, что у устюжского художника Полкан скачет по земле: она показана, как и на иконах того времени, находящими друг на друга холмиками с травкой. В росписи коробки изображения окружены травами одинаково со всех сторон: в их гуще, как в лесу, мчитса всадник, в их сплетениях укрылся попугай. Оттого, что оба как бы повисли

в воздухе, роспись кажется нам более сказочной и фантастичной.

Несмотря на различия изображений, объясняющиеся уровнем мастерства, в технике этих росписей много общего: и тут, и там сначала наносился черный контур, а потом рисунок раскрашивался (так же писались иконы). И тут, и там сюжетные сценки окружены растительным орнаментом, который превращает роспись в нарядный цветной ковер, а красочная гамма состоит в основном из двух цветов — красновато-коричневого и синевато-зеленого. Сходство особенно заметно в деталях: оба автора одинаково рисуют глаза, подчеркивая их снизу несколькими параллельными черточками, одинаковыми скобочками показывают округлость корпуса коня.

Видимо, живопись устюжских художников — мастеров своего дела — пользовалась у населения заслуженной славой. Однако их ис-

кусство ценилось высоко, вещи с росписью устюжан были дорогими и доступны не всем. Художники, расписывавшие лубяные сундучки, хорошо знали работы своих собратьев по искусству. Похоже, что они и жили где-то недалеко от города Великого Устюга. Взяв росписи устюжан за образец, они выполняли те же сюжеты, но по-своему.

«Птица папагаль»

В росписях на сундуках Полканы сражаются с богатырями или с невидимым нам врагом. А на коробье Полкан прицелился в попугая, который по размеру больше него. На лубяных сундучках попугая можно увидеть не раз, и всюду он изображен очень большим. Чтобы подчеркнуть величину птицы, художник помещает ее в рамку так, что хвост и голова упираются в эту рамку, и оттого что попугаю тесно в отведенном ему пространстве, у нас создается впечатление его непомерной величины.

Чем же так привлекала художника эта птица? На Руси попугай был большой редкостью, «заморским чудом». А ведь всякое чудо волнует воображение гораздо больше, чем повседневность.

Впервые в Москву «птица папагаль» попала в 1490 году. Римский посол преподнес ее в подарок князю Ивану III. После такие же подарки не раз привозили в Москву немецкие, английские и другие гости. Попугай нравился нашим предкам, и этих птиц стали привозить в большем количестве. Уже в XVII веке попугая, как и любой другой товар, можно было купить в Москве в Охотном ряду. Красивая птица с ярким оперением, естественно, привлекла внимание и автора росписи на коробье. Как «модную новинку»

он поместил ее на самом видном месте. Преувеличивая размеры попугая, художник вовсе не пытается передать его истинные размеры, а просто хочет привлечь к нему внимание зрителя.

С той же целью художник тщательно вырисовывает каждое перышко, расцвечивая их яркими красками. И здесь он не копировал природу, а стремился передать нам и передал свои впечатления (в данном случае впечатление от заморской птицы в ярком оперении).

Отсюда мы должны сделать для себя важные выводы:

1) автор росписей коробьи — деревенский художник с далекого Севера, — оказывается, нисколько не отставал от своего времени и в своих произведениях старался отразить все, что волновало его современников;

2) его художественные приемы своеобразны; художественный язык, заимствованный от далеких предков, был хорошо понятен современникам;

3) а нам, если мы хотим «услышать» голос художника, проникнуть в его мир, надо изучать его эпоху, все особенности его творчества и художественного языка.

Храбрый богатырь

Всадник мчится во весь опор. В поднятой руке меч, готовый поразить врага. На всаднике боевые доспехи, на голове корона, за спиной развевающийся плащ. Конь в богатой сбруе, узорном чепраке. Изображение всадника помещено на фоне прихотливо переплетающихся стеблей. Изгибающиеся во все стороны растения цепляются друг за друга ветками и усиливают впечатление стремительности бега коня. По тому, как тщательно вы-



Бова Королевич. Роспись сундука. Великий Устюг. XVII век.

писана каждая деталь рисунка, как одинаковой штриховкой из тонких уменьшающихся черточек автор оттеняет глаза человека и корпус коня, складки одежды всадника и изгибы листьев, нетрудно узнать руку устюжского знаменщика. Обратим внимание также на обрамление росписи — «веревочку». Это любимый орнамент устюжских художников, который они переняли от своих предков; мы не раз встретимся с ним в живописи XIX века. В обычное сочетание красного и зеленого добавлено золото, отчего роспись стала еще ярче. По-видимому, этот сундучок-теремок был преподнесен в дар какому-то важному лицу.

Но мы еще не знаем, кого же изобразил автор росписи в этом

царственном воине. Обратимся опять к лубочным картинкам. Наше внимание привлечет одно изображение: на скачущем коне тот же всадник, так же богато убран конь, так же пышно облачение воина и даже в том же движении поднята рука с нацеленным оружием. Правда, вместо меча у него копье с прапорцем, но схожесть обоих изображений от этого нисколько не уменьшается. Под всадником на лубочной картинке надпись: «Храбры богатырь Бова Королевичь». Оказывается, в роспись на сундуке попал сам Бова Королевич, главный герой повести, причисленный к русским богатырям! Что это за повесть? Что нашел в ней русский читатель?

Повесть рассказывает о приключениях Бовы Королевича и царев-

ны Дружевны. Попав к нам на Русь из Западной Европы в середине XVI столетия, это произведение стало таким популярным, что даже иностранные имена — Бова, Лукопер — вошли в число русских имен, а имя Личарда стало нарицательным в значении «рыцарь». Сказание о Бове быстро «обрусело», сблизилось с устным народным творчеством. В описании обстановки, обычаев все иноземное вытеснилось и заменилось чисто русским. Повесть пленила читателя занимательностью приключений. Храбрость, мужество и благородство, которые проявляет Бова в этих приключениях, ставят его в ряд любимых героев, а сам Бова зовется богатырем.

Содержание повести таково. В некоем царстве, в некоем государстве, в славном городе Антоне жил царь Гвидон. Ему понравилась дочь соседнего короля — прекрасная королева Милитриса, и он женился на ней. Вскоре у них родился сын Бова. Недовольная этим браком Милитриса задумала злое дело: она подговорила короля Додона убить Гвидона и жениться на ней. Тот так и сделал. Бова узнает о страшном злодействе матери, бежит от нее, поклявшись отомстить за смерть отца. С малых лет оставшись один, Бова оказывается среди врагов и, чтобы отстоять свою независимость, вынужден сражаться. В этих битвах и проявляются его необыкновенное мужество, храбрость и сила; уже в семилетнем возрасте он побивает полчища врагов, побеждает владыку соседнего царства царя Салтана (т. е. турецкого Султана), похищает и увозит с собой прекрасную королеву Дружевну. Благородство и смелость героя покоряют даже самого сильного врага — Полкана, и тот из недруга Бовы превращается в его за-

щитника и брата. Поэтому в росписях сундуков и в лубке художники изображали Полкана, тоже близкого по духу русским богатырям.

На лубочной картинке под копытами коня Бовы в разных позах лежат поверженные им враги. Автор лубка хотел передать самое главное достоинство непобедимого героя: как говорится в повести, Бова метал врагов с коней, как снопы, и ехал по ним, «аки по лесу». В росписи сундука художник сознательно эту деталь опустил. Перед ним стояла другая задача — украсить предмет, сделать его как можно ярче и наряднее. Поэтому он и написал любимого героя на фоне травного орнамента, напоминающего ковер.

Королевна Дружевна

В повести о Бове не менее мужественно ведет себя и королевна Дружевна. На ее долю также выпало немало страданий. Сначала ее собираются выдать за нелюбимого короля Маркобруна. Но перед самой свадьбой Дружевну похищает Бова, и они женятся. Однако скоро судьба их снова надолго различает: Дружевна живет в бедности, растит сыновей, но остается верной женой. Как видите, Дружевна — настоящая героиня. Однако в росписях XVII века героев-мужчин много, но женщин нет. Чем это объяснить? По-видимому, здесь отразилось отношение к женщине в XVI—XVII веках: по законам того времени она должна была жить затворницей и не вмешиваться в дела мужчин.

Именно поэтому в росписи на одном сундуке привлекает сценка, где женщина не только присутствует, но, по всей видимости, играет главную роль. К сожалению, роспись



Королевна Дружевна и Бова. Роспись сундука. Великий Устюг. XVII век.

не полностью сохранилась: в центре крышки сундучка, там, где рука человека много раз прикасалась к красочному слою, она почти стерлась, а вместе с ней исчезли лица персонажей сценки.

В круглой рамке, обрамленной «веревочкой», всадник и женщина. Несмотря на то что лица не видно, женщину легко узнать по одежде: на голове у нее невысокая шапка, а из-под шапки на плечи спадает легкая белая ткань — убрус. В XVII веке такой головной убор был непременной принадлежностью женщины. Одетая она в нарядное платье, поверх него телогрея: длинные рукава ее висят до полу, а руки продеты в специальные прорезы — проймы. Без верхней одежды женщина в ту эпоху не имела права выйти не только из дому, но и из

своей половины. Рядом с женщиной всадник. Женщина протянула ему чарку, как бы приветствуя его.

Среди приключений Бовы есть такой эпизод. В день, когда готовилась свадьба Дружевны с королем Маркобруном, Бова явился во дворец, переодевшись странником. Однако королевна сразу узнала его, и они вместе бегут из дворца. Возможно, художник и отразил в росписи это событие, перенеся действие из хором в привычную обстановку, на «лоно природы»: под ногами героев холмики с травкой, за рамкой изгибающиеся на тонких стеблях, похожие на тюльпаны цветы. В гуще растений укрылись большие хищные птицы, их пестрое оперение сливается с окружающим орнаментом. Глаза птиц как-то насто-роженно смотрят на зрителя, на-

блюдая за происходящим. Женщина выше коня с всадником. Но мы уже знаем, что так художник показал, что именно этот персонаж главный. А всадник меньше женщины и одет подчеркнуто скромно: ведь он не должен быть узнаваемым.

В лубке и росписях XVIII века Дружевну можно увидеть значительно чаще, однако облик ее совсем иной. Так, на одной из лубочных картинок мы видим нарядную жеманную даму с томным взглядом и цветком в руке. Одета она в соответствии с требованиями той эпохи: на ней платье с открытым воротом, узкой талией и широкой, похожей на кринолин, юбкой. Под стать Дружевне и Бова. Этот щеголь, одетый в короткий расшитый камзол и туфли с чулками, совсем не похож на храброго рыцаря.

Видимо, в XVIII веке интерес к повести о Бове у русского читателя не угас, однако теперь привлекали не так подвиги героев, как бытовые детали.

Похожих на лубочных Бову и Дружевну можно увидеть и в росписи коробьи. На внутренней стороне крышки художник изобразил эту пару в подчеркнуто праздничных нарядах. Уперев руки в бок, они как бы позируют перед зрителем, демонстрируя блеск туалетов. Забавная пара эта скорее напоминает вышедших на праздничную прогулку супругов, чем мужественных героев повести.

Царь Александр Македонский

Перед нами опять всадник, но совсем не похожий на Бову. Вместо стремительного движения вперед — спокойствие и неторопливость, вместо галопа коня — нарочито замедленный шаг. От всего изображения веет царственным ве-

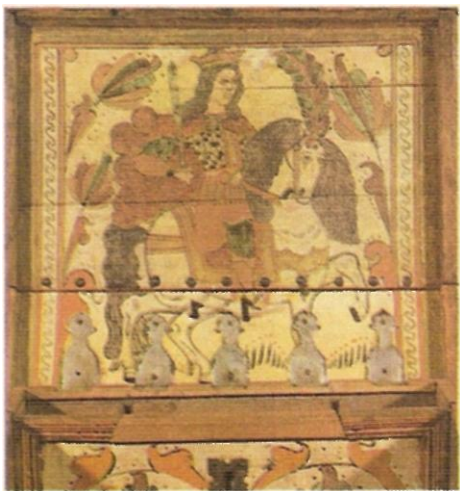
личием. Это подчеркнуто убранством коня, одеждой всадника и венцом на его голове. Беспокойный, волнующийся орнамент росписи сундука с Бовой сменили три цветка, выполненные в полном соответствии с содержанием данной живописной сценки. Склонившиеся к царственному всаднику головки растений как бы подчеркивают его величавое достоинство.

Чтобы узнать, кого изобразил художник в этой важной персоне, обратимся опять к лубочным картинкам. На одной из них всадник очень похож: как и на сундуке, он в венце и кольчуге, голову коня украшает такое же пышное перо. Надпись около всадника на лубке гласит: «Царь Александр Македонский». Значит, знаменитый полководец древности был хорошо знаком устюжским художникам.

Этот герой на Руси был весьма популярен. Книга об Александре Македонском называлась «Александрия». В ней рассказывалось о его военных походах и доблестях,

Бова и Дружевна. Роспись коробьи. *Север. Начало XVIII века.*





Александр Македонский. Роспись сундука.
Великий Устюг. XVII век.

причем особенно яркими в книге были те места, где показывались храбрость, мужество, сила и бесстрашие этого героя, т. е. именно те черты, которые роднили греческого полководца с русскими богатырями. В заглавии «Александррии», которое являлось скорее обращением к читателю, прямо указывалось на это: «Повесть сиречь история о великом и храбром царе Македонском. Нынешнего времени достойно послушати, кто хошет... к воинской храбрости добродетельного мужа Александра Македонского» (т. е. стоит и в наше время историю об Александре Македонском послушать тому, кто хочет поучиться у него воинской доблести).

В походах на Восток, в «страны чудес», Александр победил персидского царя Дария, индийского царя Пора. Эти походы в свободных пересказах превратились в невероятные фантастические истории. Особенно привлекали читателя рассказы об Индии, где Александр сра-

жался с необыкновенными чудищами: у одних было тело человека, а голова собаки; у других уши были такие длинные, что свисали до плеч, а у третьих была всего одна нога, но такая большая, что ею можно было закрыться от солнца, да и бегать быстро. Были еще и такие, у которых вообще головы не было, а глаза, уста и «прочие чувства» находились в груди. Эти сказочные существа пробуждали фантазию доверчивого читателя, их изображения печатали на лубочных картинках, вырезали на дереве, с ними можно было встретиться в произведениях самых различных видов народного искусства.

Написанный на сундуке Александр полон величия и сдержанной силы, в руке его скипетр — эмблема царской власти. Так же спокоен и величествен его конь Буцефал. Удивительно схожи устремленный вдаль задумчивый взгляд полководца и взгляд коня. Так же одинаково нарисованы их глаза: миндалевидные с круглыми, как бы приклеенными сверху зрачками и тонкими бровями. Согласно сказаниям, конь Александра был под стать своему хозяину. С самого появления на свет по силе, уму и красоте не было ему равных. Никто не мог справиться с Буцефалом, никому он не подчинялся, а Александру Македонскому подчинился сразу. С тех пор конь стал его верным помощником и другом. Вот это сходство в характерах двух выдающихся героев — человека и животного — показал художник в своем рисунке.

***«Ура! мы ломим;
знутя шведы...»***

В двух росписях крышки сундука художник показал нам картины настоящего боя. Справа мы

видим часть крепости, окруженной рекой. Хотя места для нее было мало, художник сумел показать все самое главное: каменную стену с зубцами и бойницами, башню со входом, остроконечной шатровой крышей и вышкой для наблюдения. За стенами можно различить даже крохотные жилые домики. Чтобы у зрителя не оставалось сомнений, автор росписи сделал надписи. «Река» написано у одного из изгибов линии, ограничивающей воду, и около крепостной стены «град» (хотя надпись почти стерта, первые буквы ее хорошо различимы).

К осажденному городу шеренгой движутся воины, вооруженные копьями, мечами и огнестрельным оружием. У первого на вершине копья маленький флажок — прапорец. Мы помним, что в XVII веке каждый полк нес прапорец как свой особый воинский знак: по рисунку на флажке можно было определить, где эта воинская часть была сформирована. Один из воинов бьет в барабан, другой трубит в рожок, давая сигнал к атаке.

Точно такая же сценка написана на крышке сундучка-подголовка. Большая поверхность дала возможность живописцу показать эту сценку детальнее, тем более, что он еще увеличил пространство, как бы отодвинув город за пределы крышки и показав только одну его стену с башней. Шеренга воинов здесь также направляется к воротам крепости, а предводитель с копьем в руке обернулся к отряду и показывает на город, как бы давая знак к нападению.

Что же за сражение изобразил художник и какую крепость собираются атаковать воины?

Нам нужно представить себе время, когда была сделана роспись, и вспомнить историю. Мы уже об-

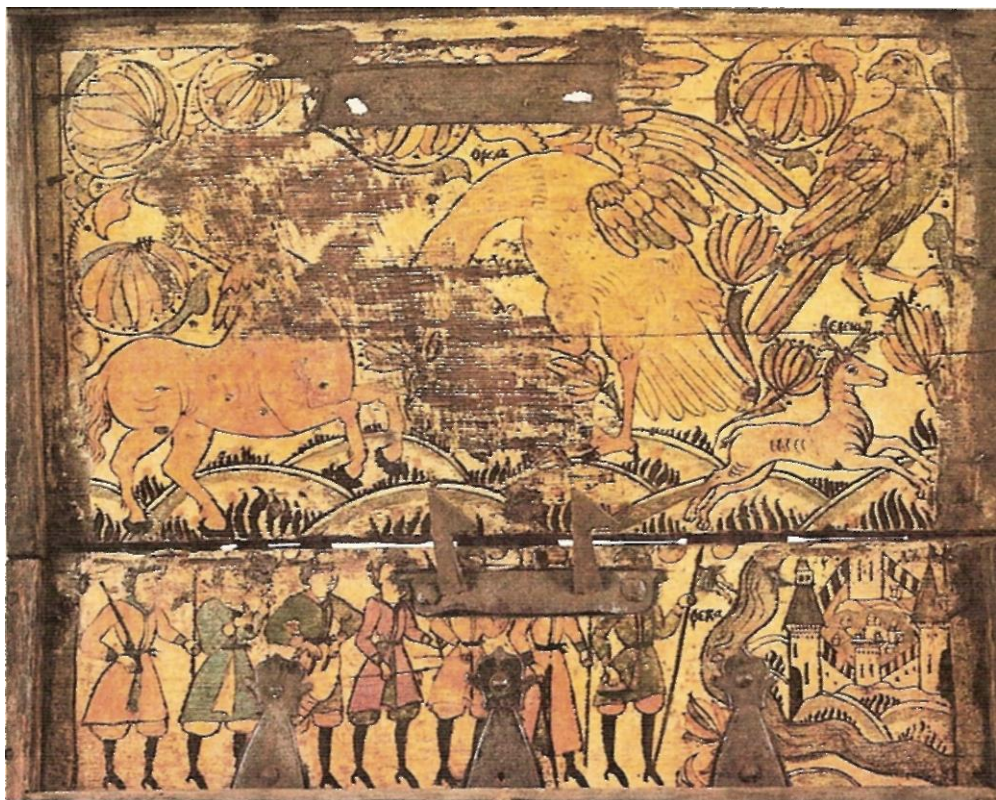
ратили внимание, как в некоторых рисунках в одежде героев смешиваются две эпохи: одни одеты так, как это было принято еще в XVII веке, другие — согласно требованиям моды начала XVIII века. Следовательно, авторы произведений жили на рубеже двух эпох.

Если мы приглядимся к вооружению воинов, то заметим то же самое.

Хотя огнестрельное оружие — пищали, мушкеты — употреблялось уже в XVII веке, но в первые годы XVIII века еще в ходу было старинное холодное оружие: копьа, бердыши, сабли и мечи. Это оружие мы видели много раз у легендарных героев росписи, а богатырь Полкан везде вооружен только луком со стрелами. У атакующих крепость воинов оружие также смешанное: у одних пики и бердыши, у других уже мушкеты (художник очень тонко передал очертание силь-

Александр Македонский. Лубочная картинка. Север. Конец XVII— начало XVIII века.





Штурм крепости Орешек. Роспись сундука. Великий Устюг. Начало XVIII века.

но изогнутого приклада). На войнах еще нет специальной, введенной Петром I, формы: они одеты в кафтаны, круглые шапочки с мехом и заправленные в сапожки штаны. Следовательно, отраженные в живописи события происходили на рубеже XVII и XVIII веков.

Самым значительным событием этого времени была, конечно, Северная война. Стремясь отвоевать у шведов выход к Балтийскому морю, Петр I вступил в коалицию с Польшей и Данией и осенью 1700 года осадил Нарву. Начало войны было для России неудачным: не успев как следует подготовиться

к ней, Петр вынужден был отступить, а Нарва осталась у шведов. Однако уже в следующем году русские войска снова начали наступление и в сентябре 1702 года осадили Нотебург — крепость, имевшую важное стратегическое значение. Расположенная на острове, в том месте, где Нева вытекает из Ладожского озера, эта крепость была ключом к выходу в море. Осада закончилась победой русских войск, Россия получила доступ к морю, а в начале следующего года был уже заложен Петербург. Победа в Северной войне, безусловно, взволновала всю страну. Это событие, по-видимому,

изобразил художник из Устюга Великого в росписи сундучка.

Несмотря на условность и известный схематизм рисунка, показано самое основное: очертание крепости, окруженной со всех сторон водой, ее толстые каменные стены с башнями и бойницами. Город виден как бы сверху, поэтому за его стенами можно различить небольшие жилые строения. Воины, осаждающие город, показаны крупным планом: ведь именно они главные герои изображенной сцены. В их плоскостных, лишенных объема фигурках очень верно схвачены пропорции, движение, детали одежды, вид ору-

жия. Повернув солдат к зрителю в три четверти, художник поставил их для нас в самую выгодную позицию: хорошо виден каждый воин, кто как одет и чем вооружен, что делает. Вместе с тем профильное изображение ног создает впечатление четкого и мерного шага отряда, движущегося на штурм крепости.

Но осада крепости занимает не всю поверхность расписанной крышки сундука. Большая часть ее отведена художником любимым легендарным героям. Здесь разместились Самсон и лев, Полкан, сражающийся то с богатырем, то с большой

Штурм крепости. Роспись сундука. Великий Устюг. Начало XVIII века.



хищной птицей. Эти герои показаны в тесном окружении растений и птиц, а около воинов цветов очень мало, птиц же совсем нет.

Мы уже знаем, что крышка сундука-подголовка имела скос, чтобы сундук можно было класть под голову. Скос у крышки начинался не сразу: часть ее — меньшая — у задней стенки делалась прямой и плоской, а дальше начинался наклон. В связи с этим петли на крышке подголовка делались иногда в двух местах: в месте соединения ее с задней стенкой сундучка и в месте начинающегося скоса. Меньшая часть крышки закрывала расположенное у задней стенки скрытое — тайное — отделение сундучка. Поэтому крышку подголовка можно было открывать двойко: или всю до конца — тогда зрителю видна была сразу вся ее расписанная поверхность; или же до скоса — тогда сценка атаки крепости оставалась скрытой.

Случайно ли так поместил ее художник? Видимо, нет. Здесь мы встретились с одной из характерных черт народного искусства. Традиционные и привычные мотивы художник располагал на самом видном месте, в центре своего «полотна». А все новое, подчас еще робко пробивающееся сквозь традиционные сюжеты, размещал на оставшейся свободной (иногда неприметной на первый взгляд) поверхности предмета. Поэтому и здесь, в росписи сундука, главное место заняли сказочные персонажи, легендарные герои, фантастические звери, птицы и растения. Заполнив основную поверхность крышки привычными изображениями, художник спрятал подальше от зрителя часть росписи, новую по теме, отражающую важные политические события в стране.

Всадник на белом коне

Навстречу друг другу движутся всадники, по два с каждой стороны; в самом центре живописного поля крышки сундучка они встретились и остановились для взаимного приветствия. Внимание зрителя сразу привлекает фигура справа: художник выделил ее богатой одеждой, величественной осанкой и даже мастью коня — белого в яблоках.

Всадник на белом коне одет «иноземному». На нем короткий кафтан-мундир, такие же штаны — кюлоты, ноги обтянуты чулками и обуты в туфли, или башмаки. Саблю, как на параде, он держит «на плечо», а правая рука со шляпой поднята как бы для приветствия. Второй всадник справа тоже одет в иноземное платье, но более скромное, шляпу он также держит в поднятой руке.

Пара всадников слева, видимо, встречает тех двух. На них длинные русские кафтаны, круглые с мехом шапочки и заправленные в сапожки штаны. Именно так одевались на Руси в XVII веке.

Приглядываясь внимательно к облику главной фигуры, мы замечаем, что отдельные черты ее имеют сходство с Петром I. Может быть, художник и изобразил здесь царя России? Современники подчеркивали, что у Петра были волнистые, спускающиеся до плеч волосы. Вернувшись в 1697 году из-за границы в Москву, Петр сбрил бороду, оставив лишь усы. В это же время он начал одеваться по-голландски: носил короткий, подпоясанный шарфом кафтан, чулки, полусапожки и круглую мягкую шляпу с низкой тульей.

Все эти характерные детали облика Петра I, его одежды видны на рисунке. Художник подчеркнул



Всадники. Роспись сундука. *Начало XVIII века.*

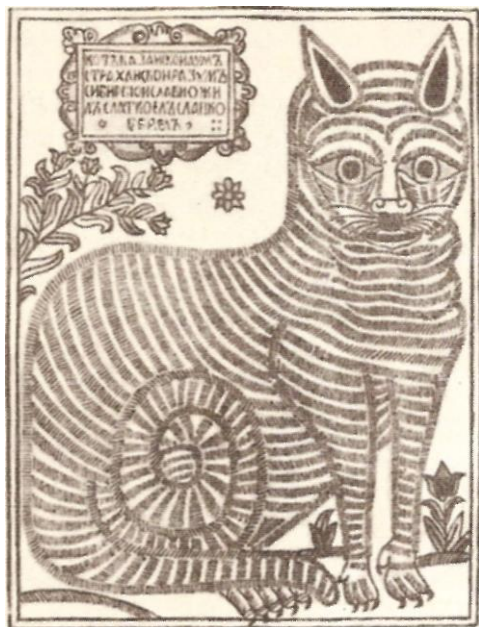
значимость царя, показав его более крупным планом. Светлая полоска над воротником означает любимый Петром белый шейный платок, а треугольничек на груди напоминает по форме офицерский знак, который в самом начале XVIII века носили военные командиры и сам царь.

Деятельность Петра I в значительной мере была связана с районами Севера: именно здесь развернулось строительство русского флота, отсюда вывозили плотников для разных государственных работ. В 1693 году Петр посетил Архангельск, а во время постройки в устье Двины крепости жил там более двух месяцев. Для него был выстроен специальный дом. Этот «домик Петра» перевезен под Москву и в настоящее время стоит на территории музея «Коломенское».

Вполне естественно, что приезды такого высокого гостя произвели на северян большое впечатление. Это отражено художником в росписи сундука.

Вместе с тем именно среди жителей русского Севера недовольство насильственными нововведениями Петра (бритье бороды, одежда иноземного покроя) было особенно сильным. Это северяне создали в лубке самые злые карикатуры на Петра I: «Как мыши kota хоронили», «Кот Казанский, ум астраханский», «Баба-яга и крокодил». Вспомним, что отпечатанные с деревянных досок лубочные картинки и роспись устюжан очень близки по характеру исполнения и сюжетам.

Выразить свое неодобрение нововведениям царя художник не посмел: большой сундук не так легко спрятать от посторонних глаз, как листок бумаги. Однако косвенную



Народная карикатура на Петра I. Лубочная картинка. Север. Начало XVIII века.

критику «Его величества» можно различить и здесь: художник как бы противопоставил ему коренных россиян. Возможно, поэтому фигуры левых всадников изображены в позе наблюдателей: старший скосил в сторону царя глаза и смотрит на него как бы оценивающим взглядом, а на лице младшего (безусого юноши) явное удивление. Интересно отметить, что, несмотря на миниатюрность изображения, крошечным белым пятнышком на верхней губе у всадника на белом коне художник сумел показать характерную особенность подбритых снизу петровских усов; недруги царя насмешливо называли их «котскими» (т. е. такими, как у кота).

Сценку с всадниками автор росписи окружил привычными персонажами и орнаментом: наверху

в круглом клейме мчится, стреляя из лука, Полкан, вьются пестрые цветы, а на их тонких стеблях сидят большие хищные птицы, озирающиеся по сторонам. Кроме этих наблюдателей за происходящим, из каждого растительного завитка выглядывают человеческие глаза, смотрят отовсюду: прямо, сбоку, сверху... Возможно, помещая в роспись «всевидящее око», художник хотел подчеркнуть значение изображенного события.

Мы рассматривали росписи, главными персонажами которых были люди — сказочные и реальные герои. Однако наряду с ними в росписях имеются и фантастические персонажи из сказочного царства.

Два льва

Снаружи этот сундучок совсем непривлекательный: дерево от времени сильно потемнело, железные полосы частично обломались, исчезли подложенные когда-то под прорезной узор цветная бумага и слюда. Но как только мы поднимем его крышку, впечатление от ветхости предмета исчезает: яркий узор из трав и цветов и помещенный на их фоне лев кажутся только что написанными. Дело в том, что роспись сундучка была реставрирована, т. е. промыты потемневшие от времени краски, восстановлен стершийся рисунок. Работу эту доверяют только специалистам.

Лев стоит на задних лапах, а передние подняты в воздух: он приготовился к прыжку, собираясь, по-видимому, напасть на невидимую нам жертву. Поэтому так широко раскрыта его пасть с двумя рядами острых зубов. Пышная грива покрывает не только шею животного, но и его голову. Миндалевидные глаза льва напоминают чело-

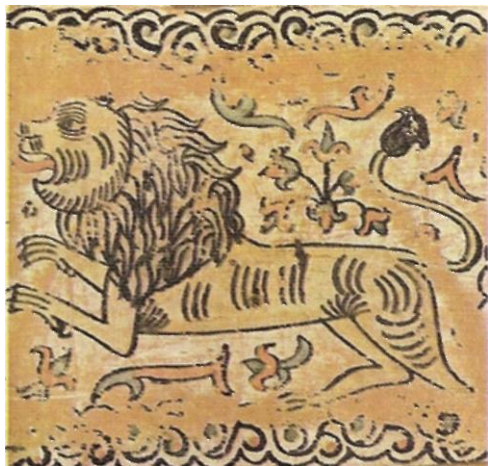
веческие. Почему облик зверя получился таким фантастическим? И каким образом этот обитатель тропиков попал на далекий Север?

История появления его на Руси довольно сложная и уходит в глубокую древность. В странах Востока, т. е. у себя на родине, лев считался когда-то божеством; видимо, это почитание зверя было вызвано его свирепостью и силой. Как эмблема (знак) этой силы льва всегда изображали рядом с правителями государств. Из стран древнего Востока еще в первые века нашей эры лев перекочевал к нам на Русь. Однако в представлениях наших предков характер зверя стал иным: он как бы утратил черты свирепого и злого хищника, остались только сила, мужество и благородство, т. е. те черты, которые русский человек испокон веков ценил превыше всего, воспевая их в песнях, былинах и сказках.

Образ льва стал на Руси весьма популярным: его изображение можно увидеть в скульптуре, на изразцах, в рисунках тканей, в изделиях из серебра, простого металла, дерева и многих других. Как подсчитал известный исследователь древнерусского искусства Г. К. Вагнер, только на рельефах владимиро-суздальских строений XII — XIII веков изображение льва встречается 82 раза! Этого зверя можно часто увидеть даже в иллюстрациях церковных книг: он фигурирует там как «борец со злом» или как «каратель за грехи человеческие». Так, например, в одной из них лев очень похож на зверя, нарисованного художником на рассматриваемом нами сундуке: у него такой же очеловеченный облик, так же широко раскрыта оскаленная пасть и точно так же встал он на задние лапы, подняв передние. Только в этом случае рядом стоит жертва, которую

Царя зверей — льва художник изобразил похожим на человека. Роспись сундука. *Северная Двина. XVII век.*





В росписи коробки лев выглядит весьма добродушным. Район Великого Устюга. XVII век.

лев, выйдя из бездны, должен покарать по «божьему повелению». Видимо, сходство льва, написанного на сундуке, с библейским «карателем» получилось у художника не случайно. Мы знаем, что художник занимался еще иконописью, он мог и церковные книги иллюстрировать, поэтому именно такой облик животного был для него наиболее привычен.

Однако в росписи лев похож на библейского лишь внешне. Значение же его совсем иное. Помещенный на фоне расцветшего яркими узорами ковра, зверь прыгает и резвится, как на цветущем лугу. Его очеловеченная морда лишена суровости исполнителя «высшего приговора», а оскаленная пасть чем-то напоминает улыбку.

В уверенных линиях видна рука талантливого рисовальщика; художник не ограничивается силуэтным изображением животного, но тонкой и разнообразной штриховкой показывает мускулатуру ног, грудную клетку, шерсть. Накладывая

местами тень, он нарушает плоскостность изображения, делает его объемным. Можно заключить, что автор росписи был знаком с образцами современного ему западного искусства, где знание природы в то время уже стало законом.

В росписи коробьев «царь зверей» встречается часто. Его изображения украшают то стенки, то крышку, то сразу несколько сторон сундучка. Одно из них показывает, что деревенские художники в окрестностях Устюга хорошо знали работы опытных иконописцев и по-своему трактовали их, перенося на свои изделия. На внутренней крышке одного из лубяных сундучков лев изображен точно в той же позе, что и на подголовке: готовясь прыгнуть, он уперся задними ногами в землю, а передние поднял в воздух. Таким же округлым контуром очерчена широко открытая пасть, и такая же пышная грива украшает голову и шею льва. Вместе с тем как сильно отличаются и манера исполнения, и облик зверя! Обрисовав его силуэт точным и быстрым движением кисти, автор очень хорошо передал стремительный бросок вперед: он показан и вытянутым в длину туловищем, и приподнятой головой, и спутанной косматой гривой. Также усиливают движение и небрежно разбросанные вокруг льва цветы: они как бы оторвались от стебля и подняты ветром в воздух. Кстати, взяв за образец и растительный орнамент на подголовке, автор росписи коробки опять исполнил его по-своему: значительно упростив, лишив ковровой яркости, он приблизил его к окружающей природе — раскрытые чашечки цветов с остроконечными пестиками напоминают полевые колокольчики.

Реальным, живым выглядит лев на коробье: без торчащих из пасти

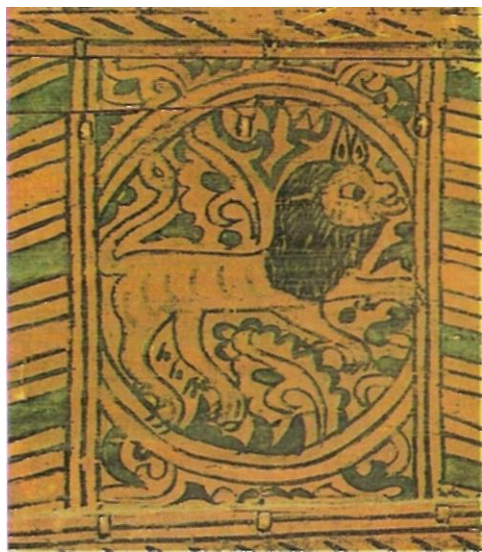
острых зубов и очеловеченного зглядя он кажется добродушным и очень похожим на собаку. Если изображенный на подголовке лев сошел со страниц церковных книг, то зверь деревенского художника очень близок русской сказке. Как и в изобразительном искусстве, в устном народном творчестве лев — частая фигура. В северных сказках лев — преданный человеку друг, служащий ему верой и правдой. В сказке об Иване-царевиче, например, лев помогает герою в битве с волком, выполняет разные поручения мужа и даже перевозит на себе своих «хозяев». Образ льва здесь, как и в росписи на коробье, больше похож на собаку, чем на грозного и свирепого хищника.

На одной из стенок короба художник поместил льва в круглой рамке, внутри которой зверь бежит, как в колесе. Высунутый из пасти, язык, скошенный в сторону круглый глаз и торчащие прямо вверх уши придают ему вид глуповатого щенка, вдруг остановившегося в удивлении перед незнакомым предметом. Не менее забавно другое изображение льва, также ограниченное кругом: выпустив когти и как бы готовясь прыгнуть, зверь слегка пригнул голову и раскрыл пасть; однако добродушие его от этого не уменьшилось, так и кажется, что он сейчас разразится звонким лаем.

Произведения народных художников, выполненные скупыми художественными средствами (силуэт и несколько штрихов), подкупают своей выразительностью.

рема, — сливаясь в одно целое с самой крышей, совсем незаметна для глаза. Но стоит поднять крышку — и крылатый зверь предстанет перед зрителем. У него мощные лапы с выпущенными когтями, поджарое туловище, а шея с пышной гривой завершается птичьей головкой с острым клювом. Поднятые вверх передние лапы, закрученный хвост, расправленные крылья и хищно раскрытый клюв показывают, что зверь приготовился поразить своего противника. Под ногами зверя — холмы с травкой, а вокруг — извивающиеся стебли цветов пестрой окраски. Этот мифический зверь — грифон. В уверенном и точном рисунке росписи мы узнаем руку устюжского рисовальщика: силуэт зверя очерчен одной тонкой и плавной линией, закрашен одним цветом, без оттенков. Вместе с тем так умело схвачены основные изги-

Этот лев очень похож на доброго глуповатого щенка. Роспись коробья. Район Великого Устюга. XVII век.



Крылатый зверь

Этот крылатый зверь укрылся в секретном отделении сундука-теремка. Его крышка — уступ крыши те-



Мифический зверь грифон — хранитель золота и серебра. Роспись сундука. *Великий Устюг. XVII век.*

бы тела животного, так верно передано движение, что кажется, будто зверь большими прыжками мчится вперед, мелькают под его ногами уходящие вдаль холмы, раскачиваются в ритм его движения окружающие растения. Темно-зеленый силуэт грифона четко выделяется на светлом фоне. Уходящие за пределы крышки стебли цветов, травы и очертания холмов создают впечатление продолжения действия, делают изображение как бы частью какого-то большого полотна.

Мы уже знаем «биографию» льва. А откуда пришел к нам на Русь мифический зверь грифон?

Много сотен лет до нашей эры в странах древнего Востока грифон, как и лев, считался божеством, позже стал эмблемой царской власти. С Востока, через Италию и Византию, он попал в страны Западной Европы и к нам, на Русь. Как и лев, грифон привлек россиянина своей храбростью и силой, причем своим

могуществом он превосходил льва: ведь у грифона было туловище зверя, орлиный клюв и огромные крылья. В реальность существования грифона в XVII—XVIII веках верили так же, как в то, что существуют заяц или олень. В книге, рассказывавшей о природе и ее обитателях, наряду с такими животными, как конь или собака, дается описание и грифона. «Гриф — это пернатое четвероногое животное, похожее на льва, только с крыльями и головой орла. Обитают они в Азиатской Скифии (т. е. в Сибири), владеют золотом и серебром. Эти жестокие и яростные птицы набрасываются на тех, кто покушается на их богатства — как будто наказывают за корыстолюбие». Вот, оказывается, почему художник поместил грифона на крышке сундука, да еще на той, которая закрывала секретное отделение, — свирепый зверь *охранял* ценности владельца сундука-теремка.

Лубяные сундучки тоже были хранилищами имущества, поэтому и на коробьях можно увидеть грифона. Однако, как и лев, грифон на них совсем не похож на злое и свирепое существо. Контуры животного — крупное и мощное туловище, толстые когтистые лапы, — как обычно, очерчены точными и лаконичными линиями, а маленькие черточки и штриховка уточняют его «природу»: покрытую чешуйками грудь, зубчатое крыло и маленькую птичью головку с настороженным круглым глазом. Ограничивающая изображение рамка тоже включается в действие: она стала как бы опорой для зверя. Обрамляя грифона тесной для него рамкой, художник тем самым подчеркнул величину зверя,

¹ Буслаев Ф. Критика о русских народных книгах и лубочных изданиях.— Журнал «Отечественные записки», т. СXXXVIII, отд. III, с. 41.

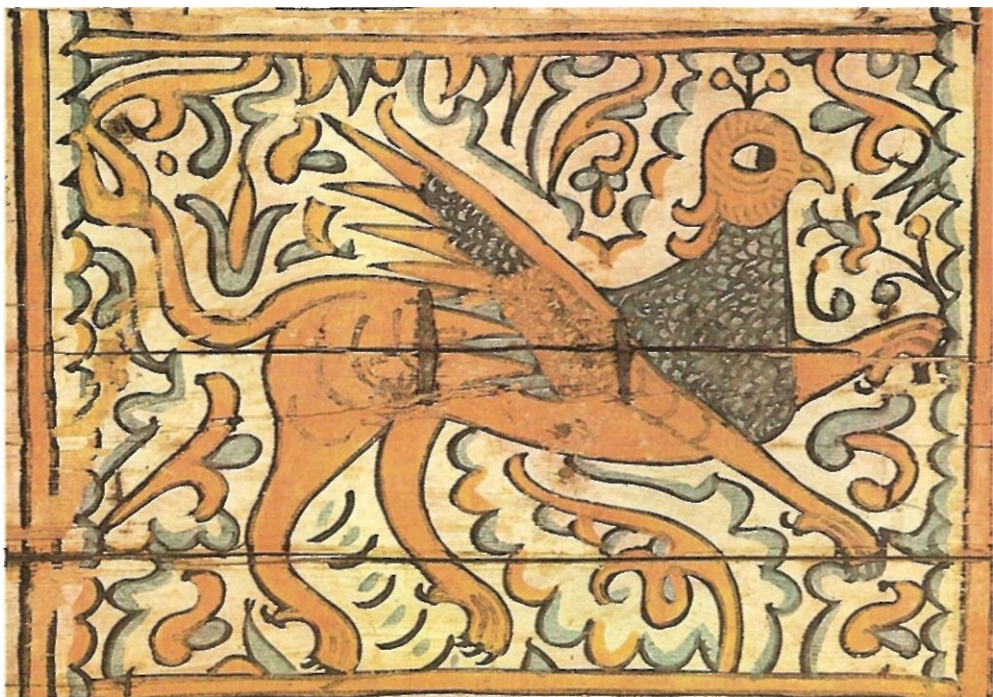
в изображение его, несмотря на плоскостной характер, кажется нам объемным и значительным. Сама рамка превратилась в окно, из которого зверь выжидающе смотрит на нас, округлив глаза. Украсив шею и грудь животного чешуйчатыми листиками, а его голову — хохолком-трилистником, художник придал изображению декоративный характер (даже крыло зверя напоминает причудливое растение). От этого грифон потерял свой воинственный вид. Он выглядит нарядным и забавным. Этому грифона художник заключил, как и льва, в круг. Несмотря на то что его облик почти точно повторяет облик грифона в квадрате, зверь в круге кажется более легким и подвижным: охватив когтями края обода рамки, он

приготовился то ли прыгнуть, то ли взлететь.

Удивительно, как одними и теми же художественными приемами художник умел придать каждому изображению свою неповторимую индивидуальность!

У льва и грифона одинаковые туловища и когтистые лапы, одинаковые скобчатые черточки подчеркивают их звериную природу. Подрисовав к туловищу вместо львиной голову птицы с чешуйчатой шеей и добавив крыло (как бы выросшее из передней лапы зверя), художник получил грифона. Чтобы сделать роспись как можно более яркой и нарядной, художник все время чередует яркие контрастные цвета: зеленую головку зверя с одной стороны оттеняет красный

Грифон. Роспись коробы. Район Великого Устюга. XVII век.





Мифический зверь единорог. Роспись коробьи. Район Великого Устюга. XVII век.

кустик-хохолок, с другой — того же цвета чешуя. Темно-зеленое туловище и крыло грифона окружены крупными причудливыми цветами, у которых сердцевина или лепестки, все время меняясь в окраске, становятся то темно-зелеными, то киноварно-красными.

Это умение — скупыми художественными средствами сделать изображение выразительным, а всего двумя красками придать ему яркость — художник унаследовал от своих предков. Поэтому мы и называем его искусство традиционным.

Лев и единорог

В росписи коробеек лев изображается часто борющимся с непонятым существом: оно очень похоже на коня, но у него на лбу растет длинный и острый рог, за что его так и называли — единорог, инрог или индрик. После открытия стран Востока, особенно Индии, русскому человеку стали известны такие зве-

ри, как обезьяна, носорог, слон. Однако подлинные сведения о дотоле невиданной стране настолько обросли чудесами, что носорог, животное с одним рогом, у нас превратился в единорога, причем рог стал обладать таинственной силой, способной поразить любого врага. Далекий для наших предков облик носорога изменился на хорошо знакомый. Художник представлял себе его в виде коня с рогом на лбу.

Таким иногда рисовали и коня Александра Македонского: ведь по сказаниям его Буцефал обладал необыкновенной силой.

В некоторых легендах единорог, или индрик, слившись в один образ с каким-то неведомым божеством, становится царем всего подземного царства:

У нас индрик зверь — всем зверям отец.
Ходит он по подземелью.
Пропускает реки, кладези студёные,
Куды хочет идет по подземелью,
Как солнышко по поднебесью, —

поется о нем в одной из народных песен.

Нарисованный на крышке на фоне трав и цветов, единорог весело скачет, напоминая жеребеночка, выпущенного пастись на зеленую травку.

Это сходство еще увеличивает его глуповато-удивленная мордочка, приподнятые для прыжка передние ноги, мягкая шоколадная окраска животного. Чтобы показать зрителю, что действие происходит «на лоне природы», художник разбросал по фону растения. Желтовато-красная гамма росписи делает ее мягкой и изысканной по колориту.

В росписях на коробьях единорог изображается то один, то вместе со

¹ Миллер В. Ф. Исследование о лютом звере народных песен. Труды Московского Археологического общества. М., 1877, т. VII, вып. 1, с. 5—8.

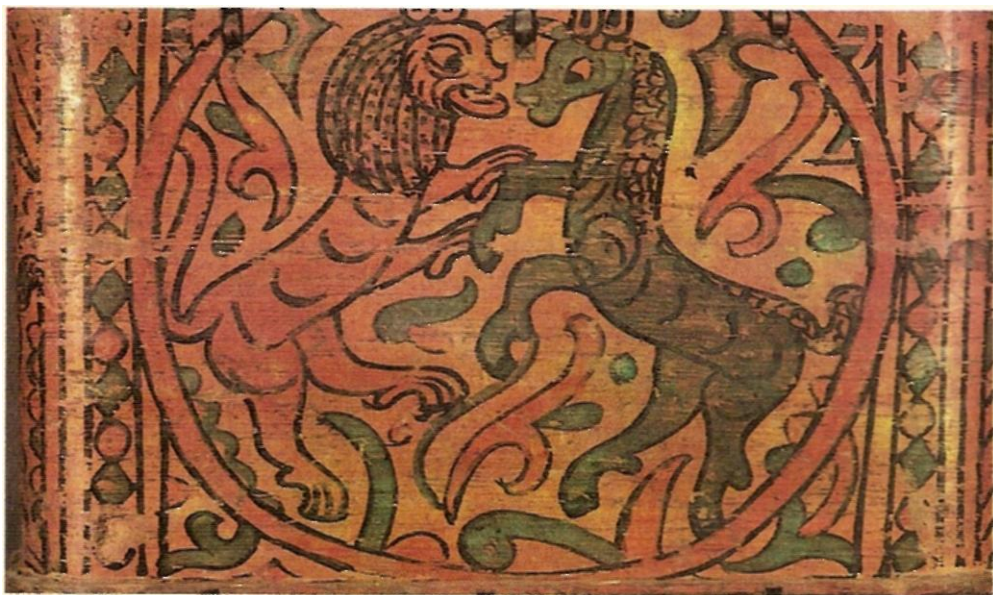
львом. Звери показаны в позе борцов: поднявшись на задние лапы, они обхватили друг друга передними, а рог единорога, изогнутый, как бы вонзился в голову противника. Несмотря на «ожесточенность» сражения, оба зверя выглядят весьма добродушно. Лев, как собачонка, высунул язык, а единорог будто разглядывает его скошенным круглым глазом. У обоих торчат треугольничками уши и изогнуты хвосты. Кажется, что звери не борются, а резвятся и играют.

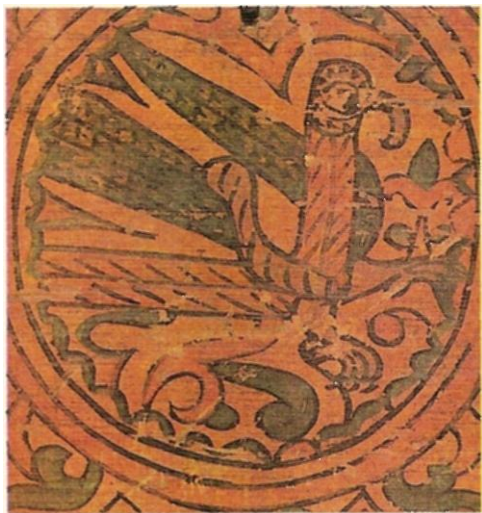
Расцветка подчеркивает их забавность и сказочность: у зеленого единорога ушки и челка окрашены желтым, отсвечивают золотом большой круглый глаз и крючком загнутый хвостик. У желтого льва — пышная зеленая грива, а длинным красным языком он как будто собирается лизнуть «врага».

Несмотря на сходство в позах, очертаниях туловища и движениях, у каждого зверя четко выражена «индивидуальность»: показана параллельными полосками грива льва, в промежутках она украшена точками, а у единорога шея — чешуйками. Чуть удлинив морду единорога, придав его туловищу большую гибкость и подрисовав копыта, художник подчеркнул его самые отличительные черты.

Можно предположить, что позы борющихся друг с другом зверей были навеяны изображением на гербе: в XVI веке лев и единорог, стоящие друг против друга на задних лапах, стали фирменным знаком Московского печатного двора. Этот знак часто изображался на переплетах книг той эпохи. Однако у народного художника эти звери потеряли характерную для герба торжественную неподвижность.

Сражение льва с единорогом. Роспись коробы. Район Великого Устюга. XVII век.





Стратим-птица — владычица океана. Роспись коробыи. Район Великого Устюга. XVII век.

Борьба льва и единорога могла рассматриваться и символически, как борьба светлого и темного, дня и ночи, правды и кривды. По-видимому, это об их нескончаемом единоборстве говорится в народной песне:

Кабы два зверя собиралися,
Кабы два лютые собегалися,
Промежду собой дрались, билися,
Одни одного одолеть хочет...

Это не два зверя собиралися,
Не два лютые собегалися,
Это кривда с правдою сохидилися,
Промежду собой бились, дралися...

Этот сюжет долго сохранялся в росписях — вплоть до начала XX века.

Стратим-птица

В средневековых легендах представления о птицах были не менее фантастичны, чем о животных. Им приписывали мифическую силу и

власть. Считалось, например, что павлин своим криком может прогнать змей. Видимо, поэтому в росписях устюжан обязательно присутствуют птицы.

Мы уже видели их в сценах сражений и рядом с легендарными героями. Спрятавшись в завитках растительного узора, повернув голову, птицы внимательно и настойчиво смотрят на зрителя. В одном месте около птицы есть надпись «Орель». Видимо, и в царстве птиц, как и в зверином, художника привлекала самая сильная, гордая и неприступная птица.

В средневековой русской литературе орлу приписывались мифические свойства. Согласно представлениям той эпохи, орел, чтобы проверить силу и жизнеспособность своих детенышей, обращал их к солнцу: тех, кто не мог смотреть на солнце прямо, не закрывая глаз, сбрасывал с высоты. Тайственная сила птицы передавалась даже его перьям. Поэтому к боевой стреле прикрепляли перо орла, чтобы она стала быстролетной и меткой. Такие стрелы ценились особенно. У былинного богатыря Дюка Степановича, например, из трехсот стрел таких было всего три, и им «цены не было». «Потому тем стрелам цены не было, [что] колоты оне были из трость дерева, клеены они клеєм осетра рыбы, перены они перицем [т. е. пером] сиза орла, а сиза орла, Орла Орловича...»

Орел на росписях устюжских художников как живой: с толстыми когтистыми лапами, крупным телом, большим хищно загнутым клювом. По размеру орел больше всех остальных персонажей сенок, будь то заяц, олень или человек. В сцене битвы с Полканом орел превосходит размером даже самого богатыря. Следовательно, автору

росписи эта птица казалась такой значительной, что менее крупным планом показать ее было нельзя. Часто орел изображался с добычей в клюве или терзающим свою жертву.

Однако наряду с орлом народные сказания воспевали и другую птицу — владычицу океана. В одном из произведений XVI—XVII веков, в «Голубиной книге», эта птица характеризуется так:

Живет Стратим-птица на Окияне-море,
Стратим-птица вострепёнится,
Окиян-море вое колыхнется,
Топит она корабли гостиние.
Со товарами драгоценными.

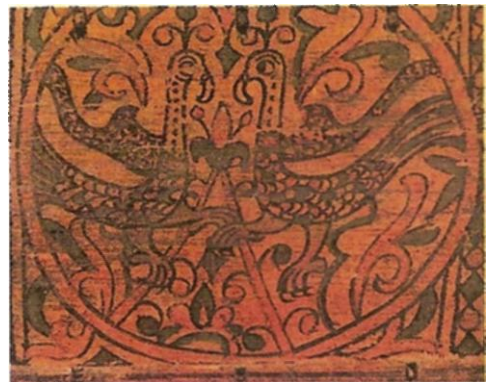
Стратим-птицу изображали в росписях на коробьях. У нее сильно вытянутое, будто сложенное из двух плоских дощечек туловище, которое под прямым углом переходит в такую же длинную шею, заканчивающуюся маленькой головкой с большим загнутым клювом. Такой же, как у грифона или льва, скошенный круглый глаз с любопытством смотрит куда-то вдаль, сильные когтистые лапы охватили край рамки, а поднятые крылья говорят, что птица готова взлететь. Не пытаясь детализировать изображение или сделать его объемным, художник одинаковыми косыми штрихами зачертил тело птицы, ее шею и край крыла. Тем не менее птица кажется нам живой, полной мрачной таинственности и загадочности: она не похожа ни на одну из известных в природе птиц.

В росписи другого мастера контуры птиц получились не такие резкие и угловатые. Очерчивающие их линии мягко и плавно показывают изгибы шей, спин, приподнятые хвосты. Автор этой росписи, в отличие от первого, стремился приблизить изображение птиц к природе,

сделать его более реальным; мелкими разноцветными чешуйками он показал их оперение, прямыми полосками — более крупные перья хвостов, а головки птиц украсил забавными хохолками из трех листиков. Несмотря на то что и у этих птиц хищный, загнутый клюв и сильные, когтистые лапы, они не кажутся нам загадочными и страшными, а чем-то напоминают индюков, или «индейских кур», как тогда называли их на Руси. Эти куры, хотя и продавались на рынке Великого Устюга, были еще диковинкой. Поместив птиц одну против другой, художник придал им вид бойцов: собираясь помериться силами, они, подобно молодым петушкам, приглядываются друг к другу, скосив глаза.

Птицами мы исчерпали знакомство с персонажами росписей устюжских художников и с их творчеством. Перед нами прошла вереница героев Древней Руси: легендарные богатыри, загадочные звери и птицы, невиданные растения. Видимо, авторы росписи хорошо знали

Стоящие одна против другой птицы напоминают борцов. *Район Великого Устюга. XVII век.*



и любили художественные произведения своего времени. Некоторые были грамотными и могли сами читать и писать (мы видели включенные в роспись надписи), другие слышали их у деревенских сказителей — ведь большая часть древнерусских произведений дошла до нас в устной передаче.

Мы видели, что наряду со сказочно-фантастическими сюжетами художники использовали для своих рисунков и темы, заимствованные из окружающей жизни; кроме того, даже сюжеты, навеянные сказкой или легендой, приобретали порой под рукой живописца реальные черты. Эту важную особенность творчества народных художников мы должны особо запомнить, с ней мы много раз встретимся дальше, при знакомстве с произведениями XIX—XX веков.

Художники, расписывавшие дорожки окованные сундуки и простые коробейки из луба, отличались по мастерству. Живописцы из города были потомственными иконописцами, унаследовавшими от своих предков мастерство рисунка. Творчество устюжан нашло отражение в искусстве деревенских художников. Упрощая технически рисунки устюжских росписей, они по-своему трактовали и содержание их. Поэтому, если образы, созданные городскими художниками, близки церковной книге, то у деревенских они родственны былине и сказке.

Мы заметили также, что основная особенность творчества устюжан заключалась в большом мастерстве рисунка: одной линией и штрихом они умели сделать изображение точным и выразительным. Цвет в их искусстве играл подсобную роль: раскрашивая контурное изображение, художник отнюдь не пытался подражать природе или же оттенками цвета сделать их объемными. Главной целью его было сделать предмет как можно ярче, декоративнее. Потому устюжские росписи похожи отчасти на восточные ткани XVI—XVII веков.

В связи с тем что именно линия в устюжском живописном мастерстве была главной, *устюжский* рисунок называют *графическим* (от французского слова graver — гравировать, вырезать, чертить). А поскольку рисунок еще и раскрашивался, его называют *расцвеченной графикой*.

Таковы особенности одного из направлений народного изобразительного искусства конца XVII — начала XVIII века. Передававшееся по наследству и складывавшееся в относительно изолированных центрах нашей страны народное живописное искусство образовало несколько так называемых школ. У каждой были свои традиционные особенности.

Познакомимся теперь с другой живописной школой Севера — *борецкой*.

Новгородская живопись навсегда останется одной из самых блестящих страниц не только древнерусского, но и всего русского искусства.

В. Н. Лазарев

Глава третья

На землях Марфы Борецкой

«Подъголовокъ Никиты Савиновича Потапова»

Перед нами опять сундучок-подголовок — «призголовашекъ травчатой». Наружные стенки его, как тонким кружевом, окованы сплошь просечным железом; переплетенный сложными петлями узор отдаленно напоминает растения. Внутренняя сторона крышки тоже расписана. В центре художник поместил фантастическое дерево. О его ствол опираются поднявшиеся на задние лапы и соединившиеся, как в дружеском объятии, лев и единорог. По обе стороны дерева — старик и юноша, оба в длинных русских рубахах, округлых, опушенных мехом шапках и мягких сафьяновых сапожках. Оба вооружены пиками, только у юноши еще сабля и на конце пики флажок-прапор. Симметрично расставив фигуры зверей, юноши и старца, художник сделал композицию картины уравновешенной и спокойной. Сочетание сине-зеленого цвета (празелени) с темно-красным (баканом) на желтоватом фоне увеличивает впечатление гармонии и покоя. Задумчиво и важно лицо старца, неторопливо движение его руки, поднявшей пику; словно

задумавшись, оперся на оружие юноша; даже бросившиеся друг к другу звери как бы застыли в броске. И лишь птицы на вершине дерева несколько нарушают покой: у них приподняты крылья, полуоткрыт хищно загнутый клюв.

Вверху по сторонам дерева надпись древнеславянским шрифтом: «Подъголовокъ Никиты Савиновича Потапова» и ниже еще буквы **ꙗѣ го ꙗ маѣ в ѿ**. Значение этих букв понять труднее, их нам нужно расшифровать.

Дело в том, что в те времена, о которых идет речь, цифры обозначались буквами и, чтобы показать, что данные буквы следует читать, как цифры, над ними сверху ставилась волнистая черточка: ее мы и видим над первыми и последними буквами. Попробуем прочесть дату, поставив вместо букв их цифровое значение, учитывая, что для десятков, сотен и тысяч они были разные. Буква **Ѧ** обозначала 100.

Ѣ — 90, **ѣ** — 6, получаем 196-го. Если тут обозначен год, то нам не хватает еще одной цифры. Чтобы ее найти, следует вспомнить, что годы отсчитывались в то время от леген-

дарного дня «сотворения мира». Считалось, что это было 7000 с лишним лет тому назад. Цифра 7000 обозначалась греческой буквой (сигма), но так как она была постоянной, ее опускали, так же как мы сейчас часто пишем, например, не 27 января 1973 года, а сокращенно 27.1.73. Следовательно, цифры на подголовке должны читаться 7196-го. Чтобы получить настоящую дату, нужно от 7196 отнять 5508, тогда мы и узнаем год написания росписи на подголовке в современном летоисчислении, т. е. 1688. Последние две цифры-буквы обозначают число и месяц: i—обозначало 10, A—1. Все вместе будет читаться так: «1688-го мая в 11 (день)».

А теперь займемся росписью сундучка. Тут нас тоже ждут интересные открытия.

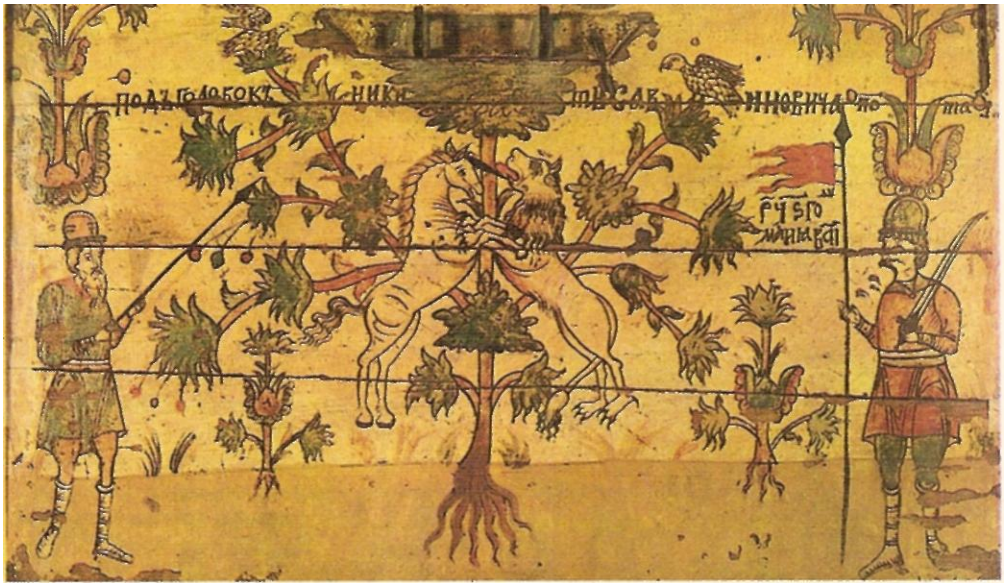
Нетрудно заметить, что художественный язык росписи здесь иной, чем у устюжан: силуэт рисунка более строг и спокоен, вместо стремления к яркости и декоративности — сдержанность в цвете. По-иному ведут себя и герои изображений. У устюжских художников они все время в движении, в действии: бегут или прыгают звери, едут на коне или стреляют люди. Неспokoйны растения, раскачивающиеся и извивающиеся на своих тонких стеблях.

Персонажи в росписи подголовка Потапова своим покоем и статичностью напоминают нам героев сказочного заколдованного царства: они как бы остановились в тех движениях и позах, в каких их застиг мгновенный сон. В передаче движений, в плавности линий видна рука опытного рисовальщика, знакомого с иконописным искусством.

Стиль исполнения росписи напоминает нам произведения новгород-

ских художников XII—XVI веков. Расположенный на северо-востоке страны, на реке Волхове, этот город до подчинения Москве был вольным, имел свое управление, по своему усмотрению организовывал хозяйство и жизнь. Его широкие связи с городами внутри страны и с Западом привели к расцвету культуры: как показывают найденные грамоты на бересте, уже в XII веке письменность в Новгороде была распространена широко, как нигде в мире. Высокого уровня развития достигло и искусство; город славился изделиями ремесленников разных специальностей, в том числе ювелиров, резчиков по дереву. Однако первое место среди них принадлежало живописцам: созданные ими произведения вошли в сокровищницу мирового искусства. Так, например, всему миру известна новгородская икона Бориса и Глеба XV века. Эти князья, объявленные после гибели святыми, почитались в Новгороде больше других. Симпатии к ним объяснялись, видимо, их трагической историей. Борис и Глеб были младшими братьями киевского князя Ярослава Мудрого. В начале XI века, после смерти князя Владимира, между Ярославом и Святополком завязалась борьба за киевский престол. Так как Ярослав был новгородским князем, население этого города участвовало в борьбе на его стороне. В междоусобной расправе Борис и Глеб были предательски убиты. Коварство и жестокость совершенного злодеяния сделали обоих братьев героями-мучениками. Их стали считать святыми, изображали на иконах. Новгородские художники писали их особенно часто.

Одетые в дорожные княжеские одежды, Борис и Глеб стоят рядом: старший (с бородкой и усами) —



Легендарное «древо жизни» и вооруженная «стража» сундука. Северная Двина. Район Борка. 1688 год.

слева, младший — справа. Внешним обликом фигур художник удивительно тонко сумел передать мужество и благородство обоих братьев: задумчиво-спокоен устремленный на зрителя взгляд, торжественная осанка, сурово-величавые лица, спокойно-замедленные движения рук с мечом и крестом. Спокойствие и сдержанность произведения подчеркиваются и его красочной гаммой: светлые блики на коричневом в лицах, сочетание темно-зеленого с красным в одежде, золотисто-солнечный фон придают живописи какую-то особую теплоту и мягкость; кажется, что краски, подобно драгоценным камням, светятся изнутри.

Если сравнивать это произведение с росписью подголовка Потапова, легко заметить родственные черты: то же впечатление величия и покоя, та же строгость и четкость силуэтов, то же излюбленное

новгородцами сочетание темно-зеленого с красным на золотом фоне.

Есть сходство и в деталях рисунка: так же намечены облегающие фигуры складки одежды, на старце и юноше той же формы (новгородского типа) шапки, опушенные мехом, с высокой тульей.

Каким образом в росписи сундука отразилось искусство древнего Новгорода? Ведь подголовок был изготовлен на Северной Двине в XVII веке, т. е. и по времени на 200 лет и территориально на сотни километров он был отдален от Новгорода.

Чтобы объяснить это, нам придется вспомнить хотя бы вкратце историю заселения северного края. Располагая большой силой — и экономической и военной, — предпринимчивые новгородцы уже в XII начале расселялись по всему Северу.



Князья Борис и Глеб, предательски убитые Святополком. *Новгородская живопись. XV век.*

Постепенно, действуя где прямым разбоем, где подкупом, они захватили огромную территорию, которая простиралась от Белого моря до берегов рек Мезени и Печоры. Самые выгодные места заняли новгородские бояре, обосновавшись в среднем течении Северной Двины: леса здесь изобиловали ценной пушницей, реки — рыбой, а сама река вместе с притоками была крупным торговым трактом, соединявшим северные города с южными, западные — с восточными, русские рынки с иностранными. Владения бояр назывались боярщинами, и эти названия сохранялись еще долго после того, как самих владений не стало. Осо-

бенно много боярщин было в бывшем Шенкурском уезде (ныне Семеновский район Архангельской области).

Во второй половине XV века Новгород был присоединен к Москве. Многие бояре переселились тогда окончательно в свои вотчины на Северную Двину. До настоящего времени в географических названиях тех мест сохранилась память о самых известных новгородских фамилиях: Едемы Мокрые, Едемы Нижние — от Своеземцевых-Едёмских, Борок — от Борецких. Вместе с боярами бежали на Двину и многие искусные ремесленники Новгорода, в том числе и живописцы. Районы поселения потомков новгородских ремесленников стали центрами производства различных художественных изделий. А в бывшем владении Борецких развилось живописное искусство (в селениях, расположенных недалеко от нынешней пристани Борок, в среднем течении Двины).

Передавая свое мастерство из поколения в поколение, художники сохранили лучшие традиции народного искусства древнего Новгорода на протяжении нескольких столетий.

А кем же мог быть владелец подголовка — Никита Савинович Потапов?

Мы уже знаем, что сделанный из дуба с оковкой из узорно-просечного железа сундук-подголовков уже сам по себе был вещью дорогой, а он еще украшен росписью, да именной. Видимо, принадлежал этот сундук богатому и знатному человеку.

О правильности нашего довода говорит также и то, что владелец его назван полностью по имени и отчеству (простых людей в то время так не называли).

Даже живописцев — людей такой почитаемой профессией звали только по имени и фамилии: Богдан Иванов, Михаил Карпов или же, в лучшем случае: Степан Иванов сын Гольцов.

Чаще же упоминалось одно имя с добавлением профессии: Останя-крестечник, Ефимко-ложечник, Якуня-плотник (крестечник — человек, который вырезал из дерева церковные кресты, а ложечник делал ложки).

Сходство стиля росписи сундучка с древним новгородским искусством показывает, что делал его потомок новгородского живописца, переселившийся на Двину. Следовательно, и заказчиком мог быть тоже новгородец: они старались селиться ближе друг к другу. Скорее всего, владелец сундучка был потомком новгородского боярина.

Теперь нам нужно выяснить, что изобразил художник в росписи подголовка.

Мы уже знаем, что лев и единорог олицетворяли собой борьбу двух миров: наземного и подземного. Изображенное в центре дерево с птицами переносит нас в далекое время, когда родилась древнейшая из легенд о возникновении мира. В ней говорилось, что среди водных просторов — «начала всех начал» — стояло одно-единственное дерево. На нем поселились две птицы, в его ветвях свили гнездо — отсюда и началась первая жизнь на земле. Дерево стало символом жизни и, называясь «древом жизни», показывалось всегда с корнями. Дерево с птицами стало одним из излюбленных сюжетов русского народного искусства: с ним связалось представление о могуществе сил приро-

Молодец и девица в праздничных одеждах XVII века. Роспись сундука. Северная Двина. Район Борка. Конец XVII века.





Стражники охраняют замок сундука. *Северная Двина. Район Борт. Первая четверть XVIII века.*

ды, о зависящем от нее благополучии человека, его счастье. Поэтому в росписи подголовка дерево с птицами занимает центральное место.

Стоящие по сторонам его юноша и старец вооружены. Художник хотел показать, что это воины, или стража сундука. Как и грифоны в устюжских росписях, они должны были сторожить хранившиеся в этом сундуке ценности.

Девица прекрасная и молодец презирыдний

На внутренней стороне крышки сундучка-подголовка, в круглом клейме, взявшись за руки, стоят стройный юноша и красивая девица. Они одеты в праздничные одежды XVII века. На девушке украшенная дорогими камнями накладная (т. е. одевавшаяся через

голову) шубка и высокая горлатная шапка; на юноше нарядная рубаша, богато расшитая по вороту «ожерельем» и отделанная «кружевом» по подолу. На голове знакомая нам новгородская шапочка с мехом, штаны шиты из узорной парчовой ткани, на ногах красные сафьяновые сапожки. Заздравный кубок в руке девушки, соединенные руки молодых говорят о том, что художник изобразил здесь сцену помолвки. (Вспомним, что горлатная шапка считалась в этом случае необходимой принадлежностью одежды невесты, именно в таких шапках изображал девиц с кубками и автор росписи коробьев.) Из-под шапки на плечи девушки падают распущенные волосы: такая прическа в XVII веке была только у девушек знатного происхождения — боярышень. Опять мы здесь столкнулись, по-видимому, с потомками новгородского

боярства. Связь с древним новгородским искусством можно увидеть и в стиле росписи: торжественно-величава осанка обеих фигур, строгие и задумчивые лица, задержались в неторопливом движении руки.

В красочной гамме также любимые сочетания новгородских художников: красный цвет в одежде девицы оттеняется ее темно-зеленой шапкой и такой же рубахой молодца, придающими красному какую-то особую теплоту. В свою очередь темная зелень одежды юноши оттеняется красным верхом шапки и такими же сапожками. Сделанная на золотистом фоне роспись радует глаз, покоряет красочностью и мягкостью расцветки. Автором ее был, по-видимому, художник, хорошо знакомый

с иконописным мастерством. Так же как на иконе Бориса и Глеба, у обеих фигур тщательно выписаны лица: покрытые сначала светло-коричневой краской (т. е. «вохреные»), они затем проработаны светлыми мазками, подчеркивающими форму носа, линию губ, глазные впадины. Точно так же белильными мазками (пробелами) показаны складки и светлые места в одежде юноши, отчего изображение приобрело объемность. Позади фигур стол с сосудами, он и прорисован, и вместе с тем смотрится как декоративный фон росписи. На гусях у юноши мы замечаем орнамент из «веревочки», он хорошо нам знаком по устюжским росписям: видимо, автору росписи было ведомо и это искусство. Под влиянием устюжских

Охотник и птица. Деталь росписи сундука. *Первая четверть XVIII века.*



росписей художник окружил девицу и молодца пышным орнаментом из сплетающихся похожих на тюльпаны цветов.

Кому же предназначался так красиво украшенный сундучок?

Помните, на коробьях тоже были нарисованы сценки свадебного пиршества, а предназначались чаще всего такие нарядные коробки для приданого невесте. Видимо, и этот сундучок был подарком невесте, но владелицей его была не крестьянка, а знатная боярышня.

Сундучок для приданого

Форма и отделка сундука отличаются от описанного выше подголовка: прямоугольный, в виде ящика, он сделан из сосны — де-

рева более дешевого и менее прочного, чем дуб. Ажурную оковку здесь заменили гладкие полосы железа. Простота отделки сундука показывает, что он мог принадлежать небогатому горожанину или крестьянину. Наружные стенки его и крышка украшены росписью. Художник расписал сундук, по-видимому, раньше, чем его обили железом. И как ни бережно была сделана оковка, в некоторых местах полосы железа, проходя между изображениями и как бы окаймляя их рамкой, захватывают детали росписи. Оковка сундучка разбила живопись на отдельные сценки.

На передней стенке сундучка мы видим опять стражу: старец с пикой и юноша с саблей нацелили свое оружие прямо на личину замка.

За сбором плодов. Деталь росписи сундука.





Добыча смолы. Деталь росписи сундука.

Юноша почти в такой же одежде, что и молодой стражник на подголовке 1688 года: длинная рубаха с «ожерельем», сафьяновые сапожки, пояс. Только на голове вместо круглой шапочки с мехом шляпа с полями. Старца же художник показал в одежде новгородского боярина XVII века — в нарядном длиннополом кафтане с «кружевом» и поясом и в новгородской шапочке. По сторонам — сказочные растения с пышными листьями и цветами, с птичками на вершине: видимо, это опять «древо жизни» и его постоянные обитатели. В исполнении росписи снова видна рука талантливого художника: силуэты фигур, растений очерчены уверенно и точно, удачно подчеркнуты энергичные движения стражников сундука: юноша взмахнул саблей, а старец нацелил пику. Их динамичные позы хорошо оттенены складками одежды, плавно огибающей полусогнутые колени. Изгибаются в такт дви-

жений воинов сказочные растения с пышной листвой и, будто контрастируя с ними, застыли в спокойно-выжидательной позе птицы. Мы видим в этой росписи те же сочетания красок: на изумрудно-зеленом фоне как бы загорается красное в одежде стражников, в листьях растений, освещая всю роспись мягким и теплым светом.

На двух узких стенках сундука, среди таких же сказочных деревьев, цветов и птиц люди действуют и движутся так же энергично. Один из них, откинув назад корпус и полусогнув колени, целится из ружья в птицу, а та сидит на вершине и чистит перышки. Здесь опять встретилось старое и новое, недавно вошедшее в жизнь: стрельцы вооружены старинным, холодным оружием, а охотник — новым, огнестрельным. В изображении природы реальные черты сочетаются с фантастическими: над грибовидной шапкой дерева какие-то загадочные

круглые плоды, а ствол натуральный, даже хорошо виден отломанный внизу сучок. По другую сторону дерева собака. Ее внимание, как и охотника, целиком поглощено птицей.

На противоположной стенке сундука на такие же фантастические деревья с загадочными плодами карабкаются юноши: один из них, уже добравшись до цели, вот-вот схватит плод; другой юноша лезет вверх, обхватив ствол руками и ногами. Несмотря на фантастичность пейзажа, обе фигуры очень жизненны, художник верно схватил характерную позу человека, взбирающегося на дерево с помощью рук и ног; похоже, что ему не раз приходилось наблюдать подобное зрелище.

Деятельность людей, изображенных в сценках, также отражает реальную жизнь: охотой на диких птиц (куропатов, рябчиков, тетеревов), сбором лесных ягод и грибов, орехов занималось почти все население деревень, расположенных по берегам Северной Двины.

Роспись задней стенки сундука в этом плане еще интереснее. Здесь рядом со сказочными растениями нарисованы два дерева: на их склоненных вниз симметричных ветках отчетливо видны иголки. Без сомнения, это ель. Около обоих деревьев трудятся люди. Человек слева вооружен каким-то инструментом

на длинной рукояти, водит им по стволу, оставляя белый след. А человек справа стоит на невысокой лестнице и орудует топором. Знакомство с историей края подсказывает, что художник отразил в росписи сундука один из главнейших промыслов тех мест — добычу смолы подсочным способом.

Из Шенкурского уезда смола еще в XVI веке в большом количестве вывозилась в Англию. При добывании смолы подсочным способом у сосны или елки надрезали и частично снимали кору. Выступавший сок — осмол — стекал вниз и застывал. Потом его собирали в мешки. Необычный инструмент, которым снимали кору — косарь, а человек с топором делает надрез. На голове у одного юноши — накомарник — непрямая защита от насекомых при работах в лесу. Если мы сравним одежду юноши в накомарнике на росписи с подлинной одеждой лесоруба Севера, то убедимся, как точно нарисовал ее художник.

Реальная жизнь начинает занимать все большее место в творчестве художников. Это явление определило пути дальнейшего развития русской народной живописи. Каким стало это искусство в последующие века, мы увидим, когда познакомимся с творчеством деревенских художников XIX—XX веков.



Сирины — рыбы морские, на корабельщиков пением своим сон наводят и тако корабли топят.

(Из книги о природе XV века)

Глава четвертая

Живописцы с Выга и Онеги

Птица Сирина и виноград

На первый взгляд сундук этот ничем не примечателен: стенки его сделаны из дерева, а снаружи окованы гладкими полосами железа. Но стоит поднять крышку — и нас ждет сюрприз: прямо к зрителю обращено красивое и тонкое лицо с маленьким жестко очерченным ртом. Взгляд огромных глаз приковывает к себе внимание таинственным и загадочным выражением. Надменно откинута голова увенчана тяжелой короной, а туловище переходит в пышный хвост. Надпись раскрывает содержание росписи: «Святого блаженного рая птица Сирина. Виноградь». И дальше-здесь приводится легенда, связанная с этой мифической птицей. Рассказывается об этой птице, что живет она на море и очень уж сладко поет. Заслушавшись ее пением, моряки засыпают, и корабль, лишенный управления, разбивается о скалы, а сами люди становятся добычей Сирина. Если где-либо и на суше услышит человек сладкогласое пение Сирина, то, очарованный, идет за птицей следом до тех пор, пока не умрет. Вот какое коварное существо изобразил художник в росписи сундука.

Легенда о птице Сирина уходит в далекое прошлое. Образ Сирина, как и многих других фантастических существ, связан с преданиями Востока: «в стране чудес» — Индии родилась легенда о сладкогласых птицах-девах. Трудный и долгий путь совершил этот сказочный образ птицы, прежде чем попал в нашу страну. По Хвалынском}', — как называлось прежде Каспийское, — морю, а затем по реке Славянской (теперешней Волге) везли корабли разные товары из восточных стран; вместе с ними привозили и легенды о далеких странах, их сказочных обитателях. Через Черное море и Днепр с восточными странами было связано и Киевское государство. Уже в XII веке образ Сирина украшает книги, ювелирные изделия, архитектурные сооружения.

Образ птицы-девы оказался близким и понятным человеку Древней Руси. Тесно связанный с природой и зависящий от нее крестьянин-земледелец поклонялся солнцу, чтобы давало тепло, воде, чтобы не было засухи, зверю и птице. Обожествляя силы природы, человек вырезал своих богов из дерева, высекал из камня, изображал их на одежде, предметах быта.



Птица Сирин на виноградном дереве. Вверху приведен текст легенды. Роспись сундука. Олонецкая губерния. 1710 год.

Новая религия — христианство — была религией князя и его дружины. Насильно распространяя ее среди народа, киевские князья начали беспощадную борьбу с языческими верованиями, уничтожали идолов. Однако народ долго продолжал поклоняться прежним языческим богам, и христианская церковь, идя на уступки, ввела многих из них под другими именами в сон святых. Так сохранился в народном сознании и образ птицы Сирин: она осталась такой же красивой и сладкоголосой, но пела уже в раю и именно сюда, в этот вечно цветущий «божественный» сад, заманивала теперь людей.

Однако художник, написавший Сирина на сундуке, хорошо знал древнюю легенду и сохранил в облике птицы присущее ей коварство.

Поэтому так плотно сжаты ее губы, таким злым и как бы гипнотизирующим взглядом смотрит она на людей.

Птица сидит на виноградной ветви: автор тщательно выписал каждую ягодку грозди, а чтобы не оставалось сомнений, еще и подписал: «Виноградъ». Однако гроздья винограда не свешиваются от тяжести вниз (как им положено природой), а смотрят вверх; ветви с гроздьями вырастают из толстого ствола дерева. На нем и сидит птица.

Как и образ сказочной птицы с ликом девы, виноград привлек живописца своей невиданностью. Вместе с различными фантастическими изображениями он занял постоянное место в русском народном искусстве, как изобразитель-

ном, так и устном. Для русского человека даже сказочное райское дерево с яблоками казалось слишком уж обычным, и он заменил его виноградным.

А в начале века сего тленного
Сотворил бог Адама и Еву,
Повелел им жити во святом раю,
Дал им заповедь божественну:
Не повелел им кушати плода виноградного
От едемского древа великого...—

говорится, например, в сказке о Горе и Злосчастье. Поэтому художник и изобразил «райскую птицу» Сирина на «виноградном дереве».

Рассматривая внимательно эту роспись, мы замечаем, что манера ее исполнения совсем другая. Чтобы яснее увидеть отличительные черты, познакомимся еще с одним Сирином с росписи на теремке.

Два Сирина

По характеру исполнения этой росписи мы сразу узнаем почерк устюжского живописца: быстрыми и точными линиями очерчены контуры птицы, ее оперение и поднятое крыло. Туловище завершается женской головкой с миловидным лицом и задумчивым, грустным взглядом. На голове венец, а из-под него на плечи падают расчесанные по-русски на прямой пробор волосы. Сирина окружают цветы с длинными разноцветными лепестками. Роспись окаймляет традиционная для устюжан веревочка. Как мы хорошо знаем, все это — отличительные особенности работ устюжских художников.

Совершенно по-иному написан первый Сирин: в его изображении главное не линия, не силуэт, а живописный мазок. Если основным «орудием» устюжанина было перо, то автор данного произведения писал кистью. Мазки краски здесь не смотрятся как отдельные цве-

товые пятна, а незаметно переходят один в другой, подчеркивают тень и свет, создают впечатление объема и глубины. И в результате игры светотени распушились и стали рельефными перья птицы, завились в крутые локоны густые волосы на голове девы, округлились лицо и губы, засияли драгоценные камни короны, а блики на зрачках придали большую выразительность ее огромным, широко раскрытым глазам.

В северодвинской росписи, которую мы назвали графической, раскрашивание изображения носило подчиненный характер, кисть как бы не осмеливалась выходить за пределы контура рисунка. В рассматриваемом нами образце, напротив, контур рисунка имеет второстепенное значение. Уверенная рука художника именно кистью, свободными и гибкими мазками построила изображение, передала его теневые и светлые стороны, богатство красочной гаммы.

В отличие от графической, эту роспись называют *живописной*.

Тайна птицы-девы

Присмотримся еще раз к росписи. Внизу справа есть надпись:

**ПІСАНА АЩІ ГОДУ МЦА ІУНІА ВО
АНЕХЪ** черточка над буквами

показывает, что буквами написаны цифры, обозначающие год. Переведем буквы в цифры. Первая «*ѧ*» означает тысячу, вторая «*Ѩ*» — семьсот, третья «*Ѫ*» — десять. Соединив их, получаем: 1710 год. Здесь счет уже идет, как видим, не от «сотворения мира», а соответствует нашему. Отличие только в том, что цифры написаны буквами. Следующие два слова



Птица Сирина. Роспись сундука. Великий Устюг. Начало XVIII века.

уточняют месяц. Следовательно, роспись была сделана в 1710 году в июне месяце.

Начало XVIII века ознаменовалось обострением всех социальных противоречий, решительной перестройкой государственного аппарата, существенными изменениями в культурной жизни страны, ее обычаях. Петр I, по словам А. С. Пушкина, поднявший Россию на дыбы, не останавливался «...перед варварскими средствами борьбы против варварства»¹. Недовольные нововведениями царя бежали на Север, укрываясь в лесах и болотах. Одним из центров оппозиции стал старообрядческий монастырь, основанный в конце XVII века на побережье Белого моря, на реке Выг. Мы уже говорили, что именно на Севере были созданы произведения, направленные против правительства, карикатуры на царственных особ. Так, например, на лубочных картинках лица Сиринов часто приобретали сходство с русскими императрицами.

На Север переселялись не только люди знатного происхождения, но главным образом крестьяне, среди которых было много ремесленников и живописцев. В этих местах и сложилось то направление живописного искусства, с образцом которого мы только что познакомились, рассматривая роспись сундука. Тесно связанные с монастырем окрестные крестьяне — деревенские художники — расписывали в этой же манере свои бытовые вещи.

Саму эту манеру письма мы проанализируем позже, а теперь вернемся к птице-деве, присмотримся еще раз к ее лицу. Подчеркнуто прямой тонкий нос, маленькие губы, темные волосы и брови указывают на «иностранное» происхождение, а завитые в локоны и спускающиеся на плечи волосы говорят о том, что причесана она по западной моде начала XVIII века.

А не изобразил ли художник в лице Сирина Екатерину I — супругу Петра I? Современники отмечали у нее вьющиеся темные волосы, широкие черные брови. Она была небольшого роста, полная. Возможно, поэтому художник изобразил туловище птицы таким приземистым и широким, подчеркнул «нерусские» черты лица (по происхождению Екатерина была немкой), модную прическу (на ранних портретах ее рисовали именно с такими локонами). Только этим можно объяснить, что вместо венца на голове Сирина — богато украшенная царская корона. Видимо, потому у птицы такой холодный и «чарующий» взгляд, плотно сжатые, капризные губы. Вероятно, не случайно художник включил в роспись легенду, рассказывающую только о коварстве Сирина. Такой вариант легенды

¹ Ленин В. И. Поли. собр. соч., т. 36, с. 301.

можно понять как прямое предупреждение царю: не увлекайся иноземным, не то забудешь свой родной край и погибнешь!

У крестьянских художников, как и у небогатого городского люда, образ Сирина ассоциировался с представлением о благополучии и счастье. Поэтому в народном искусстве птица Сирин изображалась очень часто и жила дольше других легендарных персонажей. Позже мы с ней еще встретимся.

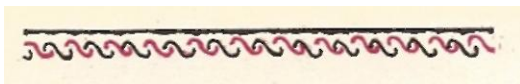
Мы видим, что это направление живописного мастерства отличается не только по характеру исполнения, но и по содержанию росписи: вместо жанровых сенок, характерных для северодвинских росписей, здесь изображены преимущественно травы, цветы, плоды. Чтобы больше подчеркнуть красочность растительного орнамента, художники писали на контрастных темных фонах: синем, зеленом, оранжевом.

Нарядный цветочный орнамент пришелся по душе сельскому жителю. Видимо, поэтому в последующем столетии он получил широкое распространение почти повсеместно. Розы и тюльпаны, васильки и ромашки в окружении пышной зелени

из веточек и трав во второй половине прошлого века можно было увидеть в крестьянских домах Севера и Урала, в бывшей Вятской губернии и Западной Сибири, на Алтае и в Забайкалье.

Такому широкому распространению этого вида росписи способствовало и то, что приемы живописного мастерства заметно упростились. Каллиграфическую четкость и тщательность рисунка сменил быстрый и легкий мазок. При этом выработалась своеобразная скоропись исполнения, позволившая художнику несколькими движениями кисти расписывать сразу большую поверхность. Например, рисуя букет роз, он широкой кистью наносил сразу круглые красные «яблоки». Затем по непросохшей краске белилами намечал лепестки. Положенные сверху красного они начинали светиться нежно-розовым цветом, становясь все светлее и светлее к краю «яблока». Цветок словно оживал, становился объемным.

Подобной росписью в домах украшали стены и перегородки, шкафчики и подпечья, иногда расписывали еще пол, потолок и всю домашнюю утварь.



Что же мы узнали

Мы познакомились с основными направлениями русской народной живописи второй половины XVII — начала XVIII века.

Все рассмотренные нами произведения были созданы на севере нашей страны, но это не означает, что только там и процветало живописное мастерство: ведь мы имеем возможность познакомиться с искусством наших предков лишь по тем образцам, которые дошли до нас и хранятся в музеях. В результате бережного отношения владельцев, ценивших произведения старинных художников, эти памятники сохранились до наших дней.

В росписях на коробьях, сундуках перед нами раскрылся весь мир, который занимал воображение художника той эпохи: былинные богатыри, легендарные полководцы, волшебство-сказочные звери, птицы и растения. Русскому человеку особенно близки были герои сильные, мужественные, бесстрашные, благородные и великодушные.

Мы заметили также, что наряду с легендарными героями и сказочными персонажами народные художники начали включать в росписи сюжеты из современной им жизни, хотя пока еще эти сюжеты не стали в их произведениях главными. Поэтому они и помещали их на задней стенке или нижней части крышки сундучка. Иногда современная

автору действительность так завуалирована волшебство-сказочным окружением, что понять подлинный смысл росписи очень трудно.

Художественный язык народных мастеров своеобразен, он заключается в искусстве владения линией, выразительности силуэта изображения, меткости штриха, показывающего детали. Именно это искусство — искусство рисовальщика (которое мы видели в северо-восточных районах страны, по берегам Северной Двины) — народный художник получил в наследство от предшествующих поколений.

Образцы росписи, свидетельствующие об овладении художником чисто живописным мастерством (т. е. близким современному умением создавать изображение оттенками цвета, игрой света и тени), связаны уже с влиянием «ученого» искусства города, с новыми, западными веяниями. Не случайно мы находим его образцы в северо-западных районах: крестьяне тех мест особенно часто отлучались для заработков в город.

В начале XVIII века у народных художников появился интерес к отображению событий современной жизни. Это очень важно, так как именно в этом направлении будет развиваться русское народное искусство во второй половине XVIII и в XIX веке.

Часть вторая

**Народная
живопись
конца
XVIII-
XIX
века**





Продолжение путешествия в прошлое

Теперь, читатель, мы совершим с тобой путешествие туда, где когда-то жили авторы росписей по дереву. Побываем на Севере нашей страны и на берегах Волги, поедem поездом, поплывем пароходом, немало придется пройти пешком. Мы увидим белые северные ночи и огненные закаты, лесные чащобы и заливные луга, где трава выше пояса...

В дорогу мы возьмем с собой тетради, карандаши, фотоаппарат; будем записывать рассказы старожилов и делать снимки старинных строений, предметов быта. Все, что мы увидим и услышим, поможет нам лучше представить, как жили и создавали свои произведения народные художники в то далекое от нас время, понять своеобразие их художественного языка, «оживить» героев их росписей.

В живописных творениях русского народа конца XVIII—XIX веков, с которыми мы познакомимся, нам снова встретится сказочная вещая птица Сирин и единорог-конь, чудо-дерево и волшебный цветок. Однако эти изображения теперь отходят на второй план. Главное место в творчестве народных художников занимает окружающая действительность во всем ее разнообразии.

Мы увидим крестьянина и крестьянку в будни и за праздничным столом, на работах в лесу и по дому. Полюбуемся, как чинно прогуливаются богатые молодые люди в праздничных одеждах, как весело скачут нарядные седоки на зеленых, красных и золотых конях...

Яркие, правдиво отобразенные художником картины повседневности оживут и как бы приоткроют нам завесу, позволяя увидеть мир прошлого, окружавший художника того времени.



Особенно значительна по разнообразию и богатству художественных мотивов роспись, распространенная на обширной территории Северной Двины...

В. М. Василенко

Глава первая

Художники из Пермогорья

«Сия колыбель Пермогорской волости»

Над колыбелью из Пермогорской волости трудились два мастера: один вырезал ее из дерева, другой украсил стенки яркой живописью. Форма и отделка колыбели показывают, что резчик по дереву был таким же талантливым художником, как и живописец; это подтверждают пропорции колыбели, красиво вырезанные края стенок, фигурные шишечки, украшающие угловые столбики.

Живописец же окраской и рисунком сумел подчеркнуть изысканность ее формы, сделал предмет еще более красивым. Роспись стенок выполнена на светлом фоне, а угловые столбики и нижний край окрашены в темно-зеленый цвет. Темная окраска смотрится как обрамление живописи стенок, превращает каждую стенку колыбели в самостоятельную картину, подчеркивает легкость и воздушность растительного орнамента, артистичность и тонкость контурного рисунка.

Рисунки раскрашены красным, зеленым и желтым цветом. Красный преобладает, отчего колыбель кажется особенно праздничной и нарядной.

Роспись делится на ряд сюжетных сенок, каждую из них окружает ковер из зелено-красных цветов и трав. На стенке у изголовья художник изобразил чаепитие: двое сидят за столом с самоваром, а рядом женщина с ребенком на коленях. На противоположной стенке сценка охоты: два мальчика стоят около дерева и целятся в сидящую на вершине птицу. На одной боковой стороне изображено, как вся семья едет куда-то в возке, запряженном парой коней, а на другой — парень с гармонью и девушки за работой.

Художественный стиль росписи нам знаком: вспомним росписи устюжан XVII века. Устюжские художники точно так же сначала наносили рисунок черной контурной линией, а затем раскрашивали его. Они также любили окружать изображения травами и цветами, в красочной гамме у них также преобладали красный и зеленый цвета. На угловых столбиках, соединяющих стенки колыбели, можно различить еще один характерный признак росписей устюжан: по столбикам, спускаясь сверху вниз, вьется змейкой «веревочка». По нижнему краю колыбели, огибая все ее стенки, идет длинная надпись: «Сия



Расписная колыбель с надписью и датой: 1867 год. Северная Двина. Пермогорье.

колыбель Пермогорской волости деревни Запустенской казенного крестьянина Николая Матфеева сына Смиреникова окрашена 1867года». Пермогорье — это пристань на Северной Двине, расположенная вверх по течению реки километрах в 70 от Устья Великого.

Живопись, подобную той, что украшает колыбель, можно увидеть на многих предметах из крестьянского обихода, дошедших до нашего времени: ларчиках и прялках, мисках, ложках и детских санках.

Единство живописного стиля говорит о том, что авторы росписей жили неподалеку друг от друга. Так надпись на колыбели открыла Пермогорье как один из центров живописного мастерства XIX века, перенявшего традиции искусства Устья Великого XVII века.

Прялка, пряха и корабль

Нарядно расписанная прялка рассказывает нам о далеком, давно забытом времени. Заброшенная

деревня, утонувшие в сугробах избы. Тусклый огонек чуть брезжит из одного окошка. Мерцающий свет лучины едва освещает сидящую женщину. Перед нею прялка с куделью, в руке веретено...

Многие поэты воспели пряжу как олицетворение русской крестьянки, сумевшей, несмотря на тяжелую долю, сохранить в себе силу духа, свободолюбие, доброту, терпение. Среди многих работ, которые выполняли крестьянки, прядение и ткачество были самыми трудоемкими. Напрясть и наткать надо было на всю семью, да еще и подати уплатить холстом. Вот и сидела женщина за прялкой долгие зимние ночи.

Мы сейчас и представить не можем, сколько времени и труда нужно было затратить, чтобы соткать один аршин льняного холста. Нитки пряли из льняных волокон, а для теплой одежды — из овечьей шерсти. Работы начинались ранней весной: вспаханную землю засеивали семенами льна, проросшие всходы

в начале июня пололи, а в августе лен уже поспевал и его дергали — выдергивали руками с корнем. Потом лен обмолачивали — выбивали семя из головок, а стебли выстилали: раскладывали в поле тонкими слоями и оставляли на всю осень. Вымоченные дождями стебли становились мягче. Убранный с поля лен сначала высушивали, затем мяли и трепали, чтобы отделить от стеблей наружную жесткую оболочку — кострицу. Мягкая сердцевина шла на нити.

Чтобы сделать это волокно еще мягче, его несколько раз прочесывали гребнями, после чего оно становилось тонким и шелковистым, как светлые волосы ребенка. Подготовленное таким образом волокно — кудель — пряли: вытягивали и скручивали его в нити.

Прядение начиналось обычно в конце ноября и продолжалось всю зиму. Маленькие, замерзшие окна избы пропускали мало света. Поэтому неизменным спутником пряхи была горящая лучина, вставленная в светец.

Ручное прядение было очень медленным, малопроизводительным. Самая искусная пряха, работая от зари до зари, могла напрясть в день около 460 аршин пряжи (примерно 300 метров). А чтобы получить хотя бы 20 аршин ткани (около 15 метров), нужно было спрясть не менее 20 тысяч метров пряжи. Поэтому прядильный сезон продолжался почти пять месяцев. Чтобы приготовить себе приданое, девушка должна была спрясть и ткать с 6—8 лет. В музейных коллекциях хранятся маленькие детские прялки.

Таким образом, прялка была верной спутницей крестьянки на протяжении всей ее жизни. Прялка была не только орудием труда, но и произведением искусства: что-

бы скрасить тяжелый труд, ее украшали резьбой или росписью. Часто прялка была подарком: жених дарил прялку невесте, отец — дочери, муж — жене. И каждый хотел сделать подарок на радость и удивление. Тут творческая фантазия мастера не имела границ. Прялка становилась гордостью ее владелицы, передавалась по наследству от матери к дочери, от бабушки к внучке. Сейчас многие из этих прялок хранятся в музеях нашей страны. Но имя того, кто дарил прялку, от нас скрыто. Хотя на некоторых прялках есть дарственные надписи, но многое ли откроет нам такая, к примеру, надпись: «Сия прялка Авдотьи Степановны. Кого люблю, того дарю...»

Рассмотрим внимательно, как и чем украшал прялку художник.

Прялка с росписью. Северная Двина. Район Пермогорья. Вторая половина XVIII века.





Так пряли и ткали холсты в прежнее время. *Городецкая роспись. Начало XX века.*

Около метра высотой, с большой лопаской прялка сделана вся из одного куска дерева. Для изготовления подобных прялок на Севере нередко срубали целое дерево с корнем (сосну или ель): из ствола вырубалась ножка с лопаской, а из горизонтального ответвления — сиденье — донце. Отсюда и название такой прялки «копыльная», т. е. корневая. Изготавливались прялки искусными плотниками Севера, поэтому в их форме отразилось своеобразие северной архитектуры: верх лопаски украшают округлые выступы — главки, повторяющие контуры крыш северных деревянных церквей, а фигурная ножка и округлые свесы внизу лопаски напоминают нарядные столбики крылец, балясинки и сережки фасада избы.

Расписные украшения прялки хорошо сочетаются с ее формой. Вот на лицевой стороне лопаски, самой видной зрителю, художник нарисовал корабль: рассекая волны, мчится легкое суденышко, надулись от ветра паруса, накрени-

лись толстые мачты. А над кораблем — цветущий сад: повисли тяжелые головки колокольчиков, раскрылись похожие на ромашки чашечки цветков, завернулись спиралью пышные длинные листья. Такими же листьями проросли боковые края лопаски.

Под кораблем, из резного кружка, украшающего ножку прялки, на нас смотрит загадочный зверь: лохматая грива и гибкий с кисточкой хвост напоминают льва, а голова и туловище — коня. На обратной стороне белый и черный кони едят из одной кормушки, а ниже, в кружке, знакомый нам Сирин — легендарная «птица счастья».

В умении расположить рисунок на поверхности предмета (т. е. в композиции росписи) видна рука истинного художника: корабль, как самую «тяжелую» часть росписи, он поместил внизу лопаски, а над ним разбросал легкий растительный узор. Точно так же украшена ножка прялки: более темный по цвету низ с крупной крестообразной

фигурой создает впечатление устойчивости основания прялки. В верхней части на светлом фоне размещены легкие, как бы устремленные вверх завитки; повторяя по форме узор лопаски, они объединяют весь орнамент прялки в единое целое. В результате вся роспись воспринимается как очень уравновешенная, удачно сочетающаяся с формой предмета.

Попробуем определить, что в этой росписи традиционное, а что новое.

Мы уже говорили, что в стиле и колорите росписи пермогорских художников XIX века много общего с росписью устюжских художников XVII века. Однако здесь вместо излюбленного устюжанами сочетания ярко-красного с зеленым пермогорский художник предпочел соединить зелень с черным цветом. Оттененная черным зелень, хотя и лишает предмет праздничной яркости, зато придает ему удивительную строгость и красоту, подчеркивает нежность окраски цветов и листьев, напоминает нам о пронизанных солнцем волнах, по которым несется корабль.

Растительный орнамент прялки также очень похож на устюжский, сходство особенно заметно в стремлении художника заполнить растениями каждый свободный уголок, украсить ими рамку так, будто бы они продолжают и за ее пределами.

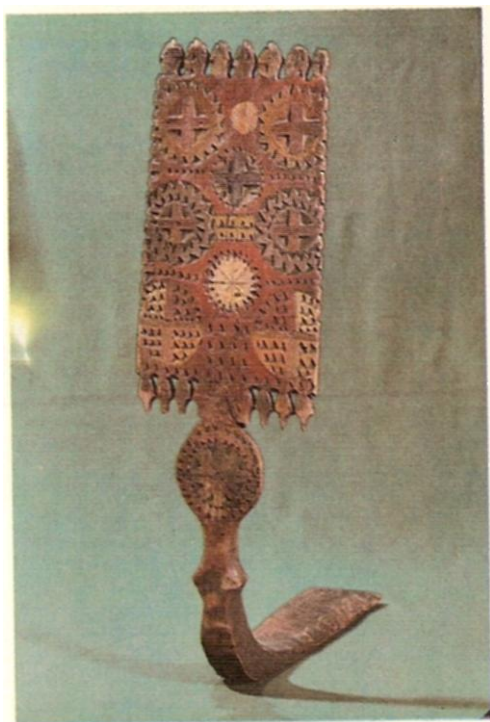
Вместе с тем фантастические цветы устюжских росписей значительно ближе к природе.

В сюжетах росписей также можно заметить и сходство, и отличия. Среди персонажей в рисунках на прялке мы видим Сирина — легендарную «птицу счастья». Однако поместил ее художник уже не в центре, а внизу, заполнив самые

видные места сценками из окружающей жизни: скользящий по волнам легкий парусник, домашние животные у кормушки.

Образ плывущего по волнам корабля жителю Пермогорья был особенно близок, изображение его попало на прялку не случайно: на подобных судах всех видов и размеров по Северной Двине перевозили людей и товары; множество их в ярмарочные дни скапливалось у Пермогорской пристани, а кроме того здесь же испокон веков их строили потомственные плотники. Поэтому так любовно и со знанием дела нарисовал художник плывущий корабль, тщательно выписав каждую деталь.

Прялки украшали нарядной резьбой и росписью. *Север. XIX век.*



Как видите, в росписи пермогорского мастера сохранены все лучшие черты, отличавшие изобразительное искусство XVII века: умение одним контуром передать самое характерное, а сочетанием двух-трех цветов создать впечатление богатства красочной гаммы. Пермогорский художник так же умело украшает предмет, и украшение это — роспись — хорошо сочетается с формой предмета.

Но, сохраняя традиционные черты, художник вносит новое. Прежде всего это новое выражается в том, что он все больше и больше заменяет фантастические и сказочные темы сюжетами из близкой и понятной ему окружающей его деревенской жизни.

Этот повседневный крестьянский быт, одетый мастером в празднично-яркий наряд, и раскроется нам во всем его многообразии при дальнейшем знакомстве с расписными изделиями.

«Сей бурачок очень крепок и угодъ...»

Бурачок, бурак — это сосуд цилиндрической формы, сделанный из березовой коры. Прежде в крестьянском быту бураки были в большом употреблении. Изготавливали бурак так: весной, во время интенсивного движения соков, со ствола срубленной березы снимали кору, надрезав ее в двух местах по окружности. Кусок бересты — корпус бурака. Снаружи этот остов сосуда обшивали еще одним слоем бересты, после чего распаривали и вставляли выструганное по размеру деревянное дно и крышку с ручкой в форме дужки. Высохшие стенки бурака настолько прочно охватывали дно, что сосуд не пропускал даже воду. Для большей прочности верх и низ бурака укрепляли дополнительно пояском из бересты.

Из бураков пили пиво, брагу, мед. Во время летних работ в них

Бураки — сосуды из бересты для питья. *Северная Двина. XIX век.*



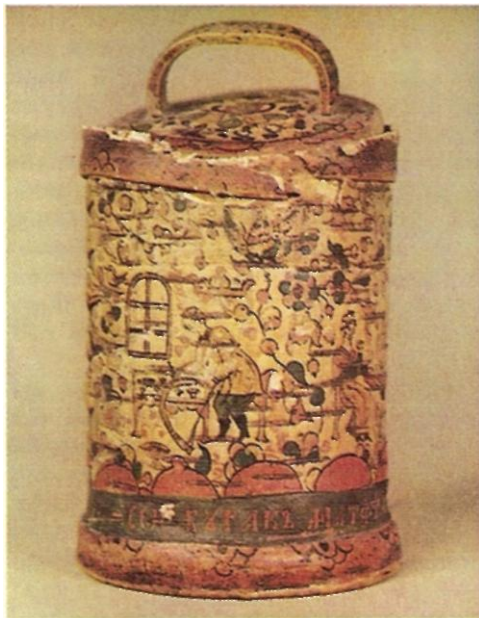
брали питье в поле: берестяные стенки не пропускали тепла и даже при сильном зное вода или квас оставались холодными.

Береста не впитывает краску, поэтому она удобна для росписи. В росписи бураков художник давал волю своей творческой фантазии.

Стенки одного из бураков покрывает тонко выписанный растительный узор из веточек с ягодами, листиками и широко раскрытыми чашечками цветов. Как бы склоняясь от тяжести, крупные стебли изгибаются в разные стороны, заполняя всю поверхность предмета. Роспись выполнена на светлом фоне. Киноварно-красная краска, слегка оттененная темно-зеленой и желтой, преобладает в росписи, что и придает бураку праздничный вид. В узорочье растительного орнамента как бы потонули включенные в роспись жанровые сценки. Исполненные таким же четким черным контуром и окрашенные в те же цвета фигурки людей, звери и птицы сливаются с растениями. Оранжевые берестяные ободки окаймляют роспись стенок бурака, а снизу — «для устойчивости» — оранжевый поясик еще утяжелен сплошной синей полоской и красными полукружиями, обозначающими землю. Оттененный широкими одноцветными поясками, узор бурака, напоминающая цветистую ткань, кажется нам еще более легким, затейливым и красивым.

В жанровых сценах художник отразил реальную жизнь того времени.

На первом рисунке мы видим стройного юношу с миловидным лицом, он склонился над дугой и наводит на нее узоры. На столе много маленьких мисочек, а одна большая на полу; у окна полочка с посудой. Сценка интересна по содержа-



Деревенский художник раскрашивает дугу. Деталь росписи бурака. Северная Двина. Пермогорье. 1811 год.

нию. Мы видим здесь мастера росписи за работой, т. е. за тем занятием, которым занимается и он сам. Видимо, поэтому он начал с нее своей «рассказ в картинках». Несмотря на то что художник показан в окружении трав, цветов и птиц, как бы вторгающихся в «жилое помещение», сценка очень правдива и подкупает жизненностью и точностью изображения. Не случайно художник поставил стол у окна: без света занятие живописью невозможно. Не случайно также весь стол и даже пол заставлен сосудами. Этого требовала техника росписи. Как мы уже говорили, родственная иконописной, она была очень сложной. После того как поверхность загрунтовывали, т. е. сравнивали ее неровности смесью мела с клеем, ее покрывали белилами, и только

после этого пером наводили рисунок. Краски растирали, а затем растворяли в желтке куриного яйца, каждую — в отдельной посуде. Перья в те времена употребляли гусиные. Такое перо мы и видим в руке художника; тонкими штрихами автор росписи сумел показать его широкий кончик. В маленьких мисочках на столе уже приготовлены для росписи краски, а в большой на полу можно различить сложенные куриные яйца.

В исполнении росписи видно высокое мастерство рисовальщика: четкий контур изображения одинаково точен и уверен как в выполнении тонкого растительного узора, так и миниатюрной фигурки склонившегося над работой юноши; вер-

но схвачены пропорции, движения рук; меткими штрихами показаны черты лица, складки одежды, прожилки листьев и даже такие детали, как застежка на одежде или детали орнамента на дуге.

Своеобразие стиля росписи объясняется, с одной стороны, традициями, а с другой — теми задачами, которые стояли перед художником. Ведь главной целью его было сделать сосуд как можно наряднее. Поэтому-то жанровую сценку окружают ярко-красные растения, в их красочном обрамлении даже повседневное занятие приобретало праздничное звучание.

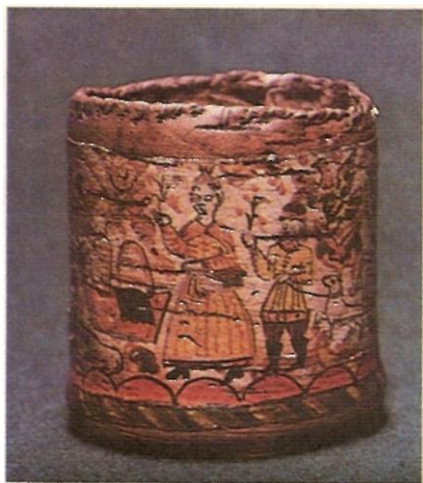
Дальше художник изобразил охотника: безусый юноша нацелил ружье, а в гуще красно-зеленых за-

Охота на тетерева. Часть росписи колыбели. *Пермогорье. 1867 год.*



витков, обозначающих чашу леса, мы видим оленя и сидящую на ветке птицу. В этой сценке художник также правдиво отразил самый распространенный промысел на Северной Двине — охоту на зверя и дикую птицу. Один из авторов, опиравшийся на Пермогорье в конце XVIII века, отмечал, что природа здесь была богатой и щедрой. В лесах добывали ценную пушнину, стреляли дикую птицу. Из зверей там водились лисицы, зайцы, белки, горностаи, из птиц — тетерева, куропатки, рябчики. Каждый деревенский житель с пятнадцати лет становился охотником. С лесом были связаны и другие крестьянские промыслы: добывали смолу и уголь, собирали ягоды, заготавливали дерево на разные хозяйственные работы. Все это изображали авторы пермогорских росписей.

Вот, например, рисунок на стенке колыбели: два мальчика целятся из ружья в сидящую на дереве птицу, а у его ствола — собака. Выше, над головами охотников, видны звери: олень, лисица и козел. Сценка очень жизненна и правдива, хотя художник изобразил ее по-своему. Незнакомому со своеобразием его художественного языка может показаться непонятным: почему дерево вдруг проросло бутонами и цветами, а звери показаны не далеко, в перспективе, а помещены над головами охотников? Теперь нам нетрудно догадаться, что дерево с цветами — это фантастическое «чудо-дерево», или «дерево жизни», знакомое художнику по древнерусскому изобразительному искусству. Так же традиционно подал он главное и второстепенное в рисунке. Обрисовав зверя одним контуром, художник окружил его какими-то завитками и поместил в верхней части картины. Это значило,



В лес по ягоды. Роспись бурочки.
Пермогорье. Первая половина
XIX века.

что звери гуляют где-то далеко, в глубине леса, скрываясь от меткого стрелка.

Оперение птицы красно-зеленое, но художник так точно передал ее контуры, что легко можно узнать тетерева. Несмотря на силуэтные очертания зверей, подмечены самые характерные признаки каждого: олень гордо откинул свою красивую голову с тяжелыми ветвистыми рогами и вышагивает танцующей походкой; незаметно крадется, вытянув свой длинный пушистый хвост и пригнувшись к земле, лисица; уперся передними ногами в землю козел, тупо уставившись прямо перед собой. Умение так верно передать основное одним контуром говорит о таланте художника.

Особенно часто изображали художники сценки лесных промыслов. На обратной стороне лопаски прялки — в лесу двое: один с топором, другой с ружьем; над ними две птицы — тетерки — и олень. На стенках крохотного бурочки две идущие



Роспись хлебницы. *Пермогорье. Середина XIX века.*

друг за другом фигурки: впереди женщина с кузовком, сзади мальчик ведет за собой на поводке собаку. Видимо, оба, мать и сын, отправились в лес по ягоды. На стенках лубяной хлебницы тоже мальчик с собакой идет за отцом в лес; у мужчины в руке кузовок, а за плечами большой сплетенный из лыка короб — пестерь. Судя по размеру корзин, на этот раз идут по грибы. Художник очень хорошо передал деловитость обоих: зритель чувствует, как быстро идет мужчина и как едва поспевает за ним, стараясь не отставать, мальчик. В этих крохотных изображениях мастер умело показывает даже возраст героев: юноша безусый, мужчина всегда с небольшой кудрявой бородкой, а старец — с длинной и седой. Мальчик одет всегда так же, как и взрослый, отличается от него ростом. Женщину от девушки можно отличить по головному убору: на первой всегда повойник, целиком скрывавший волосы, а девушка — с непокрытой головой или с красивой повязкой.

Дети в крестьянских семьях с малых лет начинали трудиться вместе со взрослыми. Верный правде художник не раз показал нам это.

Мы видели уже мальчиков, спешивших в лес то по ягоды, то по грибы. Вместе с родителями ребенок участвует в лесных работах, едет в возке в город. Но он не просто седок — он кучер. А вот мальчик весело скачет на коне: видимо, как все крестьянские дети, направляется в ночное.

Веселые супрядки

Из росписей узнаем мы не только о прядении, но и о других работах, которые должна была делать женщина. Ее мы видим то за ткацким станком, то за шитьем. Вот она, низко согнувшись, доит корову, стоящую у яслей, а вот у колыбели укачивает ребенка или держит его на коленях. Но чаще всего — за прялкой. С прялками и пряжей девушки шли и на посиделки, или супрядки, — веселые вечеринки. Красивая прялка была гордостью владелицы. Она несла ее на вечеринку, держа за ножку, так чтобы все видели ее резной или расписной «наряд».

В росписях на прялках обязательно имеется такая сценка: в центре лопаски на скамье сидят за работой девушки, а среди них парень с гармонью. Две прядут, а третья склонилась над шитьем. Это посиделки — веселые деревенские вечеринки, где девушки встречались с парнями. Для этого девушки обычно договаривались с какой-нибудь одинокой пожилой женщиной и шли к ней в избу с прялками, швейками, гребнями. Хозяйка избы заранее готовилась к вечеру: прибиралась, колола побольше березовой лучины для освещения. Девушки усаживались на лавки, начинали прядь, затягивали песни. Вскоре в избу приходили и парни. В селе, где было много богатых невест, парни приезжали и из других де-

ревень. Эти выезды старались сделать с шиком: в расписные сани запрягали пару или тройку лошадей, к празднично-нарядной расписной дуге подвешивали колокольчик. Изба быстро заполнялась народом, работа чередовалась с пением, играми и плясками.

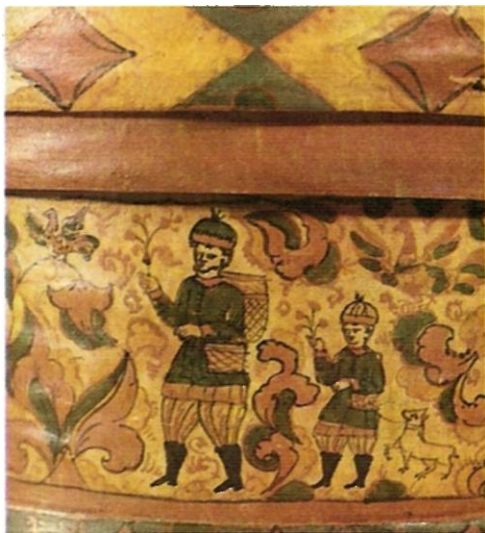
В росписи на прялке художник изобразил веселые супрядки. Сцену посиделок художник показал по-своему. Чтобы лучше использовать поверхность лопаски, лицевую ее сторону он разделил на три яруса: внизу праздничный выезд на тройке в крытом возке: позади сидят мужчина и женщина, впереди парень погоняет кнутом лошадей. На конях нарядная сбруя, расписные дуги с колокольчиком. Может быть, художник показал здесь жениха, спешащего на встречу с невестой?

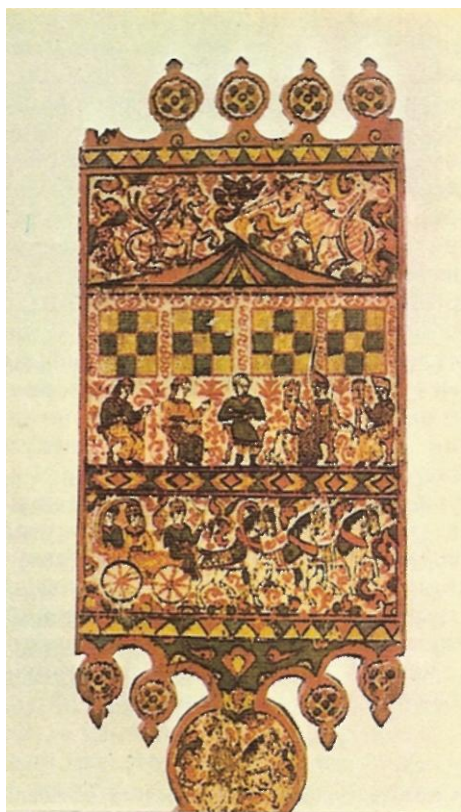
Выше, в центре — сценка супрядок. Для большей торжественности художник посадил девиц не на деревянную скамью, а на городской работы стулья с выгнутыми ножками. За пряжами, в стене четыре окна, которые мастер расцветил для нарядности зелеными и красными красками. Значит, действие происходит внутри помещения. Над сценкой посиделок — цветной шатер: художник показал тем самым и наружный вид дома, хотя вместо крыши нарисовал купол шатра. Изображая одновременно и внутренний и внешний вид помещения, художник повторил тем самым характерный прием древнерусского изобразительного искусства. Так, например, показывая что-либо внутри здания, художник того далекого времени рисовал одновременно и его крышу. Он как бы срезал переднюю стенку и показывал зрителю, что происходит внутри. Тот же прием повторил и автор росписи прялки. Из иллюстраций древне-

русских книг пришли в роспись и шатер, и стоящие как бы на страже лев и единорог.

Среди пермогорских расписных прялок одна выделяется богатством росписи, а к обычной гамме красок здесь прибавлено золото, которое придает росписи блеск, заставляя прялку сверкать как драгоценное ювелирное изделие. Над прялкой трудился еще и резчик: верх прялки украшает ряд круглых главок с заостренными верхушками, такие же выступы — «сережки» — симметрично вырезаны внизу лопаски, напоминающая свесики — гирьки — древнерусской деревянной архитектуры. Фигурная, переходящая в донце ножка, чуть удлиненная, вытянутая вверх лопаска хороши по пропорциям — прялка кажется легкой истройной, веселой и праздничной. Расписной орнамент, умело расположенный на поверхности прялки, усиливает это впечатление.

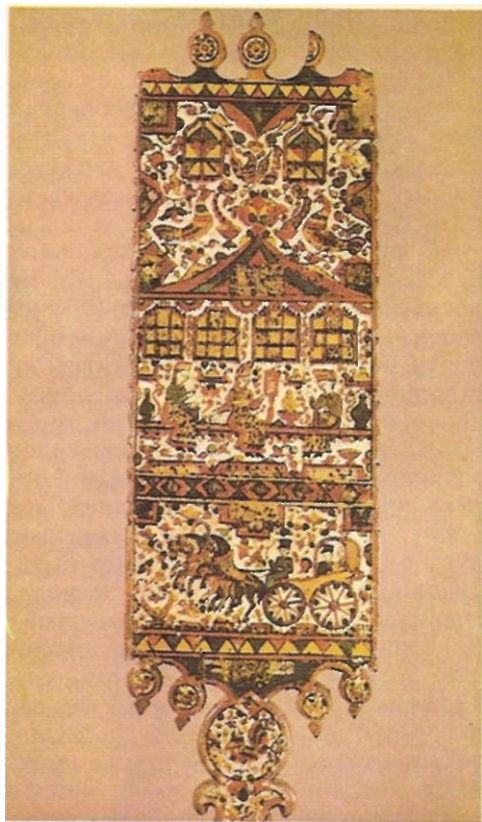
В лес по грибы. Деталь росписи хлебницы. Пермогорье. Середина XIX века.





Посиделки и праздничный выезд. Роспись прялки. *Пермогорье. Середина XIX века.*

Поверхность лицевой стороны лопаски разделена на три яруса, в каждом — своя картинка. Связанные друг с другом тематически, эти картинки как бы ведут рассказ. В самом центре — посиделки: на скамье с подзорами сидят две девушки за шитьем, одна — за прялкой. Сценка насыщена бытовыми деталями: в промежутках между окнами помещены четыре фигурные полочки с посудой, на скамье стоит самовар, горшки, вазы с цветами, внизу около скамьи — кот и собака. Девушки одеты как-то особенно нарядно: мелкими цветочками на тка-



Персонажи одеты в модные одежды начала XIX века. Роспись прялки. *Пермогорье. Первая четверть XIX века.*

ни сарафана и передника художник показал, что сшиты они из ситца — самой модной и дорогой в то время ткани. Вторая сценка — праздничный выезд; в запряженном тройкой возке — возница, юноша и девушка. На обоих молодых людях модные картузы, появившиеся в первой четверти прошлого века. Окружающий сценки растительный узор особенно тонок и затейлив, золотом сверкают не только сбруя коней, но и колеса возка. Подчеркнутое богатство украшения прялки, самые модные одежды героев, особая изощренность и виртуозность

орнамента говорят о том, что эта вещь предназначалась художником в подарок своей невесте.

Торжественное чаепитие

Художник, украсивший этот бурак, надписал его и поставил дату: «Сей буракъ Матфея Смиреникова Хорошенькой 1811 го». Надпись показывает, что бурак, видимо, был сделан на заказ, предназначался в подарок. Фамилия Смиреникова нам встречается уже второй раз: колыбель, сделанная в 1867 году, предназначалась тоже Смиреникову из деревни Запустенской. Роспись бурачка и сам автор признал удачной, он так и написал: «Сей буракъ... Хорошенькой». Расписан был бурак в 1811 году, т. е. более ста семидесяти лет назад.

Один из сюжетов росписи бурака — чаепитие. За круглым столиком с самоваром сидит молодая пара. Нарядные одежды, позы людей показывают значимость происходящего события, напоминающего скорее торжественную церемонию, чем повседневное занятие.

Рассмотрев молодую пару за столом, мы можем сказать, что автор произведения был в курсе последних столичных веяний моды и отразил это в росписи. На девушке поверх деревенского сарафана с передником на плечи накинута нарядная шаль с кистями. Такие шали и среди самого знатного и богатого населения были новинкой; прическу девушки украшает тоже модный высокий гребень. Из городской обстановки заимствовал мастер форму ампирических стульев, круглого столика и самовара в виде античного вазона. А ведь самовары в то время только-только появились даже в городе, а в деревне были редкостью и у самых состоятельных крестьян.

Возникает вопрос: стремился ли художник данной сценкой передать обычную деревенскую обстановку или же хотел подчеркнуть торжественность момента? Вспомним молодцев на расписных коробьях XVII века: их нарядная одежда, поднятые кубки, позы соответствовали значительности изображенного момента. По всей видимости, ту же цель преследовал и автор росписи бурака.

Этот прием — преувеличенной парадностью подчеркивать значимость изображаемого — характерен не только для изобразительного народного искусства. Вспомним свадебные песни: в них деревенские жених и невеста величаются «князем» и «княгинею», обычные сани именуется «каретой». Такой подчеркнутой праздничностью обстановки, яркостью красок народные художники старались не только подчеркнуть важность события, но мечтой о красивой, радостной жизни скрасить тяжелую повседневность.

Торжественное чаепитие. Часть росписи шкатунки. *Пермогорье. Первая четверть XIX века.*



Сундук и его стража

В то время, как у горожан в XIX веке уже появились шкафы и комоды, в деревенском быту продолжали использовать сундуки — эти старинные удобные хранилища.

Этот сундучок сделан из сосны, обит снаружи гладкими полосами железа, а художник расписал его стенки так, что полосы оковки стали рамкой для его «картин».

По сторонам замка, как на страже, стоят два военных с ружьями на плечо. Высокие шапки-кивера, короткие куртки-мундиры и широкие панталоны напоминают военную форму первой четверти прошлого

века. Вспомните росписи сундуков XVII века, где на крышке или по сторонам запора тоже помещалась «стража» с пиками, мечами, копьями. Видимо, и автор данной росписи изобразил военных, следуя установившейся давней традиции. Однако он одел стражников в современные ему одежды, снабдил современным огнестрельным оружием.

Художник удивительно удачно сочетал роспись с формой сундука. Центральные изображения передней стенки он выполнил на светлом фоне, окружив часовых узором из гибких тонких веточек с ягодами и цветами, которые как бы летают в воздухе. Более узкие промежутки

Замок сундука охраняют стражники в форме гусар. *Пермогорье. 30-е годы XIX века.*



между полосками оковки по краям передней стенки он расписал по темному фону, нарисовав здесь белой контурной линией крупные трилистники, как бы вырастающие из обрамляющей их рамки. Таким же орнаментом заполнена остальная поверхность сундука.

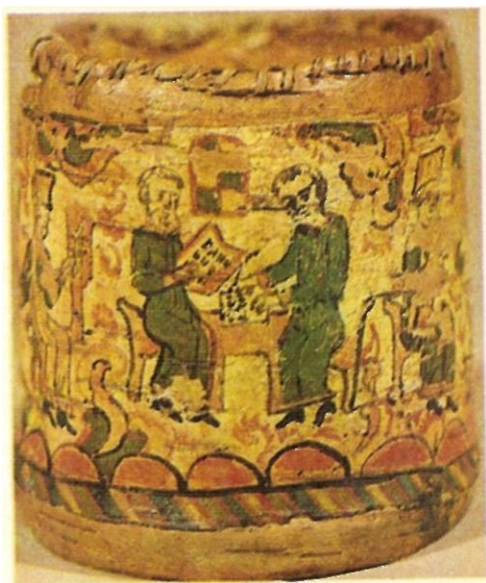
Росписи на темном фоне выгодно оттеняют контрастные по цвету центральные «картины», делают роспись последних еще более легкой, светлой и даже придают ей ощущение некоторой глубины. Высокое искусство художника-декоратора проявилось также в той свободе, с какой он располагает рисунок на поверхности предмета. Военного, стоящего справа от замка, он показал в плаще-накидке, а стоящего слева — с трубкой; не повторяясь, обе фигуры уравнивают друг друга, вместе смотрящаяся как единое художественное произведение.

Точно так же варьирует мастер и растительный узор, прихотливо разбрасывая его по стенке сундука, изменяя отдельные его элементы то по цвету, то по форме, то по-разному изгибая стебелек.

Учитель и ученик

По сторонам небольшого столика сидят двое: седобородый мужчина и безусый мальчик, оба в длиннополых старинных одеждах. У мужчины в руках раскрытая книга, перед мальчиком на столе тетрадь, в руке гусиное перо. Вероятно, здесь изображено обучение грамоте.

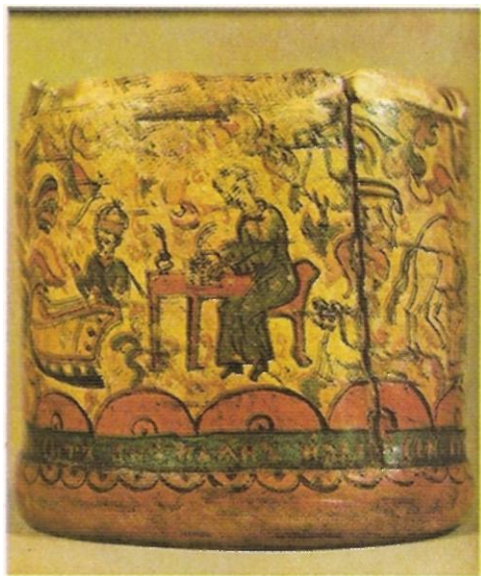
Автор росписи, видно, и сам хотел, чтобы содержание рисунка было понятно, поэтому книга широко раскрыта и зритель может разобрать буквы и два слова: «Блажень мужь...». Что это за книга?



Обучение грамоте. Деталь росписи бурачка. 30-е годы. XIX века.

Мальчика, обучающегося грамоте, можно увидеть на росписи в другом варианте. Выполняя, по-видимому, домашнее задание, он сидит и старательно выводит гусиным пером все те же слова: «Блажень мужь...». Дальше не уместилось, но и начало фразы подсказывает нам: это псалтырь, церковная книга, по которой прежде обучали грамоте деревенских детей. Хотя еще при Петре I были основаны первые школы, крестьянских детей туда не принимали, в селах и деревнях никаких учебных заведений не было. Вспомним великого русского ученого М. В. Ломоносова: какой путь он юношей проделал с далекого Севера в Москву, чтобы получить знания.

Учителями крестьянских детей были чаще всего деревенские дьячки (низшая церковная должность), а учиться у них мог не всякий ре-



За домашним заданием. Деталь росписи бурачка. *Пермогорье. 30-е годы XIX века.*

бенок. Из документов мы знаем, что в 1785 году в соседних с Пермогорьем деревнях бывшего Шенкурского уезда на 5629 жителей грамотных было всего 11, а обучалось четырнадцать человек. Даже если мы сложим обе цифры, и тогда получим только четверть процента.

Видно, автор росписи оказался в числе этих немногих: ведь он был грамотным! Аккуратные, красиво выписанные буквы и слова говорят о том, что художник был весьма прилежным учеником, а содержание надписей и орфография показывают, что учился он по церковнославянской азбуке и хорошо знал тексты церковных книг.

Делая надпись, художник каждый раз выбирал изречение, соответствовавшее назначению предмета. На обеденной чаше написано, например: «Сиди при беседе раз-

умно, не кошунами подобает упражняться...».

Смысл надписи не утратил своего значения и в наше время: «Сиди за столом спокойно, кушай с благодарностью к тем, кто тебя накормил». А так как в деревне еда от печи подносилась на стол в общей наполненной до краев миске, хозяйке сделано как бы предупреждение: «неси» написано на одной ручке; «не плещи» — на другой.

Изречение, написанное на колыбели, представляет собой напутствие маленькому человеку: «Сия колыбель для младенца малого, для усыпания и для просыпания и чтобы он рось и добрель на умь учился закону божию родителей почитать».

Часто и содержание росписи как бы раскрывало назначение предмета. Так, на стенке колыбели художник изобразил, как только что выкупанного ребенка пеленают и укладывают спать: на шесте — оче-пе, — укрепленном в потолке, висит колыбель, точно повторяющая по форме сам предмет в натуре. Окошки и полочка с посудой показывают нам, что действие происходит внутри избы.

Сценка исполнена очень живо и выразительно: раскинув руки, мать приготовилась взять ребенка и положить его в постель; заботливо склонилась над ним, пеленая его, старшая сестра. Очень точно, хотя и лаконично, сумел передать художник характер северного жилья. Избы на Севере строились высокими, в два-три этажа. Жилые помещения занимали верх дома, а внизу хранили овощи, зерно, сено и т. д., держали скот. Именно поэтому внизу, под полом, который показан одной линией, нарисована свинья.

На хлебнице — лубяной овальной коробке, где хранили каравай хлеба, художник изобразил семейный обед. На столе стоит общая миска, а вокруг сидят трое: бородастый мужчина — глава семьи, молодая женщина и мальчик. Мастер сумел хорошо передать атмосферу деревенской трапезы: степенная и спокойная фигура отца, неторопливое движение руки, держащей ложку.

На сиденье санок, похожих по размеру на детские, художник опять показал нам, как их использовали: на таких же саночках сидят парень и девушка. Значит, са-

ночки предназначены не для детей, а для взрослых. Видно, поэтому санки делались такими прочными: вдоль и поперек сиденья, по сторонам полозьев, на передке идут широкие и толстые железные полосы, прибитые к дереву прочными коваными гвоздями, а в качестве украшения по бокам навешены еще металлические колечки с подвесками.

Роспись удачно сочетается с формой и конструкцией санок: на сиденье и передке мастер поместил сюжетные изображения, а железные полосы, укрепляющие сани, служат им обрамлением.

На стенке колыбели художник нарисовал колыбель той же формы. *Пермогорье. 30-е годы.*





Семейный обед. Роспись на крышке хлебницы. Пермогорье. Середина XIX века.

**«Написано на престо
кустики...»**

Надписи на прялках тоже связаны с прямым назначением этого предмета. Сидя долгие вечера за прядением, женщины, естественно, интересовались, а сколько «наработала» соседка? На одной из прялок с изображением четырех прях

как бы записана их беседа: «Ты много ли пась напярла», — спрашивает одна. «Соть польдесятка», — отвечает ей вторая. «Ты много ли аршинь вытккала», — спрашивает третья... «Сот десять»¹ — отвечает четвертая. На другой прялке помещено шутовское обращение к ленивой работнице: «Пряди, моя пряха, пряди нелениса», а та в ответ: «Я бы рада прядла меня в гости звали».

На одной из прялок надпись особенно интересна: художник пояснил в ней зрителю самым подробным образом значение каждого рисунка, каждой детали орнамента. Это единственный случай, когда сам автор раскрыл нам содержание своей росписи. Прялка вырезана искусным резчиком: стройная ножка ее, постепенно расширяясь, переходит в удлиненную вытянутую вверх лопаску, заостренная верхушка которой, как венцом, украшена круглыми выступами. Резной убор прялки дополнен внизу лопаски сережками и симметричным фигурным расширением верха ножки. Расписной орнамент подчеркивает красоту резного наряда прялки, ее стройность. Украшенные цветными розетками фигурные выступы служат обрамлением основному «живописному полотну», развернутому на обеих сторонах лопаски. На лицевой ее стороне, среди крупного узора из веерообразных растений изображены отдельные сценки, люди, животные и птицы. Произвольно разбросанные по всей поверхности лопаски вперемежку с растениями, эти изображения смотрятся скорее как элементы узора.

¹ Одна пасма (в тексте надписи «пась») равнялась примерно 120 аршинам (около 90 метров). Искусная крестьянка могла напярсть не более 400 пасм ниток и наткать около 750 аршин холста в год. Следовательно, цифры — 500 пасм и 1000 аршин — явно завышены: собеседницы как бы хвастаются своим умением.

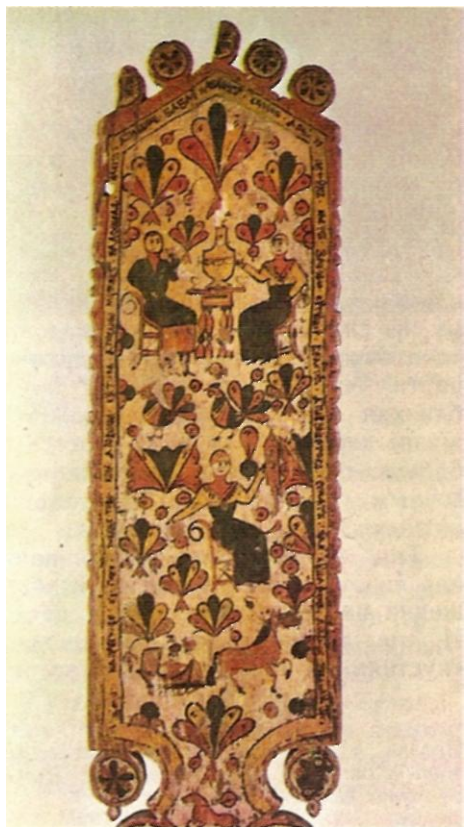
Здесь можно увидеть и выезд в санях, и коня, и женщину за прялкой, и молодую пару за столом с самоваром.

На обратной стороне лопаски поверхность разделена по высоте на две части, в нижней нарисован мужчина, над ним сцена чаепития, а в верхней — вьющийся стебель. А что говорит о росписи автор?

Начинаются объяснения с обратной стороны прялки, с левого нижнего ее края. Чтобы легче было читать, пояснение каждой части рисунка художник отделил точкой. Не следует относиться придирчиво к орфографии: может быть, автору не удалось окончить даже сельскую школу. Зато каждая буква выписана тонко, красиво и правильно, так что вся надпись смотрится не как постороннее добавление, а как обрамление росписи.

«Написано напестце всякими колерыма. есь кутюшка. аповыше кустики, аповыше тово мужикъ стоить басаца...», то есть написано (нарисовано) на прялке («пестце» — сокращенно от пресницы), — поясняет нам художник, — всякими красками, есть курочка (кутюшка), выше кустики, а еще выше мужик стоит и красуется (басится). Вглядываемся в роспись: действительно, все совпадает: есть и птичка, и кустики, и мужик, который «басится». Видимо, поэтому художник одел его в праздничную одежду: из-под короткого кафтана, или пиджака, видна длинная рубаха и заправленные в сапожки полосатые порты, на голове опущенная мехом шапка. Такую одежду, наподобие городской, начали носить в деревне в конце прошлого века.

«А повыше тово седять чай кушаютъ...» — продолжает свои объяснения автор. По сторонам столика с точеными ножками за самова-



Лицевая сторона прялки с объяснениями рисунков «мужик на лошаде и деть... баба предеть сидеть...».

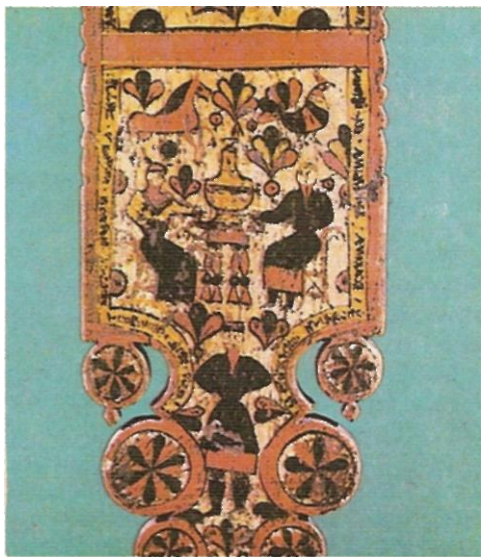
ром сидит молодая пара, на парне тот же наряд, что и на красующемся мужчине внизу, а на женщине платье, сшитое по моде конца прошлого века. Почти силуэтным изображением художник сумел показать ее характерные черты: длинная узкая юбка с высокой талией и кофта со стоячим воротником, с пышной, богатой отделкой на груди.

«А повыше тово петухъ даконъ да промезу има кустикъ. а повыше накрашено лентоцка. а повыше тово древо».

Коня и петуха с кустиком мы различаем сразу, а вот «ленточкой» художник, оказываясь, назвал разделительную полоску, отделяющую нижнюю картину от верхней. Особенно интересно, что растение с тонкими гибкими веточками и листьями автор назвал «древом». Следовательно, и в XIX веке живо еще было представление о легендарном «дереве жизни». По-видимому, не случайно художник разделил «ленточкой» нижнюю и верхнюю части «картины» — внизу более близкая и знакомая художнику жизнь деревни, а сверху — растение, больше связанное с волшебнo-сказочным миром, чем с реальной жизнью.

Так же подробно, опять начиная снизу, называет мастер изображения на лицевой стороне лопаски. И мы видим здесь разделенных «кустиками» коня, едущего на ло-

Прялка с росписью. В надписи: «...мужикъ стоит базица...». *Пермогорье. Вторая половина XIX века.*



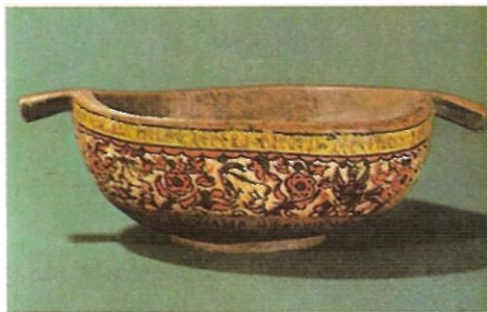
шадя крестьянина («мужикъ на лошаде идеть»), женщину за прялкой («баба предеть сидить»), над нею петух с курочкой («а повыше петух идеть за собой кутюшку ведеть»), и завершает все изображенная вверху сценка чаепития. Поскольку здесь все сценки отражают реальную жизнь, разделительной ленточки нет. Следуя снизу вверх, перемежаясь кустиками, они рассказывают нам о занятиях деревенской семьи: мужчина едет куда-то по делам, женщина прядет, и, наконец, после работы — вечерняя трапеза.

Хотя рисунки на этой прялке не отличаются той правильностью, четкостью и уверенностью, которые мы отметили в приведенных выше росписях, автор сумел сделать их удивительно выразительными. Как бы одним росчерком пера очерчивает он фигуру женщины за прялкой, едущего в санях крестьянина, сидящую за столом пару. Они все как бы движутся и живут: широко раскинула руки пряха, вытягивая нить и скручивая ее на веретено; взмахнул кнутом возница, и лошадь пустилась вскачь; неторопливым, спокойным движением подняли руки с чашками сидящие за столом. Художник показал себя также искусным декоратором: зелено-красная расцветка на светлом фоне делает роспись ярко-красочной и нарядной, напоминая красивую праздничную ткань.

Кто авторы росписей?

Знакомясь постепенно с отдельными предметами и украшениями быта того далекого времени, мы замечаем, что ряд предметов с пермогорской росписью отличается особенно высоким искусством исполнения. Создается впечатление, что

все это работа одного автора: фигурки людей и животных очерчены уверенно, четко и правильно, одинаково тонок и затейлив растительный узор, так же тщательно выписаны черты лиц, складки одежды, а сами персонажи сценки похожи друг на друга, как близнецы. Мы не знаем пока имени художника, однако многое о себе он уже рассказал сам в своих рисунках.



Расписная чашка. На ручках написано: «неси» и «не плеши». *Пермогорье. 60-е годы XIX века.*

Надписью на колыбели и датами, указанными на двух предметах, он сообщил нам, что жил в Пермской волости в первой половине прошлого века. Изобразив на бураке мастера за росписью дуги, он как бы дал свой автопортрет. Видимо, бурак 1811 года он расписал, будучи совсем молодым: таким безусым юнцом он выглядит в сцене за окраской дуги. Из надписей к рисункам мы узнали также, что художник был грамотным и что учился он у деревенского дьячка.

Но художник рассказал нам не только о себе. Мы многое узнали о жизни его односельчан: их труде и заботах, любимых развлечениях молодежи, самых важных событиях в жизни.

Исполнение росписи: высокое мастерство рисовальщика, умение сделать предмет празднично-нарядным, сочетать украшения с формой и назначением предмета — все это говорит нам о большом таланте безымянного народного художника.

Мы не знаем имени даже и того мастера, который жил значительно позже, в конце прошлого века, того, кто, украсив прялку, рассказал нам подробно о том, что он написал. Мы только можем отметить, что в стиле и колорите росписи обоих художников много общего: та же приверженность яркости узора, напоминающего ковровую ткань, тот же характер силуэтных плоских изобра-

жений, включенных в растительный орнамент. Их различает только уровень мастерства: если у первого художника миниатюрные рисунки выполнены очень искусно, то для второго характерна некоторая грубоватость изображения, упрощенный узор.

А может быть, можно узнать имена этих художников? Не сохранились ли они хотя бы в памяти потомков? Для этого надо побывать в тех местах, где жили и создавали свои чудесные произведения эти художники.

К старожилам Пермогорья

Летом 1959 года группа сотрудников Государственного Исторического музея отправилась в Пермогорье. В их числе была и автор этой книги.

Чтобы попасть в Пермогорье из Москвы, нужно ехать поездом до Котласа, а там плыть по Северной Двине.

Для путешествия по реке можно выбрать или огромный трехпалубный пароход с комфортабельными каютами, или же быструю белую, как чайка, ракету. Однако из-за мощного рева моторов и белой пе-

ной разлетающихся брызг трудно любоваться окрестными берегами, а посмотреть есть на что. Поэтому мы предпочли пароход.

Удивительно своеобразна и красива природа Севера. Раскинувшееся над нами бледно-голубое небо отражается в серебристой глади воды и как бы сливается с ней. От безграничных просторов вокруг кажется, что и вы сами плывете, только где-то в безвоздушном пространстве.

Здесь все огромно и необъятно. Левый берег, высокий и крутой, устремляется куда-то ввысь, а правый, отлогий, убегает в сторону и

там, вдаль, сливается с горизонтом. На фоне светлого неба четко вырисовываются стройные силуэты гигантов-елей. Мягко покачивая мохнатыми серебристо-синими лапами, они словно приветствуют гостей. Гористый берег то и дело перерезает глубокий овраг, а из него узкой блестящей ленточкой стекает в реку журчащий ручеек. Вместе с соснами, елями и березками мимо проплывают дома, ограды. Их темные очертания под стать елям. В каждой постройке видно старинное искусство северных плотников. Широкая крыша на два ската покрывает сразу все большое строение:

Расписные санки. Деталь росписи. На них катались и взрослые. *Пермогорье. Первая четверть XIX века.*



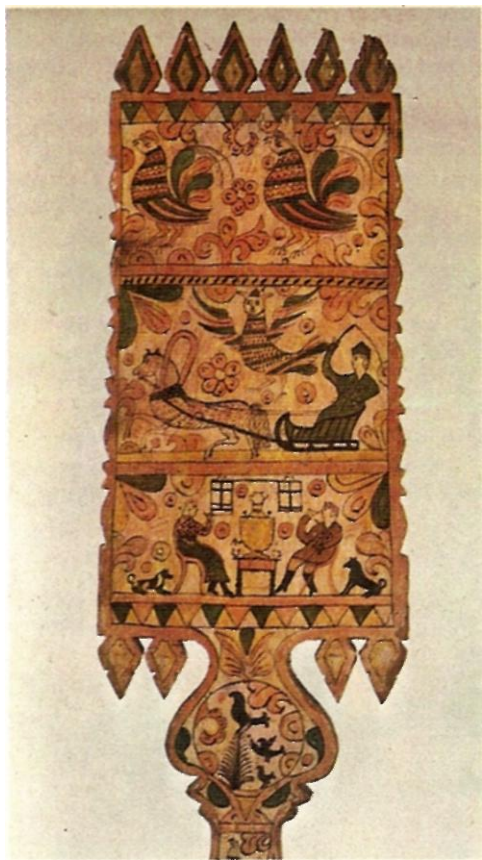
здесь и жилье, и хозяйственные помещения. Острый гребень крыши венчает голова коня — образ древнего охранителя жителей дома. Дом украшают и резные очелья окна и крыльцо. Его фигурные столбики, кружевное окаймление и узорные свесы придают постройке неповторимо живописный облик. Не менее удивительны северные деревянные церкви, удачно вписанные в окружающий пейзаж...

Чем ближе цель нашей поездки, тем выше горы. Вот и Пермогорье, расположенное на самом высоком берегу Северной Двины, поэтому и названа пристань «Пермогорье» — первые* по высоте горы.

От дебаркадера вверх ведет крутая лестница — сто тридцать ступенек! Зато когда поднимаешься на самый верх, обступают такие дали, что невольно захочется остановиться и оглядеться. В июне и еще в июле здесь белые ночи, солнце не скрывается совсем, а только опускается ниже и в огненно-красном ореоле перемещается по горизонту с запада на восток. Вот солнце спустилось к воде и зажгло ее ярким пламенем, высветив каждую травинку, каждый цветок на крутом спуске к реке.

Алый цвет зари, зеленая трава, желтые лютики и светлое-светлое небо... Вот, оказывается, откуда яркие узоры в росписях художников Пермогорья! Расцветивая предметы красным, солнечно-желтым или зеленым, они повторяли то, что видели в родной природе Севера. Вместе с яркой росписью в жилище крестьянина входило солнце и лето даже в темный зимний день.

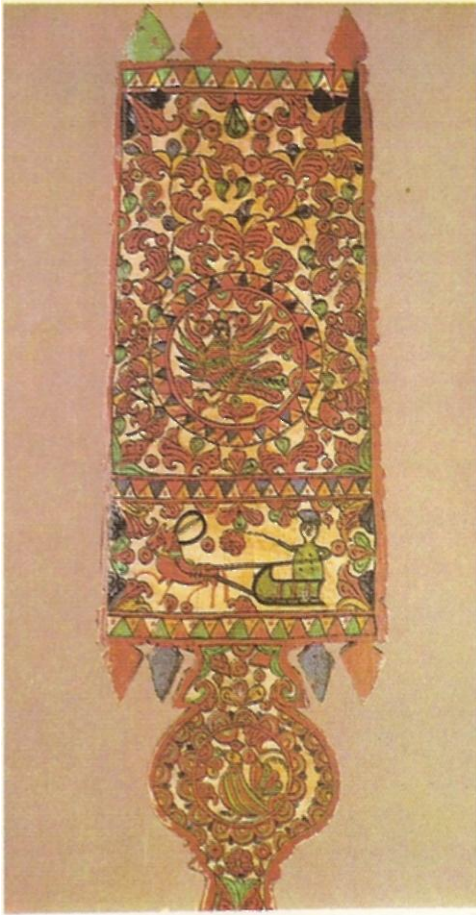
Недалеко от пристани видны дома ближайшего селения. Это деревня Парфеновская. Один дом выделяется своим размером. Он и привлек наше внимание. По высокому



Прялка с росписью В. Л. Мишарина. Обратная сторона лопаски. Конец XIX века.

крыльцу поднимаемся на второй этаж. Нас встречает хозяйка — Александра Васильевна Мокеева. Хоть ей уже много лет (родилась она в 1892 году), это крепкая энергичная женщина, невысокая и худощавая, с живыми пронзительными глазами. Она гостеприимно приглашает нас к себе, усаживает на лавку возле стола.

Александра Васильевна, узнав о цели нашей экспедиции, охотно рассказала о себе. Родилась она недалеко отсюда, в деревне Большой



Прялка, расписанная художником А. Л. Мишариным в 1926 году. Деревня Большой Березник. Пермское горье.

Березник. Была у родителей одна, жила хорошо. Замуж вышла, когда ей исполнилось двадцать лет, в богатую семью Мокеевых — владельцев этого самого большого дома деревни.

Как богатая невеста Александра Васильевна получила в приданое сто рублей (чаще же девушкам из ее деревни давали не больше шестидесяти). Но хоть и была она одна у родителей, и вышла замуж в бо-

гатый дом, на ее долю выпало немало труда. Прясть научилась уже в восемь лет, еще поиграть хочется и на Двину сбегать — на санках прокатиться, а мать не пускает: сиди, готовь приданое!

Отец мужа вместе с братом (у каждого своя половина дома) держали почтовую станцию. Ведь именно по этому берегу Двины пролегал большой торговый тракт Великий Устюг — Архангельск, по которому в зимнее время возили на лошадях товары, ездили по разным делам...

Неторопливо ведет свой рассказ хозяйка, и каждое ее слово воскрешает жизнь людей, отдаленную от нас многими десятилетиями...

Вдруг Александра Васильевна вышла в сени и принесла оттуда расписанную прялку.

— Вот,— говорит она с гордостью,— моего отца работа. Делал для меня, когда я еще в девушках была, на посиделки с ней ходила!

— Разве Ваш отец был художником?

— И он и его младший брат — Александр, оба умели красить,— говорит она.

Радуюсь удачному началу, забрасываем хозяйку вопросами: ведь цель нашей поездки — узнать все, что можно, о народных художниках.

Отец Александры Васильевны — Василий Лукич Мишарин. С раннего возраста, еще у своего отца научился он красить, «наводит разные узоры». Окрашивал все, что приносили ему крестьяне: бураки, миски, колыбели, дуги, а больше всего прялки. Крестьяне очень любили нарядно украшенные вещи, от заказов отбою не было. Писал чаще всего райских птиц, повозку с собакой, звездочку, петухов и кур. Этим же ремеслом в семье Мишариных занимался младший брат — Александр Лукич. У него

было четыре сына и четыре дочери. Сейчас в живых осталась только младшая дочь — Анна Александровна. Живет недалеко отсюда, в деревне Сойге.

Внимательно рассматриваем прялку, расписанную Василием Лукичом. Видно, послужила эта вещь хозяйке верой и правдой: обколота часть городков на верхушке лопаски, пообтерлась роспись, особенно на ножке и в середине лопаски, там, где руки держали ее при переноске, и там, где прикрепляли кудель для прядения. И все же роспись еще яркая и нарядная: на светлом фоне среди красно-зеленых листьев в центре большой зубчатый круг со вписанной розеткой — «звездочка», а внизу — повозка с седоком, запряженная одним конем. Мастерство исполнения росписи значительно отличается от тех, с которыми мы уже познакомились, хотя в стиле и колорите их много общего: тот же светлый фон, а по нему — очерченный черным контуром и раскрашенный узор. Однако тонкое узорочье орнамента из гибких стебельков с ягодами и цветами сменилось крупными свободно разбросанными «кустиками» из трех листиков; а вместо тщательно и точно выписанных фигурок людей — грубоватые и неумелые.

На другой стороне прялки знакомая нам сценка чаепития: тот же круглый столик на одной ножке, и самовар, и та же пара за столом. Видно, Василий Лукич хорошо знал работы своего талантливого предшественника и, как смог, постарался их повторить: он показал даже высокий гребень в волосах девушки и «схватцы» на кафтане юноши. Однако в рисунке его нет мастерства, которым отличался оригинал, поэтому персонажи росписей небрежно очерчены, с перекошенны-



Прялка, расписанная М. С. Хвостовым. Пермогорье. Конец XIX века.

ми лицами, но в то же время живы и выразительны своей какой-то детской непосредственностью.

Раз Василий Мишарин знал росписи того художника, который нас интересует, может быть, он знал и его имя? Спрашиваем у Александры Васильевны: не помнит ли она от отца, кто еще занимался в их деревне таким же ремеслом?

Она называет несколько имен. В деревне Большой Березник, от-

куда она родом, красили Ярыгины, а рядом, в Мокрой Едоме, Хвостовы и Хрипуновы. Занимались окраской семьями: у Хрипуновых Дмитрий, Петр и Василий. Занятие это братья переняли от своего отца — Андрея Игнатьевича. В семье Ярыгиных старшим мастером был Максим Иванович, от него занятие перешло к сыну — Егору Максимовичу и внучке Анне Егоровне (оказывается, росписью занимались и женщины). В семье Хвостовых росписью занимались тоже три брата: Василий, Михаил и Александр.

Как ни интересны вновь открытые имена талантливых народных художников, среди них нет автора росписи бурака и колыбели: даже старейший среди них Максим Иванович Ярыгин родился в 1847 году. А самое раннее из известных нам произведений художника, которого мы ищем, датировано 1811 годом.

Снова спрашиваем хозяйку: не помнит ли она мастера, который жил еще раньше, а писал лучше всех?

— Да, вот вроде бы говорил мне отец, — медленно начинает Александра Васильевна: — жил в нашей же деревне самый старый из Ярыгиных, звали его, кажется, Яковом, а вот отчества не припомню. Давно ведь это было, лет сто назад, не меньше...

Сто лет назад, т. е. середина прошлого века, а последняя работа нашего мастера — колыбель с датой 1867 года. Вроде бы все подходит: и жил в то время, а раз односельчане помнят так долго, значит, есть за что. Правда, сведения эти нужно еще проверить. Но главное — появилась надежда хоть что-то узнать об авторе талантливых живописных произведений из Пермского края.

Теперь нам надо побывать в Соиге, у дочери Александра Лукича Мишарина.

К сожалению, Анну Александровну Пятышеву мы дома не застали — ушла в поле. Соседки, узнав о том, что мы интересуемся «окрашенными» предметами, выносят прялки. В одной сразу узнаем руку Василия Мишарина: те же забавные фигурки за столиком с самоваром, окруженные крупными яркими цветами. Пока мы рассматривали роспись, беседовали, пришла и Анна Александровна. С нетерпением ждем, что она расскажет о своем отце. Семья у Александра Мишарина была большая — восемь детей, в том числе четыре девочки. А ведь земельные наделы давали только на «мужскую душу». Поэтому земли было мало, основной доход давало ремесло отца. Жили бедно. Еще труднее стало, когда умерла мать: Анне Александровне в это время было всего семь лет. Как старшая, она стала за хозяйку: ткала и прядла на всю семью, обшивала, делала все дела по дому. Мальчики учились; она не смогла: некогда было. Братья давно умерли, после их смерти жили с отцом вдвоем. Он расписывал все, что ему приносили, сам вещей не делал. Окрашивал на заказ бураки, пресницы (т. е. прялки), миски, блюда. Порядок работы был такой: сначала грунтовал, затем покрывал поверхность белилами. Потом с помощью циркуля и ножа наводил рисунок, раскрашивал его, а после обводил черным контуром.

В 1922 году Александр Лукич окрасил дочери на память пресницу. Хозяйка ненадолго выходит и возвращается с расписной прялкой.

Сразу видно, что работали братья Мишарины по-разному. Растительный орнамент Александра

мельче, выполнен тщательнее: четким черным контуром обведен каждый листик, намечены прожилки. В нижней части лопаски — сани, запряженные «одиначкой», седок, впереди коня бежит собака. Мелкое узорочье орнамента, выполненное в красно-зеленой красочной гамме, делает прялку очень нарядной. В узорочье вписан Сири́н так, что становится главной темой росписи: помещенный над саними, он как бы осеняет их своими крыльями и должен, видимо, принести удачу ездоку. В умелом размещении на поверхности прялки деталей рисунка, в сочетании росписи с формой предмета виден хороший декоратор: поместив сюжетные изображения в нижней части, верхнюю Мишарин украсил только растительным узором. От этого вся вещь кажется особенно стройной, легкой, устремленной ввысь, что подчеркивают еще остроугольные резные главки. Основание ножки вместе с донцем закрашено одним темным цветом, в фигурном расширении ножки помещено изображение петуха, а вокруг все тот же легкий и как бы летящий растительный орнамент. В нем можно заметить сходство с работами старого пермогорского мастера, однако орнамент этот более однообразный, упрощенный, сухой.

Работы Александра Мишарина пользовались большим спросом. Их ценили за то, что «очень уж аккуратно красил». Расписывал быстро — «один за 80 человек», — так сказала Анна Александровна. Однако необходимость работать быстро привела к известным повторам: сюжеты росписи, композиция, характер растительного узора, не меняясь, переходили с предмета на предмет. И все-таки росписи Александра Мишарина выгодно отличаются от работ других мастеров.



Деталь прялки М. С. Хвостова: словно воробышки на ветке сидят на скамье пряхи.

К сожалению, все сыновья Александра Лукича Мишарина подались на работу в город и никто из них не наследовал отцовского умения.

Живописец из Пермогорья

Итак, экспедиция в места, где жили и создавали свои произведения народные художники, помогла нам открыть авторов ранее «безымянных» предметов.

Вот, например, прялочка, поступившая в музей еще в конце прошлого века, приобретена у скупщи-

ка. Тщательно выписанным растительным орнаментом заполнены все свободные поверхности, а в середине лопаски из круга смотрит птица Сирина. В каждом штрихе узора, в выразительных и по-детски наивных фигурках «выезда» теперь можно безошибочно определить руку Александра Лукича Мишарина.

Вот другой предмет — расписной бурочок. По его поверхности свободно разбросаны крупные трилистники, а в обрамлении орнамента — сидящая за круглым столиком пара: над прической девушки косо торчит высокий гребень, а глаза смотрят в разные стороны. Это по черк старшего Мишарина — Василия Лукича.

А вот прялка с подробным и последовательным пояснением того, что мы видим в росписи, комментируется каждый ярус росписи. Сюжет с чаепитием особенно любили исполнять братья Хвостовы из деревни Мокрая Едома. Среди них самым способным был Михаил Семенович: в его жанровых сценках фигурки людей отличались какой-то особой живостью и лихостью, колорит росписи был пламенно-ярким. Похоже, что эта прялка расписана его рукой.

Экспедиции удалось узнать не только имена мастеров, живших около пятидесяти лет назад. Помните: было названо еще имя старейшего художника, автора самых талантливых росписей из коллекции Исторического музея. Теперь нужно проверить эти сведения: действительно ли в первой половине прошлого века в Пермогорской волости жил крестьянин по имени Яков Ярыгин?

Все старинные документы хранятся в архиве. Из истории мы знаем, что царское правительство было заинтересовано в том, чтобы каждый

житель деревни платил подати. Для этого периодически проводилась перепись населения, документ назывался ревизской сказкой. Кроме того, в России следили, чтобы каждый человек регулярно ходил в церковь. Священники составляли списки окрестного населения, отмечая, кто посещает церковь, а кто — нет. Нерадивые прихожане сразу брались под особый контроль. Посмотрим эти документы — нет ли в них имени Ярыгина?

Судя по дате на буреке 1811 года, нам нужны сведения конца XVIII — начала XIX века. Первый документ — «Ревизская сказка, поданная 9 июля 1782 года по Пермогорской волости Красноборского округа Двинской трети». В книге большого формата, на пожелтевшей от времени бумаге подробно выписаны названия деревень, имена и фамилии крестьян со всем семейством. Находим деревню Большой Березник, читаем список. Всего в ней было в это время девять дворов и из них пять принадлежало Ярыгиным. Однако ни одного Якова среди них в то время не было.

Смотрим другой документ. Он называется: «Ведомость Вологодской Епархии Сольвыгодской уездной Пермогорской Воскресенской церкви священника Иоанна Григорьева Попова... людей с укаанием против каждого имени о бытии их на исповеди за 1833 год».

Книга, где переписаны все имена крестьян Пермогорья, почти четверть метра толщиной, в массивном переплете, она так тяжела, что один человек с трудом может ее поднять. Начинаем опять отыскивать деревню Большой Березник. За номером (по счету семей) 504 читаем: Яков Васильевич Ярыгин — 39 лет; у него жена Анна Марковна и дети: сын

Филипп — 7 лет и дочь Евфимия — 3 года. В этом же дворе живет брат Якова — Семен 30-ти лет с женой Параскевой Никифоровой и сыном Дмитрием четырех лет. Значит, Яков Ярыгин действительно жил в этой деревне, где занимались росписью его потомки. Посчитаем, соответствует ли его возраст датам на его произведениях. Если в 1833 году ему было 39 лет, следовательно, он родился в 1794 году, а бурак 1811 года расписал семнадцати лет. Вспомним сценку, изображенную на этом бурাকে: безусый стройный юноша, раскрашивающий дугу. Мы предположили, что это — автопортрет. Тогда вполне возможно, что это и был Яков Ярыгин в 17 лет. Следовательно, колыбель он украсил, когда ему было 73 года. Рука художника уже утратила былую уверенность, точность: линии рисунка более толстые и небрежные, в растительном узоре нет той виртуозности, которая отличает роспись бурака.

Несмотря на крайнюю скупость сведений, полученных из архивных документов, они помогают нам представить себе жизнь и творчество талантливому художнику из народа — Якова Васильевича Ярыгина. Как и жители его деревни, он обрабатывал свой надел земли, ходил на лесные промыслы. Вместе с ним трудились его жена и сын. Жизнь крестьянина во всем ее многообразии и явилась содержанием творчества художника: облекая ее в праздничный наряд, отражая в росписях яркие краски природы Севера, он рассказывал о себе, о своих близких, об односельчанах.

В Историческом музее хранится много работ Якова Васильевича Ярыгина: туески, прялки, ларчики, колыбели, миски, шкатулки, сундуки... Все это предметы самых про-



Пряхи за работой. Деталь росписи прялки. Пермское. Первая половина XIX века.

извольных форм и размеров, то колыбель или сундук почти метровой длины, то крохотная шкатулочка. Плоская и ровная поверхность одних вещей относительно облегчала работу живописца; круглые бураки, овальные хлебницы, глубокие чаши, фигурные ножки прялок требовали умения и фантазии, и Яков Ярыгин с большим искусством распределял рисунки на поверхности любого предмета. Мы видели, как на одних вещах особенно пышно распустились растения, а маленькие человеческие фигурки, пестрые птички как бы потонули в них. На других вещах на первый план выступают жанровые сценки, растительный узор их только дополняет. Искусно принаравливаясь к форме и размеру предмета, художник то делит его поверхность на ярусы, то заполняет ее сплошь, а то выделяет ряд самостоятельных картин. Выразительность изображений художник усиливает еще и тем, что герои его

росписей смотрят прямо на зрителя. Они обращены к «аудитории» даже тогда, когда им этого делать и не следовало бы. Так, отвернувшись от прялки, смотрит на зрителя пряха (как бы забыв на мгновение о работе), женщина за ткацким станом, за шитьем. А дьячок, обучающий мальчика грамоте, не только повернулся всем корпусом, но и широко раскрыл для зрителей свою книгу. Как отметил известный советский исследователь народного искусства В. М. Василенко, эта черта делает жизненными народные произведения и для нас — незнакомых ни с изображенными событиями, ни со средой, в которой жили и творили деревенские художники.

В творчестве Якова Ярыгина нашли отражение лучшие традиции живописного мастерства Пермогорья: высокое искусство «писать травы», правильность и четкость в передаче даже самого сложного рисунка, декоративное чутье и умение ограниченной красочной гаммой сделать роспись празднично-нарядной. Вещи, расписанные Ярыгиным, высоко ценились современниками.

Ярыгинские рассказы в картинах были близки и понятны каждому жителю того края. Крестьянин или крестьянка в живописных сценах видели себя: парадное застолье напоминало им собственную свадьбу; веселые супрядки, праздничные выезды — любимые развлечения молодежи.

Продолжателями мастерства Якова Ярыгина во второй половине прошлого века стали несколько семей художников Пермогорья. В своих росписях они унаследовали его приверженность к яркому колориту,

к ковровой нарядности травного орнамента, в который умело вписывались силуэтные изображения людей, зверей и птиц. Однако в работах последователей художника уже нет того отточенного до ювелирности мастерства, которым отмечены произведения Ярыгина. Вероятно, это объясняется и тем, что тщательная отделка стала невыгодной. Спрос на яркие, празднично украшенные предметы увеличился, ремесло живописца считалось очень прибыльным. «Стоило вынести вещи на рынок в соседний Красноборск или даже на пристань в Пермогорье, как их сразу раскупали», — рассказывала дочь Александра Мишарина. Теперь художник был заинтересован главным образом в том, чтобы раскрасить побольше и побыстрее. Поэтому росписи конца XIX — начала XX века выполнены более небрежно, предварительный контур рисунка заменился быстрым мазком кисти с последующей его обводкой, а из множества сюжетов Якова Ярыгина остались поездки на санях, Сирины в круге и реже — чаепития.

* * *

Росписи Пермогорья познакомили нас с одним из направлений народного изобразительного искусства XIX века.

Мы видели, что деревенские художники сохранили лучшие традиции мастерства здешнего края. Унаследовав своеобразие художественного языка древнерусского искусства, потомки устюжских живописцев наполнили росписи новым содержанием: о жизни крестьянина на северной деревни рассказывает

¹ См.: Василенко В. М. Русское искусство XVIII — первой половины XIX века. М., 1971, с. 133—187.

нам каждый украшенный предмет, каждая живописная сценка. Почти забылись волшебнo-сказочные образы, которые составляли главную тему древнерусского искусства, а многие сохранившиеся отошли на второй план, стали играть роль привычного декоративного дополнения.

Проследим, как развивались другие направления народной живописи.

Следует сказать, что традиции пермогорского искусства росписи живы и продолжают развиваться в наши дни. В Великом Устюге — известном центре многих художественных ремесел, в том числе и живописного мастерства — не так давно была открыта фабрика «Великоустюжские узоры», где, используя достижения лучших мастеров прошлого, создают красивые современные изделия. Так было возвращено к жизни искусство живописцев с Северной Двины, которое отличается тонкостью контурного рисунка, изощренностью растительного орнамента, разнообразием жанровых сценок, умело вписанных в узор из трав и цветов.

Со стенок новых шкатулок, корбочек и бурачков на нас смотрят юно-

ши и девушки в современных одеждах, соединенные то парами, то по одиночке, то на прогулке, то за столиком с самоваром, исполненные в той же манере, в той же колористической гамме. Обрамление растительным орнаментом (как и в прежней народной росписи) подчеркивает праздничность изображенных событий. Об этом же говорят и надписи на изделиях. Вот, например, на корбочке изображена молодая пара. Это жених и невеста. «Совет да любовь!» гласит помещенная здесь же надпись. А на стенках видны и другие непременные в этом случае персонажи: еще одна юная пара (друзья и подружки), музыканты, праздничное катание в возке.

Чувствуется, что художник хорошо усвоил живописную систему и приемы старых мастеров, не копируя при этом, а стараясь творчески все переосмыслить, внести новое содержание. Каждая жанровая сценка как бы подсмотрена со стороны, поэтому очень жизненна и выразительна. Работы мастеров великоустюжской фабрики завоевали признание и любовь широкой публики. Они заняли также достойное место в коллекциях музеев.



Есть много прялок, украшенных в иконописной манере... В их декоративном колорите можно найти отдаленное сходство с новгородским иконным письмом, а в изобразительных сценах...— близость к новгородским бытовым миниатюрам на рукописных книгах XIV века.

В. М. Василенко

Глава вторая

У ПОТОМКОВ Марфы Борецкой

Прялка из Кургоменской волости

По форме эта прялка почти не отличается от пермогорской: только чуть шире лопаaska, чуть тоньше и выше ножка. Но эти отклонения нисколько не нарушают пропорций прялки, а придают ее форме строгость и некоторую монументальность.

Роспись прялки подчеркивает ее неброскую красоту: она выполнена в приглушенной красно-зеленой тональности с добавлением золота. Лицевая сторона лопаски разделена, как по линейке, на ярусы, а в них рамки-окошки. Из одних на зрителя смотрят пестрые птички, другие украшены лучистыми розетками и звездочками. В нижнем ярусе высокое крыльцо и арочная узорная дверь. По лесенке взбирается согбенный седовласый старец, а рядом с крыльцом юноша на во-роном коне.

Верхнюю часть обратной стороны лопаски окаймляет выющийся побег, его листья пышные, изгибающиеся, в завитках побега спрятались птички с треугольными перышками. Растительный орнамент не разбросан по фону отдельными «кустиками», как в пермогорской

росписи, а соединен одним гибким извивающимся стеблем или же образует пышный букет. В нижней части — праздничный выезд: в открытом возке молодая девушка и парень; оба в праздничных нарядах. Сверкают золотом отделка платья и кокошник на голове девушки, «ожерелье» кафтана юноши, парадная упряжь коня. И здесь же, как бы осеняя этот парадный выезд, распустились необыкновенные цветы, напоминающие тюльпаны; но цветы выше и коня и сидящих в возке людей. Такие цветы-деревья мы уже видели в росписях XVII — начала XVIII века: на подголовке Никиты Савинова — потомка новгородских бояр и на крестыанском сундучке, где изображена добыча смолы. Видимо, перед нами опять работы потомков Марфы Борецкой.

Это подтверждают выписанные золотыми буквами слова. Они расположены по свесикам (сережкам) и фигурному выступу ножки: «Сребреницы Степаниды Дмитриовны Чюраковых», — написано на одной стороне прялки. «Кургоменской волости» — на другой.

Кургоменская волость — часть бывших владений хорошо известной новгородской посадницы Мар-

фы Борецкой. Находится она в районе нынешней пристани Борок на Двине.

Население Кургоменской волости еще и в конце прошлого века строго придерживалось старых обычаев, а художники свято сохраняли традиции древнего новгородского искусства. Эти традиции мы и замечаем в росписи Степанидиной прялки. Она выполнена в излюбленной новгородцами красно-зеленой тональности. Темно-красный цвет здесь не имеет сверхающей яркости пермогорских росписей, зато он приобрел какую-то особую внутреннюю теплоту и напоминает идущий из глубины приглушенный цвет драгоценного камня, хорошо сочетающийся с изумрудной зеленью.

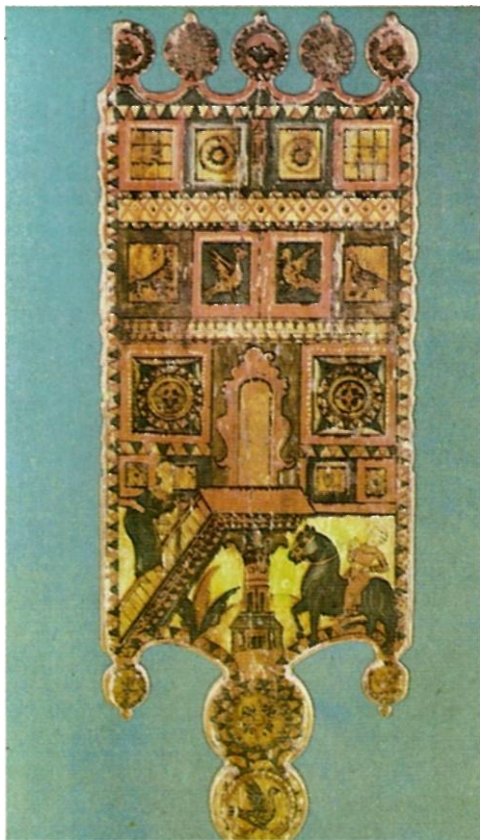
Влияние древнего новгородского искусства, обычаев и культуры можно заметить во многих деталях росписи. На старце и юноше старинная длиннополая одежда новгородских бояр, отделанная по опояске и воротнику жемчугом; так же, как у боярышни, распущены по плечам волосы девушки, такие же птички с острыми перышками и тюльпаноподобные цветы с ягодками мы видели в росписях XVII века. По-видимому, автором росписи был художник, унаследовавший традиции древнего новгородского искусства.

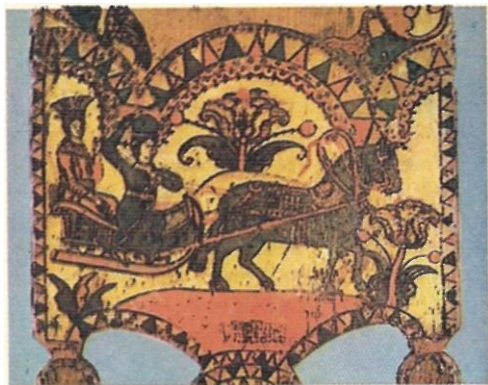
Когда же была расписана Степанидина прялка?

Обратите внимание — Кургоменская волость указана в надписи как место, откуда «родом» прялка. Административные деления старой России не были постоянными, часто менялись. Крестьяне Кургоменской волости до 1797 года были государственными, т. е. платили подати царским чиновникам. Потом они были переведены в удельные, т. е. перешли в собственность

царя и его семьи. Для управления царскими вотчинами были созданы приказы. Так Кургоменская волость перестала существовать, а стала называться Кургоменским приказом. Следовательно, прялка была расписана еще до 1797 года; об этом же говорят характерные особенности букв надписи, старинные одеяния героев. Стоит еще упомянуть, что в списках населения этой волости за 1785 год есть фамилия крестьян Петра и Ивана Чураковых.

Прялка Степаниды Чураковой из Кургоменской волости. Северная Двина. Район Борка. Конец XVIII века.





В праздничном выезде художник изобразил жениха и невесту. Деталь росписи прялки.

Искусная роспись прялки говорит о том, что автором ее был талантливый художник, а своеобразие стиля указывает на его профессию иконописца, унаследовавшего традиции новгородских мастеров. Будучи связанным чаще всего с церковной живописью, он и в композиции росписи прялки перенес форму иконостаса: разделил ее поверхность на ярусы — ставы, заполнил их квадратиками наподобие икон, а внизу нарисовал дверь, повторяющую по форме царские врата алтаря.

Однако от иконописи художник перенес в роспись прялки только внешние признаки. Содержание росписи самобытно. Из прямоугольных рамок вместо святых на нас смотрят веселые птички, лучистые солнца и остроконечные звездочки. Столпообразное крыльцо в несколько вычурной форме повторяет высокое крыльцо на столбе северного дома.

Богатство украшения прялки, именная надпись говорят о том, что предмет предназначался в подарок к какому-то важному дню. Таким, скорее всего, мог быть день

Степанидиной свадьбы. Видимо, к этому же событию имеет отношение и сюжет росписи: поднимающийся на крыльцо седовласый старец и подъехавший на вороном коне юноша — это прибывшие к хозяевам дома гости.

На обратной стороне прялки — свадебная поездка: праздничный выезд молодых художник окружил необыкновенно красивыми цветами, напоминающими тюльпаны.

Пастух, стадо и карета

На протяжении XIX века живописное искусство Борка продолжает развиваться, росписи на предметах все больше и больше отражают окружающую художников жизнь.

Вместе с тем приверженность к старине у здешних живописцев была сильнее, чем у художников Пермского края. Здешние мастера росписи в качестве образцов пользовались древними лицевыми рукописями, перенося оттуда в жанровые бытовые сценки много деталей. В результате эти сценки приобретали особые черты, характерные только для живописцев Борка.

Так, на одной из прялок художник изобразил типичную деревенскую картинку. На переднем плане, в центре, кудрявый парень играет на рожке. Круглая шапочка с опушкой и длинная рубаха с опояской точно передают тип крестьянской одежды прошлого века. За спиной у паренька повешенная через плечо сума, на ногах — лапти: несколькими штрихами художник смог показать, что и сума, и лапти сплетены из лыка.

На зов рожка со всех сторон идут коровы, а одну из них еще только выгоняет со двора женщина в платочке. Несмотря на некоторую

неумелость рисунка (особенно в изображении животных), сценка подкупает своей правдивостью и выразительностью: наклонив голову, покорно и неторопливо шагают коровы, а одна, вытянув шею, громко мычит, будто не желая покидать теплый хлев; подняв морду, преданно смотрит на хозяина собака, помогая ему оглушительным лаем.

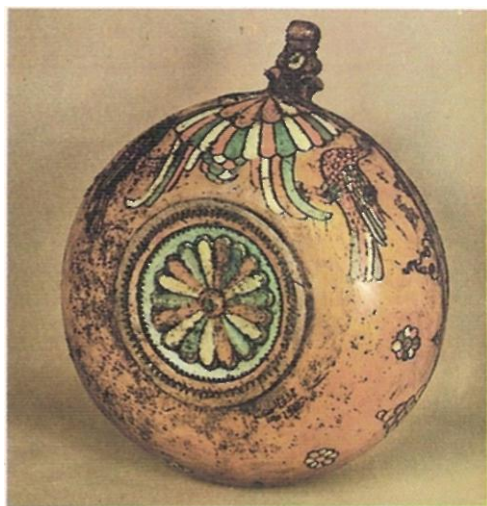
Однако эту типично-деревенскую сценку выгона стада художник окружил почему-то фантастическим пейзажем: расцвел над пастушском сказочно красивый цветок, превосходящий по величине и людей и животных, а вместо деревенских изб мы видим напоминающие башни здания с арочными входами; в одну из таких «дверей» и направляются коровы.

Автор росписи был, видимо, хорошо знаком с иллюстрациями древнерусских книг, или же сам был иконописцем: такие же здания, как

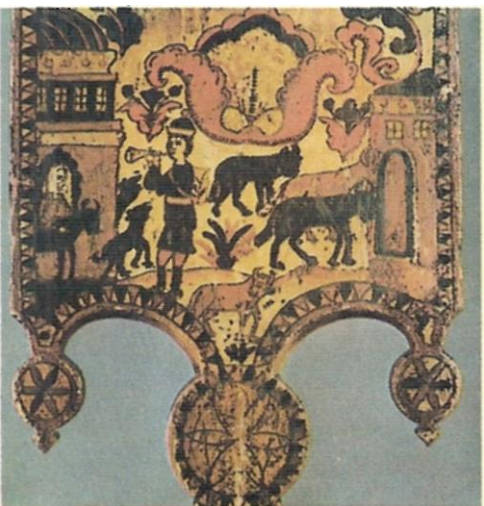
в описанной росписи, можно увидеть на иконах или же в лицевых рукописях, поэтому арочные входы, изображенные на прялке, так похожи на церковные царские врата. И более совершенное исполнение людей для художника, знакомого с иконописью, не случайно: ведь именно человека приходилось ему рисовать чаще всего,

В колорите росписи мы опять замечаем любимое сочетание красного и зеленого цветов борецких художников: зеленую шапочку пастуха оттеняет красная опушка, а такую же по цвету рубаху — порты. Рядом с зеленой коровой шествует красная, а яркость красных лепестков тюльпана подчеркивает зеленая сердцевинка. Также перемежаются между собой по цвету части зданий и зубчики рамки, обрамляющей роспись, а все вместе создает впечатление удивительного богатства красочной гаммы.

Ендова — праздничная посуда для напитков. Северная Двина. Район Борка. XVIII век.



Пастух и стадо. Деталь росписи прялки. Северная Двина. Район Борка. Начало XIX века.





Торжественный выезд в карете. Северная Двина. Район Борка. Начало XIX века.

Если повернуть теперь эту же прялку другой стороной, можно увидеть пышный выезд: запряженные цугом кони мчат нарядную карету. На облучке ее — возница в длиннополой одежде и цилиндре. Желая, видимо, еще больше подчеркнуть торжественность картины, художник нарисовал на пути выезда выложенную плашками, наподобие паркета, дорогу.

За каретой видно опирающееся на мощную колонну крыльцо с двумя крытыми лестничными маршами и с резной балюстрадой.

Верхняя часть лопаски, как и у Степанидиной прялки, разделена на окошки. Из них на зрителя смотрят птички, видны узорные квадратики и кружки.

Расписывая по традиции верхнюю часть прялки окошками, ее

нижний край художник оставлял для более свободного творчества; поэтому именно здесь можно увидеть каждый раз новый и «актуальный» сюжет; так, старца с юношей (на Степанидиной прялке) здесь сменил пышный выезд в карете.

Но почему же на прялке — орудии труда крестьянки в давние времена — появилась, казалось бы, такая чуждая деревенскому быту тема?

Ответ на этот вопрос нам может дать русский фольклор: песни, былины, сказки; ведь в нем тоже видно стремление к некоторой торжественности, приподнятости и некоторой идеализации событий.

Так, например, в свадебных песнях невеста зовется «княгиней», же-

них — «князем», а деревенская изба — «теремом»:

Во поле, во поле,
Во чистом поле,
На крутой горе
Чей высок терем стоит?

А высок терем тот
Пелагеюшки.
Со крытым крыльцом,
Со косящатым окном.
Со хрустальным стеклом.

Торжественность события хотел подчеркнуть художник выездом в карете; возможно, и эта прялка была свадебным даром.

Еще одну карету можно увидеть тоже на прялке. Только здесь путь выезда не просто вымощен плашками, а усеян цветами: они выглядят из-под колес, из-под копыт коней, тянутя своими чашечками

Путь парадного выезда художник украсил сказочными цветами. *Северная Двина. Начало XIX века.*

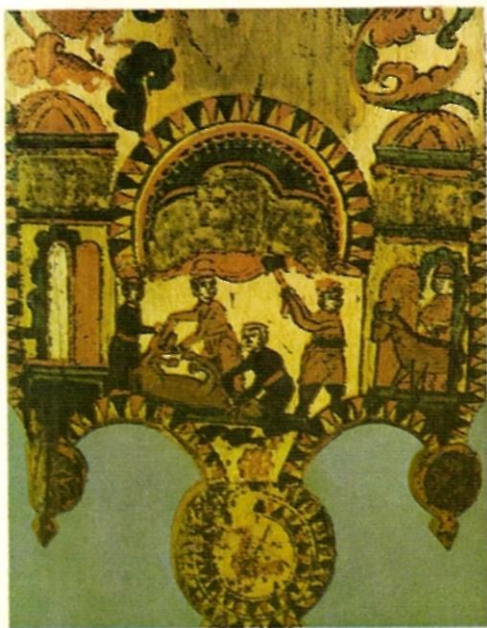


навстречу свадебному поезду. А на обратной стороне этой же прялки — сценка труда: здесь во всех подробностях художник изобразил скотобойню. Два участника сценки склонились над связанным животным, а третий — замахнулся топором.

Сюда же ведут справа следующую жертву.

И хотя рядом со скотобойней нарисованы фантастические строения, а над ней в завитках растений разместились птички, изображение остается очень реалистичным и не является случайным в борейской росписи: именно здесь, на берегах Северной Двины, крестьяне занимались выращиванием скота на мясо. Художник нередко мог наблюдать подобные картины или быть их участником.

На скотобойне. Деталь росписи прялки. *Северная Двина. Район Борка. Первая половина XIX века.*



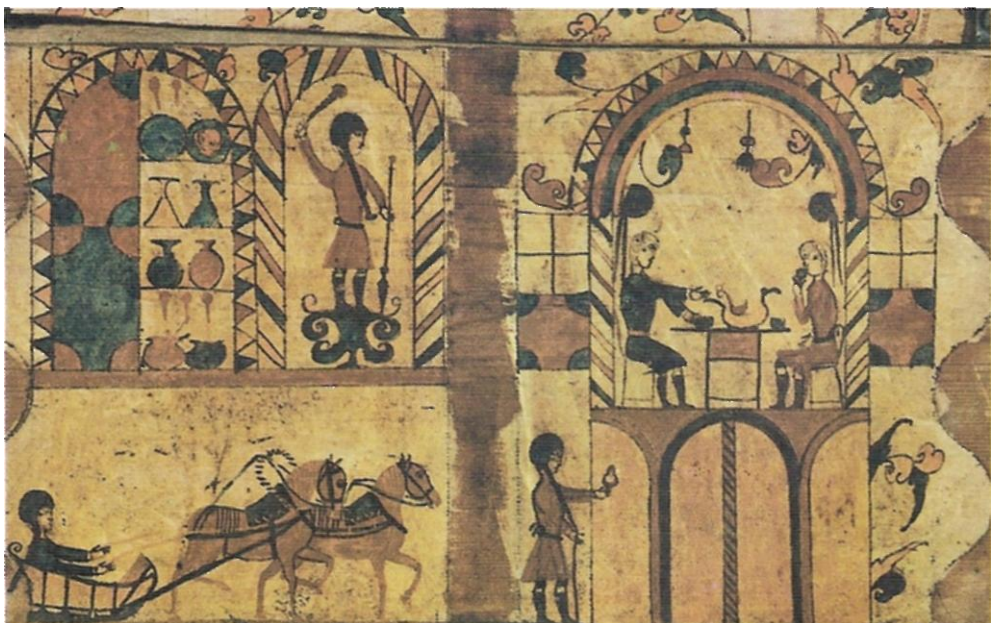
«Ивана Михайловица Кузнецова ящикъ»

Приглядываясь к росписи небольшого деревянного сундучка, можно заметить, как растет интерес художника к окружающей его действительности, все внимательнее присматривается он к тому, что происходит вокруг него, пытаясь отразить это в своем творчестве.

На передней стенке сундучка нарисован целый рассказ в картинках, навеянный, вероятно, какими-то событиями из жизни его владельца. «Живописное полотно» автор разбил на четыре части, окружив каждую из картин широкой рамкой: следовательно, в соответствии с ходом рассказа будут меняться время и место действия. Знакомство с сюжетами картинок нужно начать с нижнего яруса, слева: вспо-

ните, именно так начиналось объяснение в надписи на прялке «а повыше тово...». Так же, как и там, сначала «события происходят» на улице, а потом — дома. В возке, запряженном парой коней, лихо скачет юноша. На нем зеленый кафтан и с длинными ушами шапка. Поездка, видимо, праздничная: на конях нарядная сбруя, украшены резьбой дуги. А у ворот дома, куда направляется ездок, уже ждет путник-гость; у него в руках посох, значит, он пришел пешком. Следующая картинка — в верхнем ярусе, справа. Гость и хозяин сидят за столом (их различить можно только по цвету кафтанов), а их шапки с ушами висят на стенке. На столе скобка в форме утки — праздничная посуда для напитков, чаши и ковши-наливка. Гостю чаша уже налита, а хозяин протянул руку к ковшику.

На стенке сундучка нарисован целый рассказ в картинках. *Северная Двина. Район Борка. Первая половина XIX века.*



Слева виден шкаф с посудой, стройными рядами расположились на его полках братины, ложки, миски и штофы,— весь немногочисленный ассортимент крестьянской деревянной утвари. Рисуня сценки из современной ему жизни, художник отдал дань и традициям: в центре передней стороны сундука, около того места, где полагалось бы быть замку, стоит стражник, вооруженный старинным оружием: одной рукой он опирается на пику, а другую поднял с палицей, как бы замахнувшись на того, кто осмелится полезть в сундук без ведома хозяина. Этот воинственный стражник, по мнению художника, должен был восполнить собой и отсутствие замка, и железной оковки (ее художник тоже заменил красочными темными полосками). Видимо, такой заказ дал художнику — владелец сундука, тот, чье имя осталось нацарапанным на внутренней стороне крышки: «Ивана Михайловица Кузнецова ящик».

Во второй половине XIX века колорит борецкой росписи изменился: природные красители были вытеснены более дешевыми анилиновыми красками. Мягкий бархатистокрасный и изумрудно-зеленый цвета стали более яркими, резкими, кричащими. Благородство, сдержанность цвета сменяется броской яркостью. Растительный орнамент утратил сочность и крупные формы, стал сухим и более размельченным. В то же время в сюжетах росписи все большее и большее место занимают бытовые сцены из окружающей жизни: крестьянские возки сменяют фантастические кареты, загадочные птицы с остроугольными перышками становятся все больше похожи на обыкновенных курочек, а в верхнем ставе в окошках вместо зверей видны горшки с цветами (как и на подоконнике любого кре-

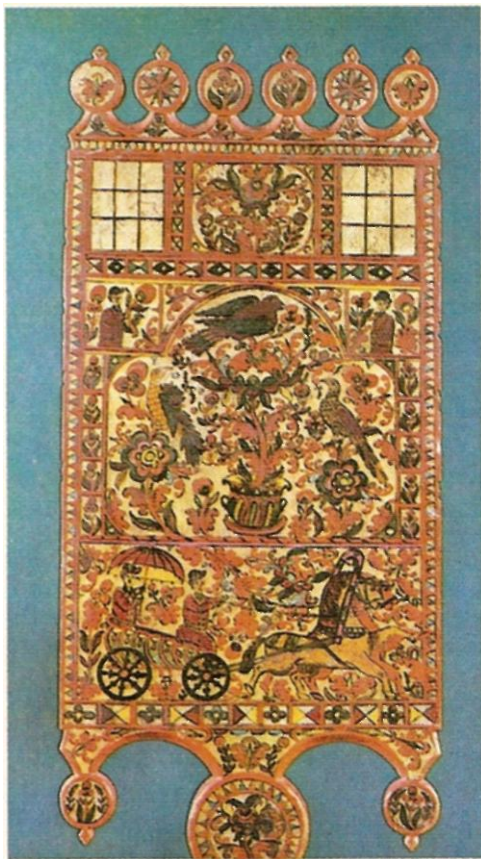
стьянского дома). Место в центре лопаски по традиции занимает «дерево жизни». Только теперь оно превратилось в пышный куст, посаженный, будто комнатный цветок, в горшок.

Сию прялку красил В. Амосов

Самыми известными художниками в то время стали члены большой семьи Матвея Гавриловича Амосова из деревни Скобели, расположенной недалеко от пристани Борок. У Матвея Гавриловича было шестеро детей: пять сыновей (Степан, Василий, Никифор, Матвей и Кузьма) и дочь Пелагея. С детства научившись художественному ремеслу, М. Г. Амосов передал свое мастерство детям. Сыновья, когда выросли, разъехались по соседним селениям, распространив тем самым амосовское искусство росписи. И только Пелагея Матвеевна осталась в родной деревне и всю долгую жизнь продолжала дело отца.

В Государственном Историческом музее хранятся образцы росписей трех представителей семьи Амосовых: Василия, Никифора и Пелагеи. Все три предмета — прялки. Видимо, в этих нарядно украшенных орудиях труда нуждалось больше всего население прежней деревни.

Самым талантливым живописцем был Никифор Амосов. В его росписях герои живут, движутся и даже растения кажутся оживленными: лихо скачет запряженный в возок конь, откинулся назад натянувший вожжи возница, подняли крылья, собираясь взлететь, птицы, а окружающие выезд растения как бы летят, подгоняемые ветром. Зелено-красный колорит росписи звучно контрастирует с белой основой и блеском золота.



Прялка, расписанная художником В. М. Амосовым. В праздничном выезде он нарисовал себя и свою невесту. *Северная Двина. Деревня Скобели. 1890 год.*

Росписи Пелагеи более спокойные, с измельченным аккуратно выведенным рисунком. Чувствуется, как старательно «расчерчена» каждая деталь орнамента, каждый персонаж сценки выезда. Сама Пелагея Матвеевна говорила участникам экспедиции, которые были в деревне Скобели, что только самые простые рисунки выполняла от руки, а все более сложное — с помощью линейки, циркуля или по трафарету. Как бы застыли в движении ее кони

и возницы, повисли в воздухе растительные завитки, переходя без изменения с предмета на предмет, с прялки на прялку. За зиму Пелагея Матвеевна расписывала более пятидесяти предметов.

Прялка, расписанная Василием Амосовым, — предмет необычный. Это подарок его невесте. Роспись сверкает обилием позолоты, каждый листик орнамента выписан особенно тщательно. Как обычно, расписное поле делится на три яруса — става (т. е. полочки), по выражению П. М. Амосовой. В верхнем — окошки с птичками («став с окошницами»), средний — с пышным кустом в цветочном горшке («став с деревом»), в нижнем — поездка («став с конем»). Здесь, внизу «на земле», Василий нарисовал запряженный парой коней возок с молодыми: впереди — на облучке сидит парень, он крепко натянул вожжи, сдерживая бег рвущихся вперед коней, сзади — девушка в модной шляпке держит над головой раскрытый зонтик. Зонтик и шляпка здесь — последний «крик» деревенской моды конца прошлого века. Изобразив себя с невестой в свадебном выезде, художник, естественно, показал и самые модные одежды.

Память о торжественном событии в жизни Василия Матвеевича закрепляет еще и надпись в нижней части прялки: «Сия прялк[а] Александ[р]ы Михайл [овны] Клецов [ой] 1890 года. Кр[асил] В. Амосов». Пропуски букв в надписи говорят о древних традициях письма, когда одна или несколько букв, не уместившихся в строчку, писались над словом «титлами».

Таким образом, и в *борецком* направлении живописного искусства развитие шло по пути все большего отражения окружающей действительности. Приверженность

здешних художников к древним традициям сказывалась на условности языка, которая могла скрыть от непосвященного зрителя подлинное содержание росписи, понятное современникам художника.

Ярко расписанные, горящие золотом предметы очень нравились жителям края, и, чтобы купить красивую прялку, они могли отправиться к мастеру или на ярмарку за несколько десятков (иногда более 50) километров.

Красивые, содержательные росписи из Борка пока еще не настолько изучены и освоены, чтобы достижения борецких художников использовать в современных художественных промыслах. Правда, несколько лет тому назад (в конце 1970-х гг.) в Архангельске было организовано опытное предприятие «Беломорские узоры» по изготовлению народных художественных изделий, в том числе и с росписью по дереву. Здесь расписывают ложки и солоницы, блюда и ковши, маленькие кадушечки и разделочные кухонные доски. Как и прежде, в изделиях стремятся соединить пользу и красоту. Интересно отметить, что в формах ковшей можно увидеть северный скобкар в виде горделиво плывущей утицы, а в оформлении орнамента — знакомую нам по прялкам разноцветную полоску из треугольничков «бегунков».

Расписные деревянные изделия архангельских мастеров завоевали популярность в нашей стране, но их еще слишком мало, чтобы удовлетворить спрос всех желающих.

Мало потому, что не хватает кадров. Поэтому организовать подготовку кадров как можно шире — сейчас острая и актуальная задача. В некоторых районах уже существуют школы художественного мастерства, где учащиеся получают знания по декоративно-прикладному искусству. Будущие художники знакомятся с лучшими произведениями старых мастеров. Копируя их, они осваивают и технические приемы росписи, и композиционный строй, и умение сочетать украшение с формой предмета. Большую роль в деле воспитания кадров играют музеи и их коллекции по народному искусству: здесь учащиеся приобретают новые знания, а участвуя в экспедициях музея, знакомятся с методом собирательской работы.

Введение в районах традиционных художественных промыслов уроков по издревле существовавшему здесь декоративно-прикладному искусству трудно переоценить.

Изучение своей, местной, культуры и искусства, изделий выдающихся мастеров прошлого и лучших традиций мастерства научит школьника с ранних лет не только знать и любить свой край, сберегать талантливые произведения старины, но и поможет в выборе профессии. Среди тех, кто выберет специальность живописца, возможно, окажешься и ты, наш юный читатель: оценив по достоинству борецкую роспись по дереву, станешь участником или даже инициатором ее возрождения.



Любопытную и таинственную разновидность крестьянской расписной декорации... представляет мезенская школа росписи... Орнамент, сохраняющий в своих элементах глубочайшие пережитки архаики греческих стилей, густым кружевом покрывает поверхности деревянных предметов.

В. С. Воронов

Глава третья

Росписи Мезени

Кони, лебеди и олени

На далеком севере, среди болот и непроходимых лесов течет широкая и полноводная Мезень. На высоком берегу ее, в среднем течении реки, расположено большое село Палашелье.

Именно здесь во второй половине прошлого века возникло еще одно направление живописного мастерства, которое называют *мезенской* росписью.

Сурова и трудна жизнь обитателей села. Приливы океана гонят в реку мощные потоки воды, она часто выходит из берегов, грозя затопить деревни. Крепкими заплотами из бревен защищаются жители от коварной реки.

/Вокруг села дикое леса. От голодных хищников тоже нужно охранять и себя и домашний скот.

Вместе с тем река и лес кормят человека: в лесу много ценных пушных зверей, дикой птицы. В реке крупная и мелкая рыба не переводится круглый год. Потому-то все жители деревни — охотники и рыболовы. Кроме того, хорошие природные условия позволяли разводить коней и оленей.

Чтобы познакомиться с мезенскими росписями, снова обратимся к пряскам: их чаще всего рас-

писывали мезенские художники. Это не случайно: именно нарядные пряски пользовались особенно большим спросом у населения; кроме того, ровная и гладкая их поверхность позволяла художнику лучше, чем на других предметах, показать свои способности.

Мезенская пряска по размеру меньше, чем борецкая, тоньше и стройнее. Небольшая, срезанная по нижним углам лопапка украшена наверху главками на тонких шейках, которые в деревянном зодчестве называются барабанами. Срезанная на два ската и увенчанная главками верхушка пряски напоминает своим контуром «премудроверхие» церкви Севера.

Вся поверхность пряски без предварительной грунтовки окрашена в золотисто-коричневый цвет, а по этому фону черной контурной линией нанесен причудливый, раскрашенный красным орнамент. Эта очень скупая цветовая гамма (краски добываются здесь же, на месте) и составляет отличительную черту мезенской росписи.

При первом взгляде трудно понять, что же хотел изобразить художник. Множество как бы небрежных черточек, точек, завитков и волнистых линий сплошь заполняют лопапку пряски. Только пригля-

девшись внимательно к рисунку, мы начинаем замечать правильные ряды орнамента, каждый из рядов заполнен своими изображениями, которые интересно рассмотреть.

Прежде всего различаются фигурки каких-то животных. У них прямоугольные туловища и паучьи, волнисто изогнутые ноги. Ошибиться нельзя — это кони, быстро бегущие вперед. Окружающие их мелкие спиральки, черточки, звездочки и кружочки усиливают впечатление движения. Кажется, что бег коней взвихрил все вокруг, поднял в воздух, закружил и все летит вместе с ними.

В другом ряду так же своеобразно и точно художник передал бег оленей; скупыми штрихами подчеркнуты их характерные черты: длинная шерсть, ветвистые рога. Олени тоже бегут, высоко подняв голову, так что рога лежат на спине. Еще выше мы видим рыб в струйках воды и лебедей с сильной грудью и красиво изогнутой шеей. Каждая птица выполнена одним точным мазком красной краски. Черные штрихи лишь дополняют рисунок.

Не менее интересны рисунки, помещенные на обратной стороне лопаски. В нижней ее части, которую обычно не расписывали (сюда привязывали кудель), мезенский живописец изобразил целые жанровые сценки, дав волю своей фантазии, не связанной с традиционной схемой орнамента. Эти сценки, неумелые по технике исполнения, наивные по композиции, необыкновенно выразительны. Темы их различны. Вот праздничная прогулка: в центре дама в нарядном платье с колоколообразной юбкой, рядом с нею кавалер в военной форме. Здесь парусное судно. Выполненное однообразными штрихами,



Прялка с мезенской росписью. Архангельская область. Село Палащелье на Мезени. Последняя четверть XIX века.

оно точно передает основные очертания корабля. А вот стройный, сильный конь: круто изогнув шею, он мчится галопом, на спине у него всадник.

Больше всего художник любил изображать сцены охоты. В них вместе с детской наивностью рисунка мы замечаем большую наблюдательность и точность.

В одной из сенок в центре весьма схематично изображено дерево, в котором без труда можно угадать — елка. На вершине ее и по сторонам расположились птицы,

исполненные также схематично, одними штрихами. Две птицы летят, опустив вниз прямые лапки, и по одному этому признаку мы узнаем в них куропаток. Два охотника расположились по сторонам елки. Они стоят к ней боком и смотрят на зрителя, но их ружья точно нацелены на сидящих на дереве птиц. Художник как бы дает понять, что вы имеете дело с опытнейшими охотниками. На одной картинке с таким же сюжетом есть забавная деталь: желая показать, как и куда летит пуля, художник пунктиром соединил конец дула ружья с головой птицы. Выразительна в этой же сценке поза собаки: напряженно вытянувшись, почти встав на задние лапы, она смотрит на птицу,

Быстро бегут кони и олени, неслышно плывут лебеди. Деталь росписи мезенской прялки.



и вы будто слышите звонкий собачий лай.

На круглых коробах и лукошках роспись сочетается с их формой: ободья крышки украшены косыми красными и черными полосками; на поверхности крышки орнамент распределяется по кругу; на стенках — вертикальными полосками, делящими их на прямоугольники со звездочкой в центре.

В ковшах орнамент подчеркивает края сосуда, «шею» и «грудь» птицы или коня, черты сходства с которыми передает форма сосуда.

Мезенская роспись давно привлекает внимание исследователей народного искусства: она удивляет своей выразительностью при крайней скупости изобразительных средств и технической неумелости рисунка. Любопытно сравнить орнамент мезенской росписи с наскальными рисунками, открытыми не так давно в Заонежье. Их исполнители жили здесь 2000 лет до нашей эры. Поражает сходство сюжетов наскальных изображений с росписью мезенских прялок: те же сцены охоты, рыбной ловли, те же птицы, олени, лодки. По-видимому, общность природных условий и занятий определила это сходство. И первобытный и мезенский художники хорошо знали все, что их окружало. Поэтому они и умели двумя-тремя штрихами или мазком кисти изобразить увиденное, передавая только самое характерное, самое главное. При этом не только сюжеты росписей связаны с природой этого приморского края. Весь ритм узора, беспокойный, бегущий, как бы навеян непрерывно струящимися потоками воды: в непосредственной близости с ней проводили свою жизнь мезенские художники.

С 1961 по 1964 год в Палашелье работали экспедиции различных

музеев. Более полные сведения о мезенских художниках собрала экспедиция О. В. Кругловой — научной сотрудницы Загорского музея-заповедника.

Как сообщили ей старожилы села, доходами с росписи деревянных предметов кормилось здесь все население. Каждый мастер сам их делал, сам и расписывал. Работали целыми семьями. Живописным мастерством занимались долгими северными зимами, а летом — охотились, гнали деготь.

Расписывали предметы двумя красками, которые добывали здесь же: красноватым суриком (его получали из красной береговой глины) и черной. Сурик сначала растирали на камне, а затем разводили в растворе древесной смолы (по-местному «серы»). Смолу собирали на стволах лиственниц и растворяли в теплой воде. Черную краску делали из сажи: смешивали ее с тем же раствором серы, а затем основательно парили, благодаря чему краска долго не тускнела и не выгорала. Расписывали предмет сначала суриком, затем красный узор обводили черным. Рисунок наносили размочаленным концом палочки и птичьим пером, с изяществом вырисовывая ряды оленей, коней и похожих на курочек птиц. Готовое изделие покрывали олифой, отчего роспись приобретала красивый золотистый оттенок.

Украшенные росписью деревянные предметы большими возами везли на ярмарки и базары, и они расходились по огромной территории северного края: мезенскую прялку можно было увидеть и на Пинеге, и на Печоре, и даже на берегах далекой Онеги. В начале на-



Дама и кавалеры на прогулке. Деталь росписи мезенской прялки.

шего века прялка с мезенской росписью стоила 25—50 копеек. Указание на цену можно нередко увидеть в надписи на самом предмете. Так, на одной из прялок, приобретенных Загорским музеем, написано: «1900 года цена 35 коп. писал прялку Егоръ Михайловъ Аксеновъ. Кого люблю тому дарю прялку».

Подписывали свои расписные предметы (обычно прялки) мезенские художники довольно часто, сообщая в надписях то о цене предмета, то об имени заказчика, а то — о дате изготовления вещи и ее мастере. Встречались также надписи, восхваляющие изделие и его автора. Например, на прялке из Загорского музея запись гласит: «1908 года

¹ Круглова О. В. Мезенская роспись по дереву.— Советская этнография, 1964, № 3, с. 118—123.

26 работал Прокопий Семеновъ господинъ Новиковъ прялка прочная будешь держать ипоминати». Рядом с надписью «господина Новикова», видимо, нарисован «автопортрет»: мужчина в шляпе важно курит трубку.

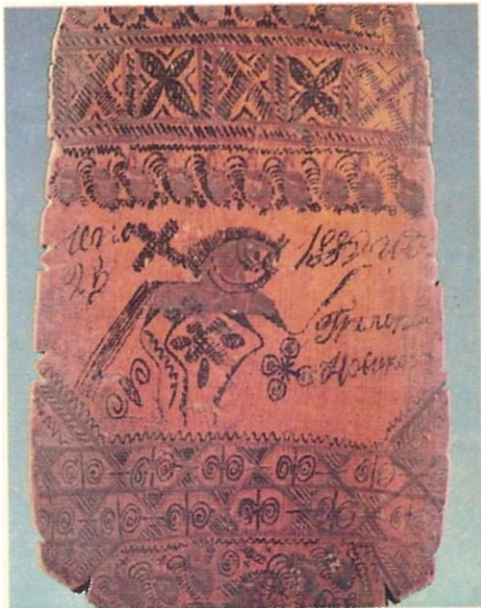
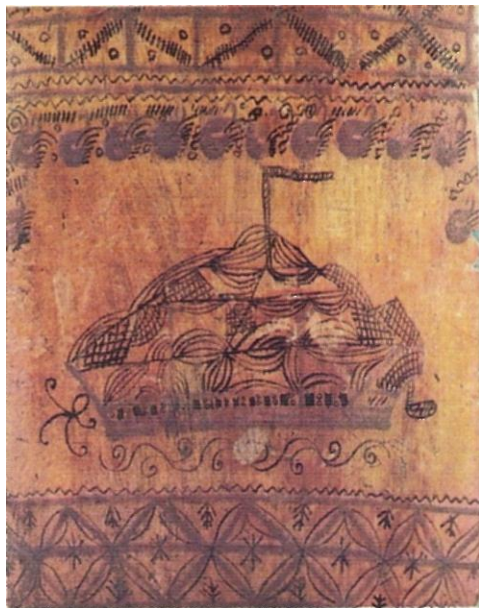
Встретившиеся в надписях имена мастеров Новикова и Аксенова не случайны. У жителей села Палашелья было всего четыре фамилии: кроме двух упомянутых, еще Кузьмины и Федотовы. Новиковы и Аксеновы были выдающимися художниками, поэтому их имена встречаются особенно часто. Один из них оставил свою подпись на прялке, хранящейся в Историческом музее: «1880 года Григорей Новиковъ». Силуэты коней и оленей в его росписях особенно легкие и изысканны, а распустившиеся

хвостики птичек напоминают пушистые комочки весенней вербы. Соединенные в бесконечно текущие горизонтальные ряды, эти фигурки превратились в гармоничный орнамент, напоминая узоры вышивки или тягучие напевы северных песен. Волнистые линии, черточки, росчерки и завитки, быстро нанесенные пером, заполнили все оставшееся пространство, объединили отдельные полоски узора в единое декоративное панно. Особенно удался художнику конь, изображенный на обратной стороне лопажки: его выброшенные в стороны тоненькие ноги-метелки, поднявшаяся дыбом грива и круто выгнутая шея подчеркивают стремительность бега, силу и красоту животного.

Свобода и легкость, с которой Григорий Новиков наносит линии и

мчится по волнам легкое судно. Деталь росписи мезенской прялки. *Последняя четверть XIX века.*

Скачет конь с лихим всадником. Деталь росписи мезенской прялки. *Архангельская область. Село Палашелья на Мезени. Последняя четверть XIX века.*



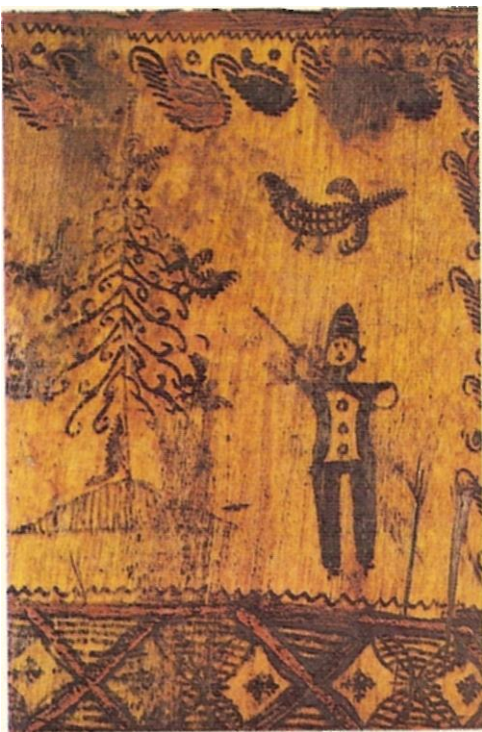
штрихи говорят о навыках письма. Возможно, что своему мастерству он научился у потомков переписчиков старинных рукописей, еще при Иване Грозном переселившихся в этот край из древнего Новгорода. Возможно, поэтому так часто включаются надписи в росписи мезенцев, а подпись на прялке Григория исполнена так же лихо и витиевато, как и конь.

К сожалению, не удалось собрать каких-либо сведений по истории этого живописного промысла: старики не помнят, когда и кто принес его в деревню.

Самая ранняя дата на одном из предметов— 1854 год — говорит о том, что росписью здесь занимались уже в середине прошлого века.

Однако некоторые исследователи, анализируя элементы орнамента мезенской росписи, обратили внимание на их геометрический характер, повторяющий узор резьбы по дереву, характерный для этого края. Вполне возможно, что деревенские резчики под влиянием живописного искусства жителей соседних деревень сменили резец на кисть, сохранив по традиции в узоре элементы геометрического орнамента: круги, ромбы, розетки, квадраты и треугольники. Поэтому и туловища животных сохранили еще ярко выраженные прямолинейные очертания.

В то же время нанесенные быстрым и легким движением кисти угловатые линии резного рисунка приобрели плавность и гибкость, преобразовались в новые элементы узора: волнистые линии, сердцевидные фигуры, спиральки и тому подобное. С примерами такого перехода от резьбы к росписи мы уже встречались и раньше: вспомним росписи коробьев XVII века.



Охотник. Деталь росписи мезенской прялки. 80-е годы XIX века.

И пермогорское, и борецкое, и мезенское направления народного изобразительного искусства XIX века продолжили линию развития так называемого *графического* направления русского изобразительного искусства.

Здесь линия, контур, силуэт были главным, а дополняющая контурные изображения расцветка играла подчиненную роль.

Теперь мы должны рассмотреть ту ветвь народного изобразительного искусства, в основе которой лежало *живописное* начало: весь узор наносился свободными мазками кисти, а переходные оттенки красок, оживки белилами создавали впечатление объема.



Нижегородская манера ...наиболее чистый вариант подлинного живописного искусства... В ней отсутствует деспотизм предварительного контура, связывавшего руку живописца...

В. С. Воронов

Глава четвертая

Живописцы из Городца и Костромы

Сани и дуги из *Костромы*

При взгляде на эти предметы сразу встает картина веселого народного гулянья на масленицу... Быстрее ветра мчится тройка коней, впряженная в легкие расписные сани, разлетаются по ветру вплетенные в гривы яркие ленты, звенит колокольчик, всеми красками сверкает на солнце дуга. Над украшением ее потрудились и резчик, и живописец. Первый сделал дугу и по всей ее изогнутой поверхности вырезал узор в виде гирлянды цветов, рельефом выступающий по обеим ее сторонам. Живописец окрасил дугу в ярко-оранжевый цвет, расцветил гирлянду зеленым и красным, а в самом низу, на концах дуги нарисовал букет с лентой и желтых львов на фоне красной драпировки.

Умелое соединение резьбы с росписью дало большой декоративный эффект: яркие краски делают резьбу более рельефной, а выступающий на поверхности резной узор усиливает игру светотени.

Так же удачно использованы конструктивные особенности в росписи саней. Лубяной кузов укреплен с трех сторон решеткой из тонких планок, которую резчик превратил в украшение саней: составляю-

щие ее столбики фигурно вырезаны, промежутки между ними заполнены округлыми гирьками, задняя стенка покрыта геометрическим узором. Резной декор саней окрашен в яркие цвета: синий, желтый и красный. Подложенная под решетку белая жесть рельефно выделяет кружево ее узора, делает еще ярче окраску.

Внутри кузова, на передке написана жанровая сценка: она должна была быть все время перед глазами сидящих в санях.

В той же яркой цветовой гамме на темном фоне изображено праздничное застолье: за белым столом, на белых стульях сидят три молодца в темных кафтанах и ярко-красных рубахах. Всю сценку окружает ковровый узор из крупных красных розанов и маленьких голубых незабудок. Фигуры людей, стол и стулья окрашены в один цвет, без оттенков, однако рельефно выделяющий их темный фон дает впечатление глубины. Уверенный мазок кисти и некоторая небрежность штриха, не нарушая, однако, правильности рисунка, говорят нам об опыте художника. Цветочный орнамент выполнен легкими и быстрыми движениями кисти, белильные оживки придают ему некоторую объем-

ность. Яркость украшения дуги и саней не случайна, она рассчитана на колорит русской зимней природы. Можно представить себе, как оживала эта красочная роспись на фоне снега в зимний солнечный день.

В выборе сюжета видно стремление отобразить реальную жизнь, а форма мебели, покрой одежды говорят о знакомстве автора с городским бытом.

Подобным живописным мастерством владели костромские крестьяне, с давних пор ходившие на заработки в большие города на малярные работы. Возвращаясь из города в деревню, они приносили домой новые привычки и вкусы, а свое искусство живописцев щедро отдавали людям, украшая предметы крестьянского обихода: покрывали росписью посуду и орудия труда, столы, двери и перегородки, расписывали даже фасады жилища и свесы крыш. По этим ярким, красочным росписям деревню, где жили маляры, занимавшиеся отхожим промыслом, можно было узнать издалека. Внешний вид и внутреннее убранство изб можно представить по произведениям писателя А. Ф. Писемского, например по его «Очеркам из крестьянского быта» (его имение находилось на севере бывшей Костромской губернии — одного из крупных центров маляров-отходников). Так, в доме одного маляра потолок горенки был весь расписан букетами, а на столе нарисованы тарелки, вилки и фрукты.

Костромские художники очень любили зеленовато-синий фон, на котором писали крупные расплывчатые розы с белыми оживками, ягоды и фрукты. Жанровые сцены были редкостью. Мотивы росписи обычно связаны с миром природы: цветы и деревья, на вершинах которых часто рисовали птичек.

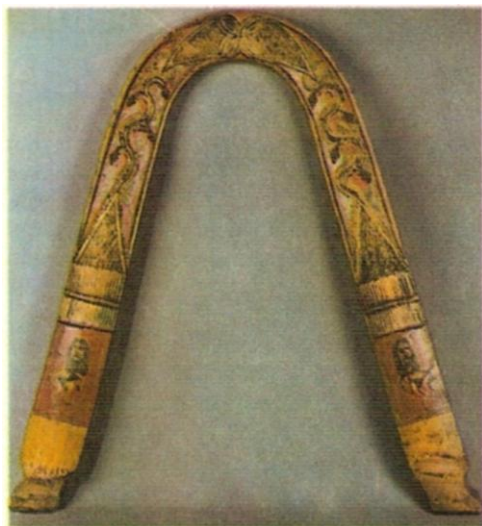
Декоративное мастерство живописца видно в умении расположить узор на поверхности предмета, расцветить его яркими красками. Одни и те же узоры то собраны в букет, то повисают гирляндой, а то разбросаны по поверхности и создают подобие ковра. Темный фон подчеркивает яркость красочной гаммы, делает предмет очень нарядным.

Своеобразие стиля костромских живописцев заключалось в том, что оно основывалось на сочетании ярких красочных пятен.

Работая кистью без предварительного нанесения контура рисунка, художник создавал узор свободными широкими и сочными мазками, показывая светлые места белильными оживками, а контрастно-темный фон росписи особенно выигранно подчеркивал яркость красок, превращая «наряд» предмета в сказочное ковровое узорочье.

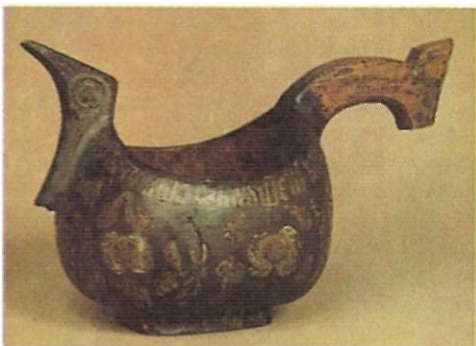
С образцами этого живописного направления мы можем познаком-

Праздничная дуга с резьбой и росписью. Верхнее Поволжье. Середина XIX века.





Праздничные сани. Деталь росписи. *Костромская область. Середина XIX века.*



Ковш для напитков, украшенный яркими цветами. *Костромская область. Первая половина XIX века.*

миться еще, рассматривая росписи короба и стола. Стенки короба украшены крупным растительным орнаментом на оранжевом фоне. Изгибающиеся пышные листья с белыми жилками, написанные широкими свободными мазками кисти, заполнили всю его поверхность, сделали эту вещь богатой и нарядной.

Внутреннюю сторону крышки украсил такой же пышный букет, выходящий из круглого горшка-вазона и написанный на ярком оранжевом фоне.

Росписи, выполненные в таком стиле, в XIX—начале XX века были

широко распространены. Их можно было увидеть и в северо-западных губерниях (бывший Олонекской и Вологодской), и на побережье Белого моря, в районах Верхнего Поволжья и на Урале, а вместе с переселенцами это искусство проникло в Сибирь и на Северный Алтай. Его распространению немало способствовали костромичи, издавна привыкшие уходить на заработки, порой за многие сотни километров. Расписанные ими изделия еще не так давно можно было встретить в самых отдаленных уголках нашей страны. Собранные теперь в музеях, они доставляют нам — потомкам народных художников — эстетическое наслаждение, учат искусству постигать все тонкости декоративного письма.

Город Городец

На левом берегу Волги, чуть выше Нижнего Новгорода, раскинулось большое село Городец, основанное еще в XII веке.

Для торговли места по берегам Волги были выгодные: рядом Макарьевская, крупнейшая в России, ярмарка. Среди населения стали быстро развиваться разные ремесла; в самом Городце были и кузнецы, и пряничники, и красильщики. Особенно же много было плотников и резчиков по дереву: лес давал дешевый материал, сбывали изделия в самом городе или «у Макария».

Промыслом занимались крестьяне всех окрестных деревень вокруг Городца: одни вырезали ложки, другие точили миски и чашки, а третьи изготавливали орудия труда для прядения и ткачества. На заволжских землях хорошо родился лен, женщины пряли нитки и ткали холсты на продажу, поэтому резчикам и живописцам работы хватало.

В Нижегородском крае пряли не с прялки, как на Севере, а с гребня. Вместо лопаски прялки гребень вставляли в донце — сиденье, а на его зубья надевали кудель. У гребня узкая длинная рукоять и частые зубья. Его трудно было украсить. Зато поверхность сиденья (донца) давала художнику возможность развернуть целые живописные полотна. Донце представляло собой широкую доску, плавно суживающуюся к головке — подставке с отверстием, куда вставлялся гребень. Форма головки напоминает усеченную пирамиду, три стороны ее ребристые, а одна (обращенная к пряхе) спускалась вниз уступами.

Производством донец занимались в нескольких деревнях на северо-востоке от Городца. Самыми известными из них были Косково, Курцево и Охлабаиха. Целые семьи крестьян занимались изготовлением донцев, включая женщин и детей. Один из мастеров, видимо, хорошо знавший весь процесс выделки, показал его на доске-картине и каждый из рисунков снабдил подписями. Доска прямоугольной формы, вытянутая по горизонтали, поэтому и рисунки автор расположил по горизонтали слева направо. Мы видим за работой много людей разного возраста: один с окладистой бородой и усами, другие безусые юнцы, есть здесь и женщина с ребенком. Виды работ меняются, а выполняют их одни и те же люди. Видимо, это одна семья: мужчина с бородой — ее глава, женщина — его жена, два молодых парня и ребенок — сыновья. Поэтому-то вся сценка и показана на фоне дома, точно отображающего своеобразие деревенских построек этого района.

В верхнем левом углу видны высокие козлы, на них лежит бревно, а два молодых парня — один сверху,

другой снизу — распиливают его на продольные тесины. Надпись около работающих гласит: «Роспил осиника для дёнцов». Значит, делались эти предметы из осинового дерева. Ниже показано, как тесины распиливают на отрезки, соответствующие длине будущего сиденья.

Стенки коробки украшены крупным растительным узором. *Олонецкая губерния. Первая половина XIX века.*



Поднимите крышку коробки — и вы увидите пышный букет цветов.



Эта операция названа «пилка тесу». Следующая — «зарубка дёнцов», и так далее. Форму изделия вырубали топором. Нужно было иметь большой опыт, чтобы точными ударами скруглить края доски, сделать выемки — «бахрому» на ее конце. Поэтому «зарубку дёнцов» выполнял сам глава семьи. Затем следовали «болванение» и «долбление» головки — подставки для гребня. Эти работы делали старшие сыновья, а «стружку тесу» — выглаживание поверхностей фуганком — отец и сын. В наклейке головок, как самой легкой операции, участвуют жена и младший сын.

Несмотря на примитивность исполнения рисунка, он удивительно выразителен и точен в деталях. Все герои смотрят прямо на зрителя,

Прядильный гребень, вставленный в донце.
Нижегородская губерния. XIX век.



как бы демонстрируя свое искусство и приглашая участвовать в их работе.

Роспись выполнена на золотистом фоне, одежда людей окрашена в яркие — синий, красный или зеленый — цвета, а края росписи окаймлены широкой полосой волнистого побега из кудрявой травки. Вся роспись смотрится как живописное панно, которое можно повесить на стену.

Готовое донце украшали. Коллекции этих предметов, собранные в музеях и относящиеся к разным периодам, раскрывают нам интересную историю развития их орнамента с конца XVIII до начала XX века. Одна техника украшения заменяла другую; за резьбой следовала инкрустация, а за ней — роспись. Вырастали новые поколения мастеров, и вместе со старым поколением уходили в прошлое их излюбленные темы украшений, а каждое новое поколение вносило что-то свое и в композицию, и в стиль, и в мотивы узоров.

Дамы и кареты

По полю мчится впряженный в карету конь: крутой изгиб шеи, развевающиеся по ветру грива и хвост, линии стройного тела выдают лихого скакуна. А несут его тонкие ниточки-ноги, изогнутые, как стебельки растения, и, наподобие растения, заканчивающиеся листочком. В нарядной карете видна дама в кринолине. Повернувшись к зрителю, она широко раскинула руки. На облучке возвышается кучер: натянув вожжи, он сдерживает коня; на запятках стоит лакей. Вытянутое по горизонтали изображение занимает всю поверхность донца; оно исполнено в два цвета: черным и желтым. Оба оттенка — цвет ес-



Художник И. Мазин показал, как делались городецкие донца. *Нижегородская губерния. Начало XX века.*

тественной поверхности дерева. Как же они получились у художника?

Присмотримся к технике исполнения рисунка: оказывается, фигурки коней и людей вырезаны из дерева другой породы и вставлены в соответствующие по форме углубления, т. е. инкрустированы. Вставки, сделанные из темного мореного дуба, почти черного цвета, рельефно выделяются на светлой, покрытой олифой поверхности донца. Получается изображение, выполненное целиком из дерева.

Мореный дуб — очень редкий материал. Откуда же брали его крестьяне?

Оказывается, это дар природы. Среди лесов и болот, прячась в кустарниках и высокой траве, течет в тех местах небольшая, но быстрая речка Узола. Разливаясь весной, она затопляла обширные пространства, подмывала корни деревьев. Падали в воду могучие дубы. Однако древесина их от этого нисколько не страдала, наоборот, становилась еще плотнее и приобретала красивый темный цвет.

Маленькая речка временами меняла русло и, уходя, открывала погребенные ею дубы. Окрестные кре-

стьяне использовали этот материал для украшения донца. Крупные части изображений делали из вставок темного дуба, такие же круглые вставки — гвоздики служили для окаймления, а все остальные детали узора выполнялись резцом.

Украшение изделий инкрустацией свидетельствует о творческих способностях и безграничной фантазии народных художников. Твердая и нелегкая для резьбы древесина мореного дуба заставляла мастера делать минимальное количество резных линий, поэтому контуры вырезанных фигурок предельно лаконичны. Однако умение одним движением резца схватить самые характерные очертания придало изображениям удивительную выразительность: крутой изгиб шеи и груди коня, округлость линии спины, разбросанные в беге тонкие паутинки ноги — и перед вами мчащийся в галопе конь; угловатое остроугольное туловище, полоска шапки, несколько гибких линий, обозначающих руки и ноги, — и вы видите лихого возницу, одной рукой сдерживающего бег коня. Так же предельно схематично показаны в этих каретах и дамы в пышном наряде. Однако в очер-

таниях без труда можно узнать тип кареты XVIII века, кокошник и кринолин — их носили женщины того времени.

В задачу художника не входило приблизить изображение к натуре. Его цель — сделать вещь как можно наряднее. Используя в виде гвоздиков вставки мореного дуба, он украсил ими края донца, очертания кареты и огромной дуги; даже в пространство между натянутыми вожжами он включил ряд орнаментальных порезок и разбросал по свободному полю полоски-ленточки, листочки, цветы, представляющие собой выемки, выполненные одним движением полукруглого долота.

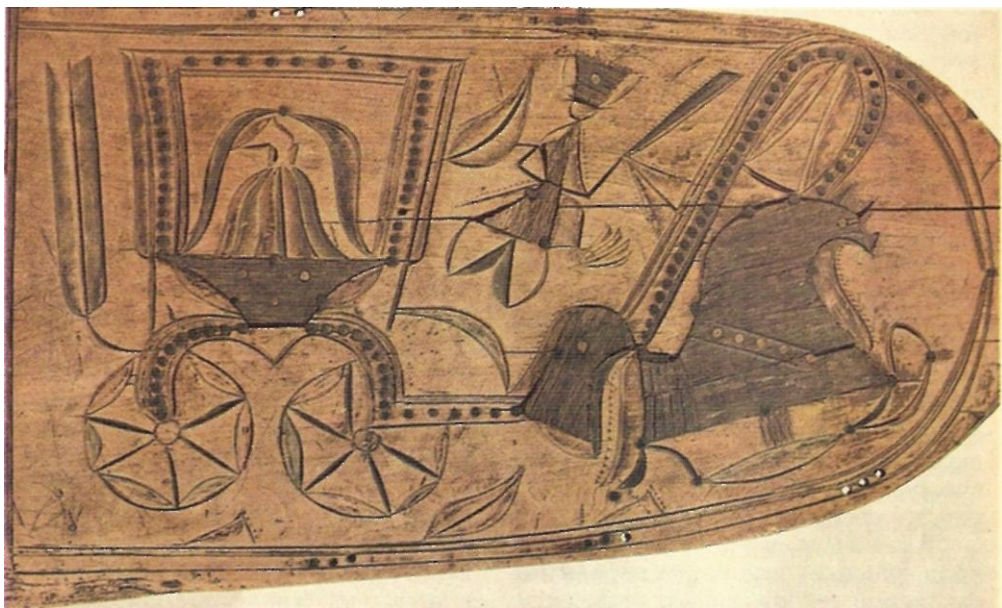
В рисунок включены и фигуры геометрического орнамента — самого древнего типа узора. Так, колеса кареты изображены в виде гео-

метрических розеток, а вставки из мореного дуба напоминают треугольники и трапеции. Вместе с тем, заменив заостренный нож (которым выполнялся геометрический орнамент) долотом со скругленным краем, художник получил возможность придавать линиям мягкость и плавность.

Где же мастер-резчик мог увидеть пышную карету, дам в кринолинах, изображениями которых он украсил донце?

Мы уже отметили, что на быт заволжских крестьян оказывал большое влияние город. Жители деревень были тесно связаны с таким крупным торговым центром, как Нижний Новгород; здесь жили представители всех классов, сюда на ярмарку съезжались купцы со всех концов России. Оказавшийся по своим делам в городе крестья-

Это донце украшено инкрустацией вставками из мореного дуба. Нижегородская губерния. Конец XVIII века.



нин мог увидеть здесь и нарядно одетых дам, и кавалеров в военной форме, треугольных шляпах, и пышно украшенные кареты. Однако в резьбе на прядильном донце эти персонажи приобретали юмористический характер: изображенная на краю кареты во весь рост женщина уперла руки в боки и будто кичится перед зрителем своим нарядом. Такими же забавными выглядят и фигурки кавалеров, показанных художником светскими щеголями и франтами: их вычурно изогнутые позы, развевающиеся кисточки и концы кушаков, упершаяся в бок рука вызывают невольную улыбку.

По всему видно, что украшал донце талантливый художник. Располагая всего двумя оттенками цвета (дерево) и несложным инструментом, он сумел поверхность доски донца превратить в картину, декоративное панно.

Донце Лазаря Мельникова из деревни Охлабаихи

Это донце известного мастера — Лазаря Мельникова — покажет нам, какие новые черты внесло в украшение крестьянских бытовых вещей следующее поколение *городецких* художников.

Поверхность доски донца автор разделил на три яруса. Эта композиция напоминает нам роспись пермогорских прялок, которая также располагалась ярусами сверху вниз. В верхнем ярусе художник поместил растение с птицами: по сторонам его всадники в цилиндрах, а внизу у ствола, встав на задние лапы и подняв кверху морды, лают на птиц две собаки. Ниже, отделенная широким поясом с цветами-розетками, бытовая сценка: сидит на скамье окруженная кавалерами пряжа, вышли на прогулку две нарядно

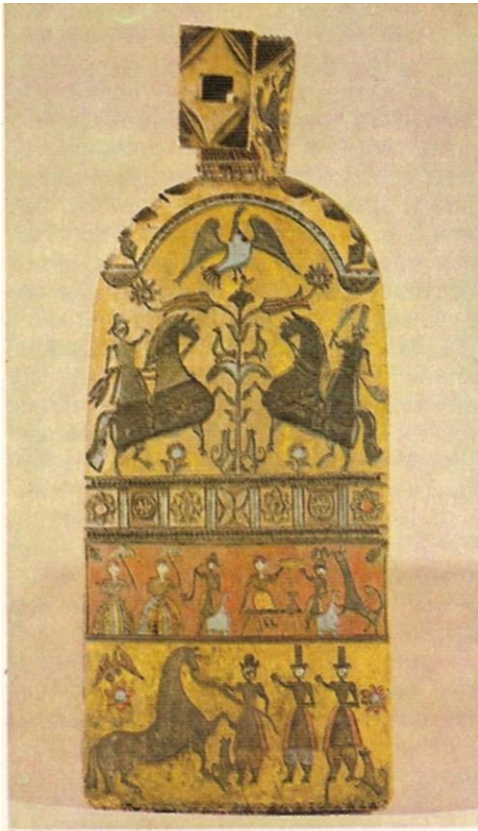
одетые девицы с зонтиками, а ниже три молодца в цилиндрах сдерживают поднявшегося на дыбы рысака.

Техника украшения донца по сравнению с предыдущим значительно богаче: резьба с инкрустацией дополнена рисованными изображениями и яркой контрастирующей раскраской: светло-желтый фон нижнего и среднего поля четко выделяет темные силуэты фигур, а огненно-оранжевый среднего подчеркивает яркость синего. Расположение элементов орнамента, их цвета хорошо продуманы и с точки зрения композиции: как бы приподнявшиеся в прыжке кони под всадниками верхнего яруса удачно вписаны в округленную часть донца. Сверху эту сценку обрамляет расположенная аркой надпись: «Деревни Охлабаихи мастеръ Лазарь Васильевъ 1866».

Сменились поколения художников, внесено много нового в технику орнамента донца, композицию и сюжеты: на той же площади мастер стремится отразить как можно больше тем, сделать предмет красочнее. В то же время трудоемкая работа инкрустации здесь упрощена: вставками из мореного дуба выполнены только всадники верхнего яруса, а остальные изображения лишь очерчены резцом и подкрашены темной краской в подражание инкрустации.

Особый интерес представляют темы росписи. Перед нами три молодца в шляпе и цилиндрах. Один из них держит за узду резвого рысака. Художник оживил сценку, включив в нее двух собачек: вытянутые кверху мордочки, торчащие ушки и загнутые крючком хвосты делают их удивительно выразительными, наполненными движением.

Откуда художник мог взять сюжет для этой темы?



Прядильное донце, расписанное Лазарем Мельниковым. Деревня Охлабаиха. 1866 год.

Мы уже говорили о своеобразном положении района, где жили художники. Совсем близко от городецких деревень находился крупный торговый город Нижний Новгород с его шумной ярмаркой, пестрой толпой, веселыми балаганами. Быт горожан привлекал крестьянина показной роскошью, внешним блеском; здесь можно было выгодно продать свои изделия, полюбоваться на модные туалеты, весело провести время. Кроме того, в тех же

краях, недалеко от Городца, находился крупный конный завод, выводивший породистых рысаков. Может быть, поэтому одежда молодцев часто напоминает жокейскую форму.

Тяготение к сюжетам с богатыми и знатными героями отвечало психологии заволжских крестьян: на их глазах односельчанин, разжившись на торговле или промысле, становился богатым — «тысячником», строил себе двухэтажный дом, обставлял его мебелью из красного дерева, одевался по последней моде. После реформы 1861 года, освободившей крестьян от крепостного права, деятельность подобных крестьян-«капиталистов» стала еще интенсивнее. Внешним же проявлением достатка служила нарядная, богатая, модная одежда. Сшить себе городское платье было мечтой любой крестьянской девушки. Зарабатывая различными промыслами, продавая сотканые дома холсты, она стремилась одеться так же, как богатые крестьянки. «Идеалом» в этом смысле являлся быт «тысячников» и купцов соседних городов. Все особенности быта крестьян этого края хорошо описаны П. И. Мельниковым-Печерским¹.

В среднем ярусе донца мы и видели представителей прифрантившейся деревенской молодежи: окруженная блестящими кавалерами сидит за работой пряжа; художник точно очертил форму донца, на котором сидит девушка, движение руки, вытягивающей и сматывающей нить на веретено. Рядом прогуливаются барышни с зонтиками: широкие юбки показывают, что платья их сшиты в соответствии с модой того времени. Так же как и

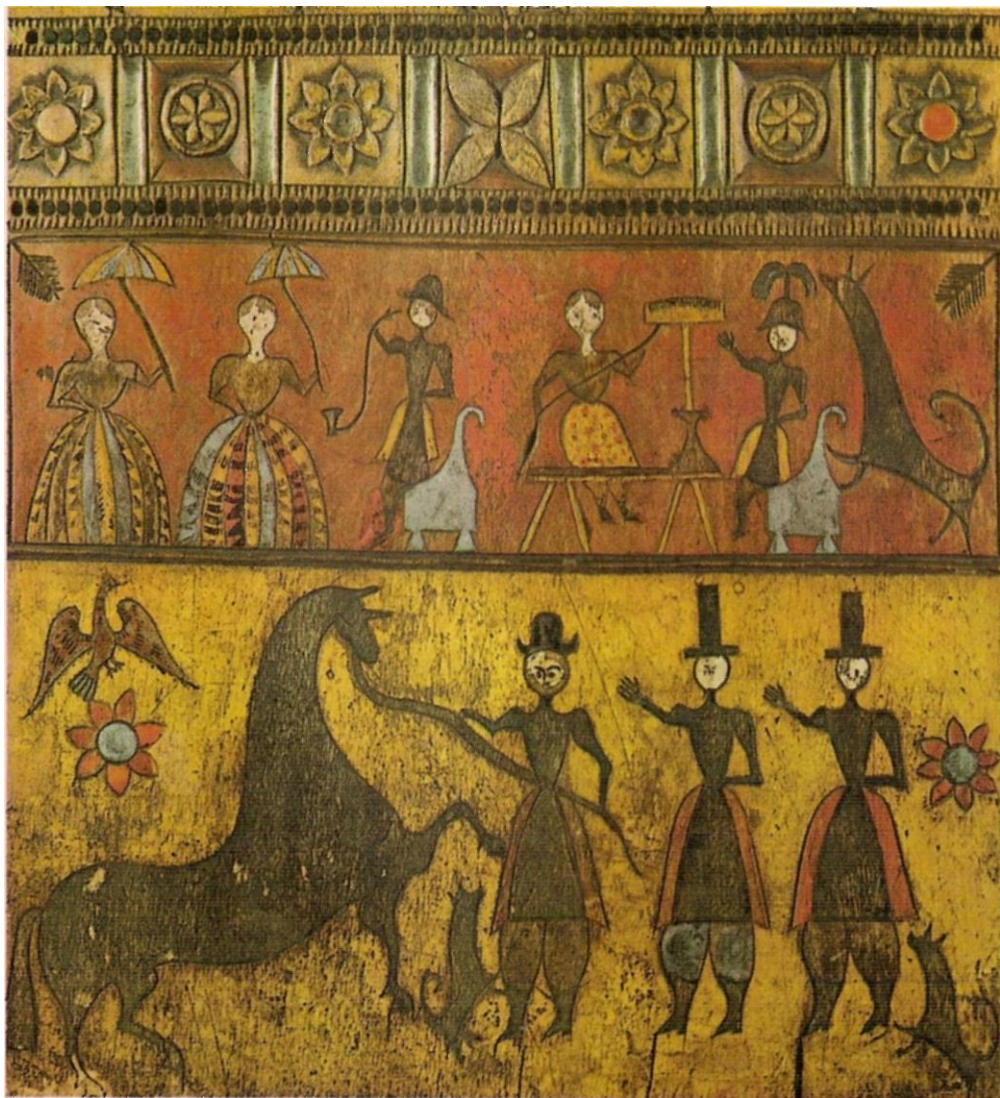
См.: Мельников - Печерский П. И. В лесах. М., 1956.

в борцовкой прялке Василя Амосо-
ва, зонтик вовсе не признак плохой
погоды, а тоже требование моды.

Изобразив рядом с пряхой воен-
ного в кивере с высоким, в виде
пальмы, султаном, художник не

преминул посмеяться над его ше-
гольским нарядом: к украшению
на шляпе тянется собака, как бы
желая узнать: что это за невидан-
ное растение? Чтобы собака дотя-
нулась до султана, художник силь-

Пряха. Кавалеры и собаки. Детали росписи прядильного донца, украшенного Лазарем
Мельниковым.





Выполненная одним силуэтом птица кажется нам живой. Деталь донца Лазаря Мельникова.

но увеличил ее размеры, удлинил шею.

В центре верхнего поля мы видим высокий стебель с листьями, цветами и птицами. Очертания его, присутствие птиц подсказывают нам, что это «дерево жизни». Для крестьянина-земледелца оно олицетворяло собой природу, т. е. все то, от чего зависели его благополучие и жизнь. Именно поэтому в народном искусстве сюжет с «деревом» сохранялся так долго. По сторонам «древа» художник поместил вооруженных всадников, возможно, его «охранителей». Во всадниках трудно узнать тех же шеголеватых одетых молодцев, которых мы видели в нижней сценке. Всадники и лающие у ствола дерева собаки как бы вдохнули жизнь даже в этот традиционный, из глубины веков сюжет. Но поскольку содержание этой сцены отлично от нижних — повседневных, бытовых, — художник отделил ее широкой полосой орнамента из звездочек и розеток. Напомним, что таким же пояском — «ленточкой» отграничил сюжет с

древом художник из Пермогорья, объяснивший надписями содержание своих рисунков. Следовательно, «пояски», «ленточки», их ширина не только деталь орнамента, но и художественный прием, показывающий, что действие переносится или из одного места в другое, или же из мира реального в мир фантазии и сказки.

Выразительность силуэтов изображений, уверенность их очертаний, тонкое чувство цвета, умелое композиционное решение говорят нам о том, что автор украшения донца — Лазарь Васильевич Мельников — был талантливым художником.

Особенно хорош силуэт птицы, украшающий боковую сторону головки. Очерчивающие его линии гибкие, плавные, точные.

Трудно поверить, что проведены они не кистью, а резцом по очень твердой древесине дуба. Мастер не пытался детализировать изображение птицы, а дал лишь самые общие ее контуры. Вместе с тем она живет: это передано гибким и плавным поворотом шеи с обращенной назад головой, пышно распушенным хвостом, блестящим черным глазом, вытянутыми вперед лапками.

В коллекциях музеев хранятся и другие произведения Лазаря Мельникова. Одно из них имеет подпись, которая указывает, кроме имени и отчества — Лазарь Васильев, — еще и фамилию. Подпись народного мастера под своим произведением — редкое явление. Работы Лазаря Мельникова и без подписи легко отличить по художественному почерку, композиции и колориту росписей. Верный древним традициям, в верхнем поясе он постоянно помещает дерево-цветок, а по сторонам его — всадников, которые,

превращаясь в охотников, целятся в сидящих на дереве птиц. Всюду этот сюжет отделяется от других широкой полосой из квадратов с розетками.

В нижних ярусах изображаются пляшущие дамы в кринолинах («карлолинами» называли их крестьянки), молодцы в цилиндрах, военные в высоких головных уборах.

Украшенные рукой прославленного художника предметы пользовались у населения большим спросом. Необходимость увеличить их производство, видимо, и натолкнула мастера на мысль упростить технику орнамента: со второй половины XIX века инкрустация все больше и больше заменяется резьбой с подкраской, разнообразнее и ярче становится раскраска предметов.

* * *

Теперь подведем некоторые итоги. Стиль украшения инкрустацией и резьбой можно назвать условно графическим. Здесь, как и в роспи-

сях, вначале наносился контур рисунка, который затем заполнялся одним каким-либо цветом. Только в рассмотренных выше росписях линии наносились пером, а здесь — резцом. Цветом в инкрустированных изделиях служила естественная окраска древесины мореного дуба. Позже намеченные резцом рисунки закрашивались так же, как исполненные пером изображения северодвинских росписей.

Постепенно возраставшее значение красочного мазка привело к чисто живописной манере украшения, которая с 1870-х годов стала на городецких изделиях преобладающей.

Мочесник и пряха

Веретена с напряденными нитками — мычками, или мочками, — пряхи складывали в специальную коробку. Отсюда название коробки — мочесник.

Стенки ее делали из полоски луба, согнутой в форме прямо-

С мотками кудели девушка идет на посиделки. Деталь росписи мочесника.



угольника с округленными углами; края луба сшивали льком, затем вставляли деревянное донышко. Городецкие художники расписывали стенки мочесника так же нарядно, как и донца.

На одном из них тема росписи тесно связана с назначением предмета. Автор нарисовал ряд картинок, которые следуют друг за другом по стенам мочесника. Вот крестьянская девушка везет на санках большие круглые предметы, напоминающие клубки. На девушке повязанный под подбородком теплый платок, короткая, отделанная светлым мехом шубка, а из-под нее видна широкая юбка с передником. Дело происходит зимой, вдали видны покрытые снегом деревья с грибовидными шапками. Далее автор вводит зрителя в помещение. Эта же девушка уже без шубки держит в руках донце с гребнем: сейчас она начнет работать. И вот она уже

сидит за гребнем, левая рука вытягивает из кудели нить, правая скручивает ее на веретено. После того как вся кудель была спрядена, начиналась размотка — подготовка пряжи к тканью. Сначала нитки перематывали в мотки на мотовиле, затем их сновали, то есть перематывали в мотки более крупные. Для снования в стену избы вбивали гвозди, и пряжа наматывалась на них нитки. Эти-то работы показал художник в двух последних рисунках: в первом девушка сидит на стуле, в одной руке у нее мотовило, в другой веретено, с которого сматываются нитки. На следующем рисунке она стоит: ведь при сновании нужно было переходить от одного гвоздя к другому.

Присматриваясь к характеру исполнения росписи, мы замечаем, что художник прекрасно овладел кистью, она стала его главным и единственным орудием. Именно

Пряхи за работой. Роспись стенки мочесника — лубяной коробки для мотков пряжи. Горьковская область. Городецкий район. 60-е годы XIX века.



крупными и свободными мазками кисти он создает свои рисунки. Вот художник набрал черной краски и одним движением кисти очертил фигуру одетой по-зимнему девушки: платок, шубку, юбку. Еще несколько таких же быстрых, немного небрежных мазков — и выявились очертания деревьев, саней, лежащих на них клубков. Намеченные черным силуэты предметов художник уточнил белильными мазками: одним пятном показал лицо девушки, короткими черточками — узор передника, складки юбки, отделил светлые места саней и лежащих на них вещей, «натыкал» снег на вершинах деревьев.

Масляная краска ложилась плотно, позволяя накладывать один слой на другой. Делая мазок то широким, то тонким, то «тыкая» кистью, художник добивался нужного ему эффекта.

Оранжевый фон росписи придал изделию праздничность и в то же время удачно выделил черно-белые изображения, подцветку желтым. Исполненные быстрыми и энергичными мазками фигурки удивительно живы; метко, скупыми средствами переданы позы, движение рук, форма предметов. Повторенное несколько раз одно и то же лицо имеет «портретное» сходство. Видимо, художник изобразил здесь то, что видел много раз. Мастерство и свобода исполнения говорят о том, что городецкие художники вполне освоили новую технику росписи.

Предание Городецкого края сохранило нам не только дату перехода мастеров к новой технике росписи, но даже и фамилию первого «учителя».

В 1870 году в деревню Курцево приехал из Городца иконописец Огуречников: его пригласили подновить роспись местной церкви.



Подготовка пряжи для тканья — снование. Деталь росписи мочесника.

Он-то и помог городецким мастерам освоить живописную манеру росписи: способы наложения в несколько слоев красок, оживки белилами, т. е. те приемы, которыми издавна пользовались при писании икон.

К освоению живописной техники художники частично были подготовлены, так как уже с середины прошлого века начали применять подкраску инкрустированных предметов. Стимулом перехода к чисто живописному письму была конкуренция между мастерами, потребность украшать предмет быстрее.

Первые живописные произведения сохраняют композицию и сюжет инкрустированных донец: дерево с всадниками, кони, птицы. В процессе освоения цвета все больше подчеркивается зелень растений, красочность розанов и других цветов, линии становятся более гибкими.

Выделяется ряд талантливых художников, каждый со своей манерой письма. С образцами их творений мы и познакомимся дальше.

Всадники и птица Василия Лебедева

На вороных рысаках рядом едут двое — кавалер и дама. Переплелись в беге тонкие ноги коней, вытянулись вперед змееподобные головы, упруго изогнулись спины — все говорит об их нервном, напряженном движении, а фигуры всадников величественно-спокойны. Одетая в бальное декольтированное платье женщина с красивой прической сидит на спине гарцующего коня так, будто бы она расположилась в удобном и мягком кресле. Так же недвижима фигура

Всадники. Деталь росписи донца В. К. Лебедева. Горьковская область. Городецкий район. Вторая половина XIX века.



повернувшегося к ней спутника. Контраст между динамичностью коней и статичными фигурами всадников производит на зрителей сильное впечатление. В рисунках и расцветке росписи донца видна искусная рука художника: изощренны и гибки линии, удивительно тонка штриховка, радует глаз благородство сочетания черных силуэтов всадников на золотистом и синей птицы на оранжевом фоне.

Поверхность донца автор росписи разделил на три поля. В большую верхнюю часть он вписал всадников так, что крупные кони заняли самую широкую его часть, а суженную — сами всадники; закругление донца у головки стало арочным обрамлением картины. Внизу художник нарисовал птицу с веерообразно распущенным хвостом, окружив ее гирляндой красивых цветов и листьев. Сказочную птицу от всадников отделяет широкий пояс, украшенный веткой розана.

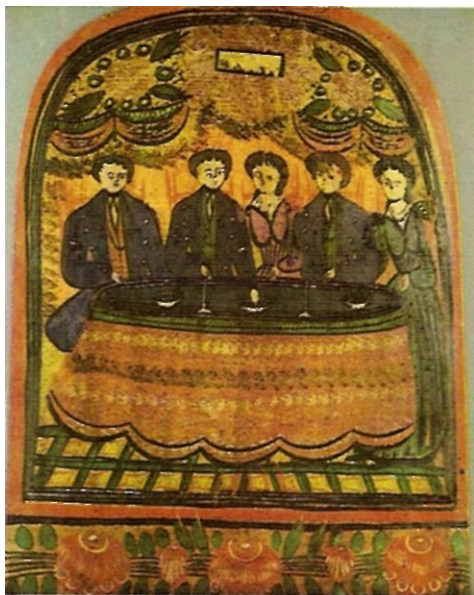
Автор донца Василий Клементьевич Лебедев был переписчиком и иллюстратором старинных рукописей. Из техники книжной иллюстрации перенес художник в украшение донца изощренную изысканность линий, тонкость штриха, мягкость и благородство в сочетании красок.

В сюжетах и композиции росписей Лебедева видно полное овладение новой живописной манерой, отход от прежней системы построений с приверженностью к симметрии. Фигуры всадников на донце, которое мы рассматривали, смещены в левую сторону и, казалось, должны были бы нарушить равновесие, сделать неустойчивой всю композицию. Однако художник помещает в правой части темное окно и тем самым сразу восстанавливает равновесие.

Вместе с изменением техники украшения изменились и сюжеты. Центральное место — там, где в инкрустированных донцах помещались дерево и всадники, — занимает теперь современная художнику тема. Здесь рисуют картины роскошной жизни: праздничные застолья, люди в блестящих туалетах. А сказочная птица и черный конь перемещаются в нижнее поле донца, хотя отделяют их все той же широкой ленточкой и постоянно украшают боковую сторону подставки — копылки.

Праздничное застолье

В центре поверхности другого донца сценка парадного «столования», торжественного пира. За большим столом пять фигур. Они сидят чинно и прямо, как бы застыв перед фотоаппаратом. Дамы в декоративных вечерних платьях, с модными прическами, на мужчинах сюртуки, из-под которых видны цветные жилеты и высокие воротнички рубашек. Стол заставлен вазами с фруктами или орехами — угощением; горят в подсвечниках свечи. Показной роскошью окружил художник пирующих: над их головами свешиваются собранные в складки портьеры, узорными волнами спускается скатерть со стола на фигурных ножках, расчерчен клеточками пол, обозначающий плитки паркета, а в центре картины самая модная новинка того времени — часы, украшенные лепестками цветка. Темные фигуры четко выделяются на светло-желтом фоне росписи. Парадность обстановки художник подчеркнул еще, показав как фон пышный занавес, украсив спиральками край скатерти, разбросав вокруг пышные розы и листья. Вместе с тем шумное ве-

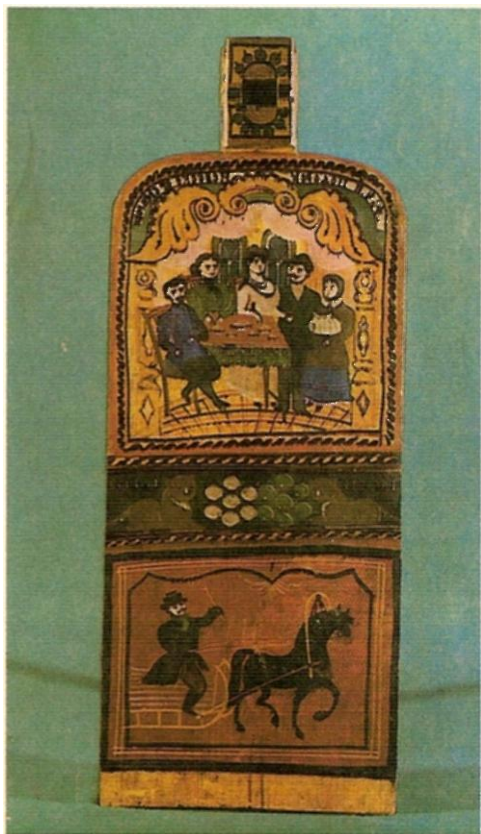


Праздничное застолье. Деталь росписи Городецкого донца.

селье художник превратил в благолепное пированье: спокойны и неподвижны фигуры людей. Донце прежде всего должно быть красивым, поэтому в нижней части донца — сказочная птица, обрамленная фигурной рамкой — картушем.

Переняв живописное умение у иконописца, городецкий мастер перенес и в композицию росписи черты древнерусского искусства: все фигуры размещены по одной стороне стола, лицом к зрителю. Однако содержание росписи несколько не напоминает иконописные сюжеты. Оно приобрело реальный смысл; место святых заняли живые люди, одетые по последней моде, окруженные парадной обстановкой.

Манера письма автора «столования» отличается по характеру исполнения от предыдущего произведе-



Расписное донце, подаренное невестке свекровью. Автор росписи — И. Мазин. Городецкий район. Начало XX века.

дения: здесь нет утонченности и тщательности рисунка. Картина состоит из ярких красочных пятен. Несколькими широкими мазками одного цвета мастер сумел изобразить самое основное: одежду героев, их лица и прически, предметы обстановки, цветочный орнамент. Затем короткими движениями острым кончиком кисточки обозначил детали: точками — глаза, черточками — брови и губы, тонкими белыми линиями показал складки

одежды и застежку, узор ткани, отделку скатерти и лепестки розы. Чувствуется, что все исполнено быстро, почти скорописью. Однако опыт, многократное повторение одного и того же мотива отработали каждое движение кисти, усовершенствовали рисунок — и в результате произведение стало ярким и выразительным.

В росписи все время чередуются контрастные цвета: черные волосы, темные сюртуки и белые (напоминающие японские гравюры) лица; синюю скатерть оттеняет зеленая кайма и красная бахрома. Здесь нет игры светотени, изображения плоские. Зато сочетание ярких красок и белильных оживок дает большой живописный эффект. Поместив фигуры близко друг к другу, художник создал впечатление пространства.

Автор высмеял нарочитость в парадном одеянии молодых людей: широкие новые сюртуки топорщатся, заслоняя изысканные туалеты девиц, а распахнутые полы позволяют увидеть не менее нарядные жилеты и белоснежные рубашки. Наряды модные и дорогие, а сидят как-то нескладно.

Эта сценка могла бы стать иллюстрацией к роману Мельникова-Печерского «В лесах». Герой Алексей, перебравшись из заволжской деревни в Нижний Новгород, прежде всего оделся по-городскому. «Был он [т. е. Алексей] в коротеньком сюртуке, в лаковых сапожках, белье из голландского полотна было чисто, как лебяжий пух, но все сидело как-то нескладно, все шло к лесному добру-молодцу ровно к корове седло, особенно прическа с пробором до затылка, заменившая темно-русые вьющиеся кудри».

«Подарок невеске от свекрови»

Городецких мастеров не всегда интересовали городские темы. Они писали также картины, взятые из деревенской жизни. Роспись одного из донцов тесно связана с семейным торжеством. Как указывает введенная в живопись надпись, сам предмет был предназначен в подарок невесте от матери жениха: «Подарок невеске от свекрови».

За праздничным столом собралась вся семья: справа родители невесты, рядом она сама; слева пришедшие в гости жених и его мать. Накрытый скатертью стол заставлен сладостями: здесь и орехи и конфеты, их художник обозначил одинаковыми белыми шариками. Нарядно и модно одеты хозяйева дома, торжественны их позы; подобно легкому облаку воздушное платье невесты. Значительно скромнее одежда гостей, еще не успевших снять верхнее платье; возможно, поэтому во всем облике будущей свекрови выражение растерянности: такое богатство, а все ее дары уместились в узелке, который она держит в руках.

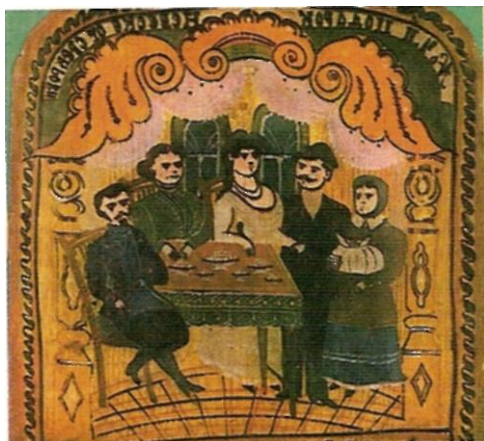
Дом невесты обставлен с роскошью. В глубине комнаты большие арочные окна и свешивающиеся над ними складки кружевного прозрачного занавеса, расчерчен клетками пол (так показано, что это паркет), сценку обрамляют фигурные колонны. Видно, художник привык изображать эти детали в росписях с пышными пирами и застольями и перенес их в хорошо ему знакомую обстановку деревенского дома.

Удивительно, как с помощью точно увиденных деталей мастер сумел показать различия в возраст-

те и имущественном положении героев сценки. С сознанием собственного достоинства сидит на стуле глава дома, вытянув вперед ноги и небрежно откинувшись на спинку стула. Чуть изменив овал лица, подрисовав бородку и баки, художник ясно показал зрителю, что это — мужчина средних лет. С такими же черными баками и жених, однако круглое лицо, живой взгляд черных глаз, лихо сдвинутый на затылок картуз говорят о его молодости. Чопорна и подтянута хозяйка дома: поджав ниточку губы, глядя прямо перед собой, она как бы дает понять, что не чета своей будущей родственнице. То же круглое, но чуть тоньше лицо, те же, но собранные бантиком губы, такие же черные, но шире раскрытые глаза, заплетенные в косу кудрявые волосы — и перед вами очень похожая на мать юная красавица дочка.

В каждом движении кисти, в каждом мазке краски видна наблюдательность художника, его меткий глаз, совершенное владение живо-

Мать с сыном-женихом пришли в гости к родителям невесты. Деталь росписи донца И. Мазина.





Автопортрет. Роспись сиденья детского стульчика. Автор росписи Е. Т. Крюков. *Городец-кий район. Начало XX века.*

«Мастер Егоръ Тихоновъ Крюковъ де. Савина»

Сиденье детского стульчика украшает необычная сценка. На мягком кресле в непринужденной позе сидит молодой человек, небрежно облокотившись на круглый столик. Одетый в темно-коричневую бархатную куртку, светлые полосатые (в тон) брюки, с накинутой на руку тросточкой, он выглядит франтом. На обратной стороне сиденья длинная надпись: «Мастер Егоръ Тихоновъ Крюковъ де. Савина Большепесошнской волости Городец. уезда Ни. Губе».

Егор Тихонович Крюков — один из известных городецких художников конца прошлого века. Указав в надписи свое полное имя и точный адрес, он по-своему сократил некоторые слова: «де» означает «деревни», «Ни. Губе» — «Нижегородской губернии».

Кого же изобразил мастер?

Поза сидящего, окружающая его обстановка напоминают провинциальные фотографии конца прошлого века: непременно принадлежностью фотоинтерьера было мягкое кресло и хрупкий столик на фигурной ножке; сидящий или стоящий около него человек был одет всегда в свое самое лучшее платье.

Возможно, что такая фотография самого мастера и послужила образцом для росписи. Как знать, не автопортрет ли перед нами? Художник исполнил картину в манере городецкого живописного искусства: фоном росписи является любимый мастерами этой школы золотистый цвет, центральную фигуру обрамляют красные розы, края кресла и скатерти украшает бахрома, повторяющая отделку скатертей в сценках пиროвания.

писным мастерством. Удачен колорит росписи. Теплый золотистый цвет фона освещает всю сценку, а на этом фоне четко выделяются синие окна, крайние фигуры, одетые в темное, ярко-зеленое платье женщины и прозрачность кружевного одеяния девушки.

В нижнем ярусе донца на темно-коричневом фоне, удачно оттеняющем светлые тона центральной картины, художник нарисовал кота и кошку, симметрично разместив их по сторонам и разделив гроздью каких-то загадочных ягод. «Вася» и «Мулька», поясняет художник. Окрашенные в тот же коричневый цвет, оба изображения почти сливаются с фоном; тем самым художник тонко завуалировал ироническое отношение к празднику в семье богатой невесты: ведь участниками семейного торжества стали кот и кошка.

Видимо, симпатии автора росписи, И. А. Мазина, были на стороне жениха и его матери.

Роспись выполнена с большим мастерством. Гармонично сочетаются, переходя друг в друга, коричневатые и зеленые тона; хорошо передана фактура бархатной ткани; наложенные один на другой слои краски, постепенно темнея, придали мягкость и глубину окраске, оттенили светлые места в складках одежды и по ее краям. Оживляют сценку красивые гирлянды из розанов с пышной зеленью: Они как бы перекликаются с обивкой кресла и скатертью на столике.

Расходящиеся веером клетки пола, показанное в перспективе закругление столика и спинки кресла нарушили плоскостность изображения, создали впечатление глубины. Меткость и тонкость красочного штриха, уверенность и легкость мазка говорят о творческих способностях мастера.

Городецкая живопись — яркая страница в истории народного изобразительного искусства. Путь ее развития от резьбы к росписи не очень длинен — около ста лет. На протяжении этого периода усовершенствовались технические приемы украшения, изменилась тематика: ушли в прошлое фантастические сюжеты, сказочные персонажи, главное место заняли близкие художнику сцены из современной ему жизни.

Затерянные прежде в узорочье орнамента жанровые сценки выступают теперь на первый план, становятся настоящими картинами; впервые в истории народного творчества изображение человека приобрело большую значимость, на него теперь

направлено все внимание художника.

Произведения городчан отличает острая наблюдательность, умение выбрать и подчеркнуть самое характерное, посмеяться иногда над нелепостью изображенных персонажей. Эта особенность народного творчества городецкой школы передавалась из поколения в поколение.

За короткий промежуток времени художники в совершенстве овладели живописным мастерством. Хотя изображения сохраняют в основном плоскостный характер, вместо светотени все большую роль начинают играть переходные оттенки и оживки. Меткость и гибкость линии, тонкость штриха, уверенность и легкость мазка порой граничат с виртуозностью.

Расцвет городецкой живописи падает на 1870—1880-е годы. В это время только в одной деревне Коскове росписью донец занималось пятнадцать дворов.

В конце прошлого века в декоративном искусстве Городца стали заметны признаки упадка, вызванные тем, что нужное для производства изделий дерево сильно подорожало. Основная же причина — появление дешевого фабричного ситца, который заменил ткани, изготовляемые вручную. Отпала необходимость в донцах, мочесниках, гребнях и веретенах. Прядильные и ткацкие машины вытеснили все нехитрые орудия деревенской пряжи. И у городецких художников не стало главных «полотен», на которых они выявляли свое живописное мастерство.



Чашка, сверкающая золотом и киноварью, кажется тяжелой и массивной, но если взять ее в руку, ощутишь легкость дерева.

В. М. Василенко

Глава пятая

о

Золотая хохлома

Хохлома — старинное село, затерявшееся в глуши дремучих завожских лесов. Вместе с его историей уходит в далекое прошлое зарождение там известного на весь мир искусства *хохломской* росписи.

Впервые упоминание об этом селе встречается в документах XVI века. Еще при Иване Грозном о Хохломе знали как о лесном участке под названием «Хохломская Ухожья». В XVII веке ряд селений вместе с Хохломой перешли во владение Троице-Сергиева монастыря, расположенного недалеко от Москвы (ныне город Загорск). Возможно, уже в это время зародилось в Хохломе производство деревянной золоченой посуды, так как в документах монастыря упоминаются ковши, ложки, поставцы, раскрашенные разноцветными красками и золотом.

Деревянная посуда с самых древних времен была у русского человека в большом употреблении: ковши и скобкари в форме плывущей птицы, круглые братины, обеденные миски, ложки разных форм и размеров найдены в археологических раскопках еще X—XIII веков. Есть образцы, которые датируются несколькими тысячелетиями.

Но пользоваться неокрашенной деревянной посудой неудобно: древесина впитывает в себя жидкость, быстро загрязняется. Заметили, что промаслившиеся стенки сосудов легче моются, посуда дольше сохраняется. Тогда-то, вероятно, и возникла мысль покрывать посуду олифой — вареным льняным маслом. Олифа покрывала поверхность предмета непроницаемой пленкой. Этот состав, применявшийся иконописцами для предохранения живописи от влаги, был известен русским мастерам с давних пор.

Возможно, также в связи с техникой писания икон возникло живописное искусство Хохломы. В целях экономии дорогостоящего золота мастера Древней Руси закрашивали фон иконы серебром. Затем, после окончания живописных работ, покрывали поверхность иконы лаком, приготовленным из льняного масла, и прогревали в печи. Под влиянием высокой температуры пленка лака приобретала золотистый оттенок и просвечивающее сквозь нее серебро тоже отличало золотом.

Росписью посуды занимались крестьяне, жившие в деревнях, расположенных вокруг Хохломы: Но-

¹ Ухожья — место, расчищенное от леса под пашню.

вопокровское, Сёмино, Хрящи и Кулигино. Первые поселенцы этих деревень, скрытых в густых лесах, были «утеклецами», т. е. беглецами, укравшими здесь от гонений за «старую веру», от царского произвола, помещичьего гнета. Среди них были и художники-иконописцы и мастера рукописной миниатюры. Они-то и могли применить технику золоченой окраски при изготовлении посуды.

Особенно широкий размах изготовления такой посуды получило в XIX веке: хохломские изделия через Нижегородскую ярмарку расходились по всей России, вывозились в страны Азии и Западной Европы. Они привлекали своей оригинальной раскраской, прекрасной лакировкой, радовали глаз праздничностью расцветки, красотой орнамента. При этом изделия были дешевы и прочны в употреблении: покрывающий их лак был так хорош, что выдерживал высокую температуру. От горячей пищи посуда не меняла цвета, не теряла своей красивой росписи.

Как же это достигалось?

Техника хохломской окраски связана с горячей обработкой изделий и требует большого опыта и мастерства. Работа эта очень трудоемка. Росписью украшали главным образом разные виды деревянной посуды, изготовлявшейся окрестными крестьянами. Белые неокрашенные чашки, миски, ставцы и солонки — так называемое «белье» — сначала просушивали, а затем покрывали жидким слоем глины, которая закрывала поры дерева. Это делалось для того, чтобы древесина не впитывала в себя масло, которым обрабатывались изделия в дальнейшем.

Эти предметы после просушки мазали сырым льняным маслом и

ставили в печь на всю ночь. Затем их тщательно покрывали олифой, снова просушивали. Эту операцию повторяли три-четыре раза. Проолифленные предметы были готовы к полудке.

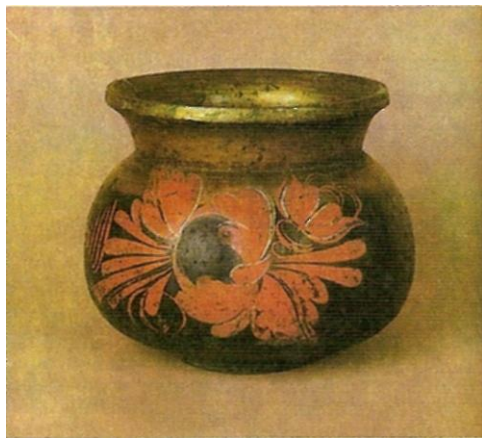
Однако для украшения посуды, которой пользовались каждый день, серебро было слишком дорогим материалом. Поэтому вместо серебра хохломские художники стали применять олово. Растирая его в порошок, удобный для нанесения на поверхность сосудов, мастера могли теперь покрывать этой дешевой полудой изделия и снаружи и изнутри.

Тонко растертым порошком олова протирали всю поверхность предмета так, что деревянная вещь приобретала вид металлической и блестя, как серебряная.

Видимо, дешевый оловянный порошок заменил употреблявшийся прежде дорогой металл: на вещах первой половины прошлого века была обнаружена полуда из серебра.

Только после всех этих подготовительных операций вещь начина-

Братина с хохломской росписью. Горьковская область. Семеновский район. Первая половина XIX века.





Поставец и совок для муки с хохломской росписью. Конец XIX — начало XX века.

ли расписывать: по проолифленной поверхности тонкой кисточкой нанесли узор черной и красной краской. Изготовленные самими мастерами кисточки (из хвоста белки или шерсти кошки) были упругими и эластичными, позволяли делать и очень широкие мазки и очень тонкие линии. Расписанную вещь снова олифили и ставили закаливаться в горячую печь. Мы уже знаем, что под влиянием высокой температуры лак темнел, становился желтовато-коричневым, благодаря чему серебристый порошок под слоем лака приобретал золотистый блеск.

В росписях Хохломы почти нет жанровых сценок; все свое искусство художники направили на изображение растительных форм, или так называемого травного орнамента, связанного с традициями живописи Древней Руси. Гибкие, волнистые стебли с листьями, ягодками и цветами обтекают стенки сосуда, украшают его внутреннюю поверхность, придавая предмету неповторимо нарядный облик. На одних вешах стебли цветков вытягиваются вверх, на других — завиваются или бегут по кругу.

Дошедшие до нас единичные образцы посуды начала прошлого ве-

ка показывают, что хохломское искусство в своем развитии прошло несколько этапов.

Прекрасным произведением более раннего периода является братина. Название предмета рассказывает нам о древнем обычае, когда наши далекие предки, принадлежавшие к одному роду, связанные родственными узами, готовясь к какому-то важному делу, собирались на общий пир — братчину, а в братине — округлом сосуде в форме горшка — подносили к столу праздничный напиток.

Вероятно, еще и в начале прошлого века крестьяне Хохломы помнили об обычаях прадедов и дедов: об этом говорит удивительный наряд сосуда. На округлой поверхности тулова уверенными и свободными мазками на черном фоне написан красный цветок, а горлышко и плечики братины покрыты золотом. Оживленный несколькими белильными полосками сказочно красивый цветок загорелся ярким пламенем, а от этого еще ярче заблестело золото на ободке и шейке сосуда. Создавший это произведение художник воспроизвел здесь, по-видимому, тот волшебный красный цветок, который, по народным преданиям, приносил счастье, но увидеть его можно было только один раз в году — в ночь на Иванов день.

В соответствии с новой техникой окраски изменился и орнамент: место пышных цветов с белильными оживками заняла скромная и изящная хохломская травка. Веточки с ягодами и цветами с удивительной свободой размещались по поверхности предмета, следуя его форме, тонкие волнистые стебельки то охватывали его плавными изгибами, то тянулись вверх. Черно-красная гамма росписи с золотом придавала изделиям хохлом-

ских мастеров сдержанность и строгость, отличая их от ярких изделий городецких художников.

Украшая самые разные по форме изделия, хохломские художники проявили себя искусными декораторами. Расписывая, например, чашку или блюдо, мастер четко выделял дно, помещая в нем розетку, а от ее центра, подобно солнечным лучам, разводил линии к краям предмета. По стенкам чашки наносил узор — осочку — из косых черных и красных мазков. Они напоминали собой стебли травы, как бы склонившейся от порыва ветра.

На поставцах — сосудах цилиндрической формы — художники рисовали вертикальные побеги — дерева. Чередуюсь между собой по цвету — два черных и два красных, — деревца с узорной листвой как бы тянутся веточками к свету, к солнцу. Располагали каждое растение свободно, так, чтобы ни один стебелек не касался другого, чтобы каждая веточка привольно раскинула свои листья.

В этих поэтических рисунках отразилась любовь русского человека к природе.

Хохломской росписью в прошлом веке украшали главным образом деревянную посуду — самый массовый вид изделий. Дешевизна и прочность этих предметов сделали их доступными каждому деревенскому жителю.

Мягко светящиеся золотом, украшенные черно-красной травкой миски, блюда, ложки и солонки стали любимой посудой деревенского люда и своим нарядом вносили радость даже в самое бедное жилище.

В конце XIX и начале XX века хохломское живописное искусство пришло в упадок. Попадавшие в полную зависимость от скупщиков, мастера постепенно разорялись, ух-

дили на другие заработки или нищенствовали.

О тяжелых условиях труда в этот период участникам экспедиции в район Хохломы рассказали старые мастера — супруги Родичевы из города Семенова и братья Подоговы из деревни Хрящи.

Софья Ивановна Родичева начала заниматься окраской с семи лет. В этом возрасте ей разрешали только «вганивать» — обмазывать окрашиваемый предмет сырой глиной. Несколько позже стала и олифить, а к десяти годам уме-

Н. Г. Подогов. Образец хохломской росписи «под растительное». Горьковская область. Семеновский район, деревня Хрящи. 30–40-е годы XX века.





Образцы современных изделий с хохломской росписью.

ла делать все операции хохломской окраски.

Работала она вместе со всей семьей в той же избе, где жили, здесь же сушили в печи проолифленные и окрашенные ложки.

От копоти и дыма часто угорали, иногда по трое суток лежали без движения, от едкого дыма рано портилось зрение.

Работали на скупщика, а тот ставил жесткие условия: не выполнишь заказ, другого не даст. Поэтому работали круглый год, даже огорода не было времени обрабатывать.

Оплата за работу была предельно низкой: к началу нашего века, например, за тысячу окрашенных ложек вместо 25 рублей стали платить всего один рубль тридцать копеек.

Братья Подоговы — Анатолий, Николай и Никандр — мастерством хохломской росписи тоже начали заниматься с раннего детства, научившись ремеслу у отца. Расписывали чашки, блюда, миски, а ино-

гда и мебель. Работали тоже на скупщика.

Лишь после Великой Октябрьской социалистической революции искусство золотой Хохломы было возрождено, изделия хохломских художников вновь стали пользоваться мировой славой.

Подоговым было присвоено звание заслуженных мастеров, они неоднократно награждались за свои работы.

За несколько послевоенных десятилетий сменилось не одно поколение художников. Ученики братьев Подоговых давно стали опытными, высококвалифицированными мастерами и сами воспитали уже своих учеников.

Расцвет хохломского искусства падает на 60—70-е годы. Именно в это время вместо старинных мисок и блюд стали делать комплекты посуды для сервировки праздничного стола: наборы для компота и салата, для меда, мороженого или ягод. Сверкающая золотом «общая» большая миска ставится в центре,

а вокруг нее такие же, но маленькие. И к тем, и к другим полагаются большие и маленькие ложки.

Несмотря на то, что в последнее время появились и новые центры хохломской росписи, ведущими по-прежнему остаются «коренные» — фабрика «Хохломской художник» в селе Сёмино Ковернинского района и объединение «Хохломская роспись» в городе Семёнове Горьковской области. Семёновские — сельские — художники остались верны «травному» орнаменту, хотя обогатили его многими новыми элементами, расширили красочную палитру. Тонкой послушной кистью мастер наносит на поверхность изделия мазки, похожие на удлинённые листья. Затем возле них делает более мелкие штрихи и мазочки — кустики и веточки. При этом художник весьма разнообразно чередует красные и черные листики так, что создается ажурный узор, а в просветах его сверкает золото фона. Постепенно усложняя рисунок, мастер делает не-

большие «приписки»: тампончиком наносит круглые ягодки, а легкими мазками колоски, усики, цветочки.

Кроме «травки», художники пишут еще «под листок» — яркие листья и ягодки на гибких стеблях, «под фон», окружая написанный орнамент черным, красным или зеленым фоном, или же «Кудрину» — похожие на кудри завитки.

Семеновские — городские — художники тоже стремятся делать росписи как можно нарядней. Они используют в своих работах разнообразные варианты травных узоров, мотивы лесных ягод, пышных экзотических цветов. В изысканно изящных рисунках возникают похожие на ирисы и тюльпаны сказочные цветы; тонкость графического письма напоминает миниатюрную живопись. В каждом штрихе орнамента сквозит любовь к своему искусству. «Вся моя жизнь принадлежит хохломе», — сказала о себе одна из ведущих семеновских художниц.



ЧТО же мы узнали

Дорогой читатель!

Ты познакомился с лучшими образцами живописного искусства, созданными несколькими поколениями русских народных художников.

В отдельных районах нашей страны образовалось несколько направлений этого искусства, каждое со своим особым стилем росписи, своим излюбленным орнаментом и колоритом. Однако в каждом из этих направлений на основе лучших традиций предшествующих поколений были созданы неповторимо прекрасные произведения, собранные теперь в коллекциях музеев.

Общим для всех народных художников было умение сочетать форму предмета с его украшением и при использовании скупых изобразительных средств делать предмет праздничным и нарядным.

Лучшие традиции народного живописного мастерства живы и теперь. При Советской власти они получили дальнейшее развитие. Был восстановлен заглохнувший было живописный промысел Городца. В селе Курцево организована артель мастеров «Городецкая роспись».

Вместо украшения ушедших из быта предметов городецкие мастера стали создавать картины-панно на

дереве, отражая в них темы гражданской войны, Великой Отечественной, мирного строительства нашей страны.

В настоящее время городецкие художники особенно удачно применяют свое традиционное мастерство на росписи детской мебели и в изготовлении деревянных игрушек. Гордо выгнул лебединую шею конь-качалка, и в его контурах, распушенной веером гриве мы узнаем лихих городецких скакунов.

Раскинула крылья и распушила хвост сказочная синяя птица: она как бы слетела с прядильного донца на сиденье детского стульчика.

Широкие возможности открылись для развития хохломской росписи в наше время. В первые же годы Советской власти объединенные в артель старые мастера стали работать над развитием этого искусства. Одним из центров стал старый очаг росписи в Ковернинском районе Горьковской области.

В 1920—1930-х годах ведущими художниками стали братья Красильниковы — Федор Федорович и Степан Федорович, братья Подоговы — Анатолий Григорьевич, Николай Григорьевич и Никандр Григорьевич, Иван Егорович Тюкалов и

¹ О современной народной живописи мы говорим лишь в заключительной обзорной главе, так как этой теме посвящена обширная литература. Некоторые работы, доступные читателю старшего школьного возраста, указаны в разделе «Советуем прочитать».

Федор Алексеевич Бедин. В первое время в основе хохломского орнамента продолжает лежать традиционная травка. Ее узоры, непрерывно обогащаясь, стелются по дну и краям чашек, на поверхности столов и ложек. Непревзойденным мастером этого орнамента стал Н. Г. Подогов: его росписи отличаются тонкой узорностью и легкостью, в растительные побеги он часто включает золотых птиц. Работы Ф. А. Бедина, более пышные и усложненные, напоминают узоры старинных тканей. Нередко мастера вводят в орнамент советские эмблемы: окруженный золотом листьев Герб СССР как бы сливается своей формой с окружающим его узором.

Другой центр росписи — в городе Семенове — был организован только при Советской власти. Начавшая здесь работать творческая группа молодых художников внесла много нового в композицию, колорит, мотивы орнамента и технику хохломского живописного мастерства. Хохломская травка все больше и больше уходит из современного искусства, ее узоры перестали удовлетворять мастеров. В травный рисунок включаются ягоды, цветы и листья, колорит росписи обогатился введением желтого, зеленого и коричневого цветов. В то же время художники по-прежнему любят контрасты светлого и темного, чередуя нежно-желтые листья с темно-коричневыми и зелеными.

На 1930-е годы падает расцвет искусства Хохломы. В это же время были значительно улучшены условия работы художников: для них были построены новые просторные и светлые цехи. Организованные в этот же период выставки работ мастеров хохломского искусства показали большие достижения в этой области. Интересные произведения были представлены

А. Г. и Н. Г. Подоговыми — панно «Весна», И. Е. Тюкаловым — панно «Осень» и Я. Д. Красильниковым — «Белочка».

В росписи Подоговых передана картина пышного цветения весеннего леса. Применяв впервые холодную окраску росписи, Подоговы сохранили в этом произведении серебристый фон, на котором очень эффектно выступили белые цветы: традиционные хохломские завитки превратились здесь в цветущую ветку черемухи.

В настоящее время, продолжая развиваться, искусство Хохломы завоевало всеобщее признание; хохломские художники являются неприменными участниками каждой международной выставки, что свидетельствует о высоком уровне современного народного творчества.

Эта книга посвящена одному виду народного искусства — росписи по дереву. Мы рассказали о нем, потому что живопись по дереву недостаточно полно изучена, а книг для юного читателя на эту тему совсем мало. Но не надо забывать, что художественные произведения создавали также кузнецы, выковывая орудия труда, посуду, украшения, кружевные садовые решетки; вышивальщицы и ткачихи, складывавшие из цветных нитей узорные картины. Такими же художниками были гончары и костерезы, резчики по дереву и камнетесы. Для помощи народным художникам создан специальный Институт художественной промышленности, который осуществляет руководство художественными промыслами.

Произведения народных художников составляют богатство и гордость нашей страны. Нужно с детства учиться понимать, любить и беречь это богатство.



Словарь незнакомых слов, встречающихся в тексте

Алты́н

(слово татарского происхождения) — старинная серебряная монета, равная трем копейкам или шести деньгам (см. это слово).

Апока́липсис

— древнейшее из дошедших до нас христианских литературных произведений, написанное в середине 68 — начале 69 года н. э. В апокалипсисе в форме фантастических видений (выдаваемых за «откровения», полученные от бога) излагается будущая судьба мира и человека, «пророчества» о «конце света».

Архиере́й, или епи́скоп, архиепи́скоп, митрополит

— в православной церкви лицо, принадлежавшее к высшему чину священнослужителей. В царской России архиерей управлял епархией — церковным административным округом.

Архимандрит

— в православной церкви титул настоятеля крупного мужского монастыря, ректора духовной семинарии, начальника духовной миссии; высший монашеский чин.

Арши́н

— старинная русская мера длины, равная 71,12 см.

Аспидный

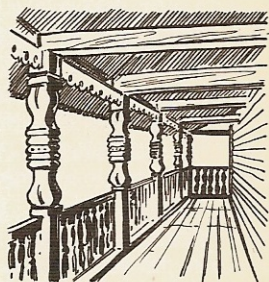
— расписанный под мрамор. В XVII веке словом «аспид» называли все виды камня, употреблявшегося для поделок: мрамор, малахит, гранит и проч. Так, например, малахит назывался «зеленый аспид».

Бака́н

— краска багряного цвета, добывавшаяся из морены (южное травянистое растение) или червца (разновидность насекомого).

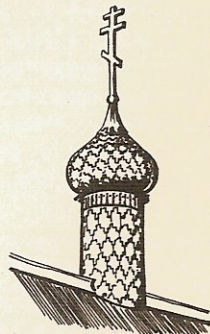
Балясы

(балясина) — фигурные точеные столбики, из которых составлялось ограждение крыльца, балкона, галереи, гульбища и т. п.



Бараба́н

— в архитектуре термин, обозначающий деталь церковной кровли. Представляет собой цилиндрическое основание главки.



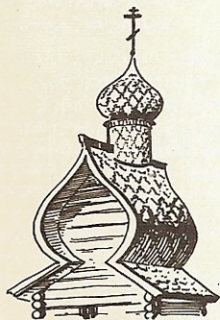
Бёрдыш (берды́ш)

— старинное холодное оружие в виде топора с широким округлым лезвием, насаженного на длинное древко. В XVI—XVII вв. служило вооружением русской пехоты — стрельцов. Близким к нему была алебарда, у которой древко заканчивалось копьем.



Б́чка

— одна из форм кровли старинных деревянных зданий; оба ската ее закруглены, а сверху они сходятся под острым углом напоподобие киля лодки.



Бо́ярщина

— в XVI—XVII вв. так назывались владения новгородских бояр на русском Севере. В XVIII в. этот термин сохранился для обозначения административной единицы.

Бра́тина

— старинная посуда, в которой подносилось питье к праздничному столу.



Бура́к (туесо́к)

— берестяной сосуд цилиндрической формы с деревянным дном и отъемной крышкой. Употреблялся для питья и переноски жидкости.

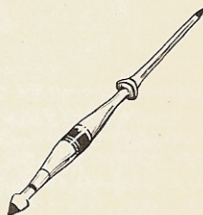


Ваза́н

— древнегреческий сосуд в форме кувшина с перехватом и раструбом сверху. Служил для украшения внутренних помещений.

Веретенó

— конусообразная палочка с головкой (около 20 см длиной), на которую наматывалась готовая нить при прядении. Для устойчивости на конец веретена надевалось пряслице, или подпрядок, — колечко из камня, кости или металла.

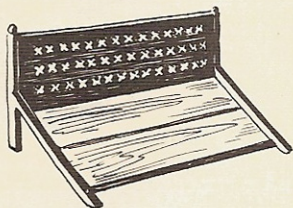


Вертлюги́

— большие кованые петли, на которые навешивалась крышка сундука.

Взго́ловье

— деревянная подставка в форме скоса, клавшаяся на скамью под подушку.



Во́хра (о́хра)

— природная краска желтоватого или красного цвета. Вохрой покрывали лица святых на иконах. Вохрить — красить или натирать сухой вохрой.

Голубе́ц

— голубая медная краска (водная углекислая медь).

Го́рница (го́рний)

— верхний ярус жилой постройки. Горница обычно служила для приема гостей.

Гре́бень

— орудие для расчесывания льняной кудели при подготовке ее к прядению.



Грифо́н

— мифическое существо с туловищем льва, головой и крыльями орла. Обитало, по преданию, в Азиатской Скифии (южная Сибирь).

Гу́льбище

— галерея, опоясывающая здание на уровне первого или второго этажа.

Дене́га

— древняя монета, равная полукопейке.

До́нце

— см. прятка.

Единоро́г (индрик, инро́г) — мифический зверь в виде коня с рогом на лбу.

Ендова́

— праздничная посуда с носиком-сливом. В ней питье подносили к столу и разливалось по чаркам.



Ердáнские по́лътна

— т. е. иорданские; привозная восточная ткань.

Же́льч

— природный краситель желто-зеленого цвета.

Жи́жгил

— природный краситель желтого цвета.

Жикови́на (жукови́на)

— металлическая пластинка с фигурным украшением — «жуком». Их набивали у бокового края ворот, дверей (около навесных петель); ими же укрепляли угловые соединения стенок сундука.

Жи́ра

(от древнерусского слова — «жировать» в значении «жить») — жильё, этаж дома на Севере; дом о трех жирах — трехэтажный дом.

За́лавок, или судная лавка

— в крестьянской избе — скамья между русской печью и окном;

на ней стряпали и хранили кухонную посуду.

Зна́менщик

(в иконописи) — рисовальщик, намечавший основной рисунок иконы.

Изо́граф

— иконописец; изогра́фия — иконописание.

Изразцы́

— керамическая (глиняная) обожженная плитка, глазурированная с лица, служившая для облицовки печей или украшения зданий.



Инкруста́ция

— вид декоративно-прикладного искусства, при котором предмет украшается врезанными в него изображениями из иного материала и иного цвета, чем сам предмет.

Камзбл

— нарядное мужское платье до колен, иногда без рукавов, обтягивающее корпус. Одевался под кафтан западноевропейского образца. В Западной Европе распространился во второй половине XVII в., в России — в начале XVIII в.

Канон

— установленное и возведенное в закон высшей церковной инстанцией правило, или догмат, в области вероучения, организации церкви или религиозных обрядов; в широком значении — все, что твердо установлено, стало традиционным и общепринятым.

Карту́з

— мужской головной убор, род невысокой, сшитой из сукна шап-

ки с твердым козырьком; в России картуз начали носить в начале XIX в. Во второй половине века получил широкое распространение, а в начале XX в. вытеснился кепкой.



Карту́ш

— скульптурное (лепное) или графическое украшение в виде декоративно обрамленного завитка или не до конца развернутого свитка.

Кафта́н западноевропейский

— нарядная мужская одежда в виде короткого кафтана с расклешенными полами и широкими обшлагами. Шился из дорогих тканей, богато отделявался вышивкой и кружевом. Был введен в России как обязательная одежда для высших классов в начале XVIII в.



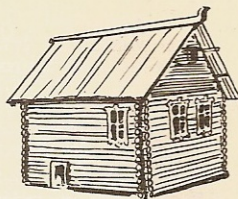
Кафта́н русский

— самая распространенная одежда в допетровской Руси. В зависимости от назначения мог быть теплым или холодным, длинным или коротким (кафтан ездовой), одеждой верхней или нижней.

Обычно шился чуть приталенным, долгополым, с расходящимися книзу полами.



— прямоугольный бревенчатый сруб.



Ковш

— старинная русская посуда для напитков.

Кокóшник

— старинный русский головной убор; в допетровской Руси бытовал в боярской среде, в XIX в. — только в крестьянской и купеческой.

Кíвер

— военный головной убор в армиях Европы XVIII—XIX вв.; в русской армии кивер существовал с 1741 по 1881 г., а затем с 1906 по 1917 г. в гвардии, военных училищах; в этот период кивер носили и генералы.



Колпáк

— вид покрытия здания округлой формы острием вверх.

Кольчúга

— доспех в виде рубахи, составленный из продетых друг в друга железных колец. Кольчуга защищала от поражения холодным оружием.



Киндýк

— хлопчатобумажная ткань красного цвета; киндýшная — одежда из подобной ткани или ткани красного цвета.

Кíноварь

— ярко-красная природная краска, в состав которой входят ртуть и сера.

Кондóвые бревна

— смолистые, крепкие, мелкослойные сосновые бревна, употребляв-

шися преимущественно для построек.

Копы́л

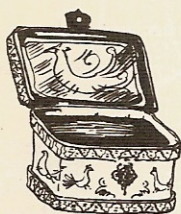
— часть ствола дерева, включающая ответвление корня.

Копьё

— колющее или метательное оружие, применявшееся во время войны или на охоте подавляющим большинством народов мира.

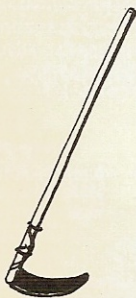
Кóроб (коробья́, или коробейка) —

сундук со стенками из луба, дном и крышкой из дерева.



Коса́рь

— большой нож, сделанный из обломка косы на длинной рукояти; употреблялся для снятия с дерева коры при подсочном способе добывания смолы.



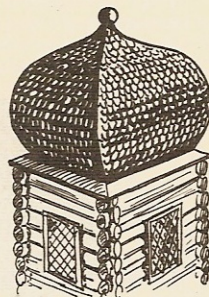
Криноли́н

— юбка из волосяной ткани; кринолин надевался под платье, чтобы придать ему колоколообразную форму.

Кубова́стая крыша

— четырехскатное закругленное покрытие, заостренное сверху, на-

минающее по форме массивную луковицу.



Куде́ль

— вычесанное и обработанное волокно льна, приготовленное для пряжи.

Кюло́ты

— узкие, короткие штаны; часть мужского костюма привилегированных слоев французского общества XVIII в.; в России появились в начале XVIII в. при Петре I.

Лётник

— старинная женская летняя одежда в Древней Руси. Шилась свободной, без застежки спереди (нераспашной), с очень широкими рукавами, края которых спускались до полу.



Лицевы́е рукописи

— так назывались в Древней Руси книги, украшенные иллюстрациями — лицами.

Ли́чина

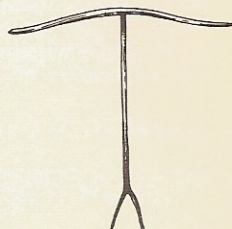
(замка) — накладная пластина, окружавшая отверстие, в которое вставлялся ключ. В старину личины делались нередко в виде маски — лица.



русские управляли епархиями — крупными церковными областями.

Мотовило

— палка с развилинами на концах, около метра длиной, употреблявшаяся для перемотки пряжи с веретен в мотки.

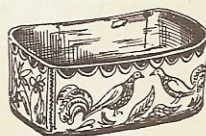


Лодья (ладья)

(в Архангельской губернии) — палубное трехмачтовое грузовое морское судно, от 15 до 30 м длиной, до 9 м шириной.

Мбчесник, или мькальник

— кузовок, куда складывали веретена с натянутыми нитками.



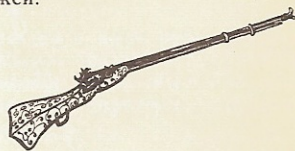
Лопáска

— см. прялка.



Мушкёт

— ручное огнестрельное оружие с фитильным замком. В России мушкеты появились в XVI в. и были заменены ружьями при Петре I. Название «мушкет» сохранилось до 1810 г. для кремневых ружей.



Луб, лубк

— слой между корой и сердцевинной дерева.

Лубб́чная картинка

— русская народная картина, полученная в результате оттиска на бумаге с резного изображения на деревянной (лубочной), позднее медной доске.

Набóйка

— ткань с узором, полученным в результате оттиска (набивания) с резных деревянных досок.



Лы́ко

— верхний слой древесины липы, сдравившийся вместе с корой со срубленных молодых деревьев (не толще 11 см) весной.

Митрополі́т

— высший духовный сан в церковной иерархии. Митрополиты

Образчатый изразец

— изразец с рельефным узором — «образом».

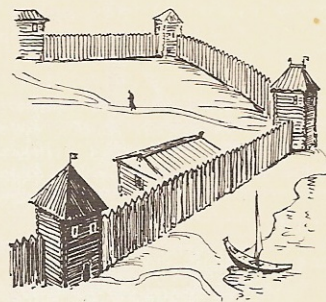
Однорядка

— долгополая одежда из тонкого сукна, однобортная, с прямым запахом, без ворота.



Острог

— первоначально ограда из стоячих заостренных сверху бревен; отгороженное таким частоколом в старину всякое поселение называлось поэтому острогом, или городком. Позже так стали называть укрепленное острогом место заключения.



Ожерелье

— в XVI—XVII вв. так называлось украшение воротника, состоявшее из нескольких рядов вышивки, драгоценных камней или меха.

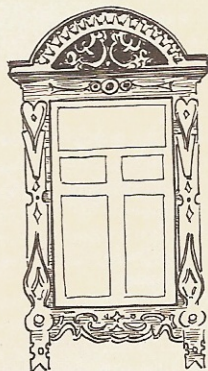


Охра

— см. вохра.

Очелье

— фигурная резная доска, украшавшая верх наличника окна. Происходит от слова «челб» — лоб. Поверхность очелья богато украшалась ажурным или рельефным узором, а иногда резной узор раскрашивался яркой краской.



Опúшка

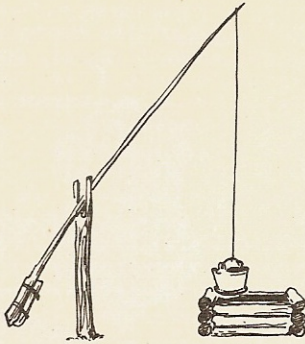
— отделка одежды по краям пол и подолу.



О́чеп (бцеп, журавль)

— слега или жердь, служившая рычагом. На очепе поднималось ведро с водой из колодца, на нем же, укрепленном в потолке,

подвешивалась колыбель в крестьянском доме.



Пáсма

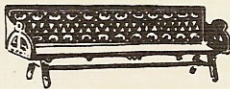
— единица счета напряденным ниткам, равнявшаяся примерно 120 аршинам (90 метров).

Патриáрх

— глава православной церкви. Патриáрший двор — его владения в городе, включавшие землю, хозяйственные и жилые строения.

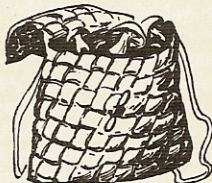
Переméтная скамья

— скамья со спинкой, которую можно было перекидывать (переметывать) в обе стороны.



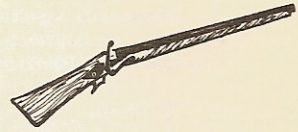
Пестёрь (пещёр, кошель, кúзов)

— большая заплечная корзина, сплетенная из лыка или прутьев, сшитая из бересты или луба. Использовалась для сбора грибов, ягод или для переноски вещей в дороге.



Пищёль

— древнерусское тяжелое ружье. На вооружении русских войск находилось с XV по XVII в.



Пово́йник

— старинный русский головной убор замужних женщин, главным образом крестьянок.

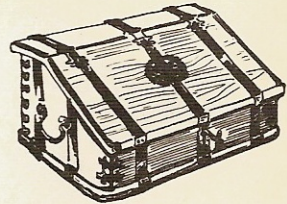


Пб́датель

— форма налога.

Подго́ловок (призголо́вáшек)

— сундук со скошенной верхней крышкой. Его можно было класть под голову.

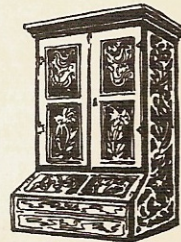


Подклёт

— нижняя часть помещения, имеющая служебное назначение.

Поставе́ц (постáв, подста́в)

— низкий шкаф, ставившийся в избе на скамью.



Поставо́к (став, ста́вен)

— посуда для кваса или пива.

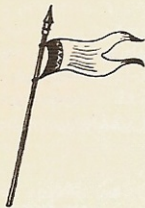


Пра́зелень

— природный земляной краситель сине-зеленоватого цвета.

Пра́пор, пра́порец

— знамя, значок, прикреплявшийся к концу копья. В XVI—XVII вв. прапор служил знаком определенного воинского подразделения.



Приворо́тник, или прика́литник

— сторож у городских ворот.

Пра́лка

— орудие для ручного прядения. Состояла из вертикального стояка с лопаской, к которой привязывалась кудель для прядения, и донца — горизонтального сиденья для пряхи.



Пра́слице, или подпра́док

— см. веретено.

Псалты́рь

— сборник 150 «песнопесней», одна из книг Библии (Ветхого завета). По Псалтырю в Древней Руси чаще всего обучали грамоте.

Рудо-же́лтый

— красно-желтый (от «руда» — красный).

Сафья́н

— тонкая мягкая кожа разных цветов, выделявшаяся растительным дублением обычно из козьей кожи, реже — шкур овец, телят, жеребят.

Све́сик (гирька)

— архитектурная деталь, распространённая в русском зодчестве в XVI—XVII вв. и применявшаяся для декоративного оформления проемов, ворот, входов, окон и т. п.

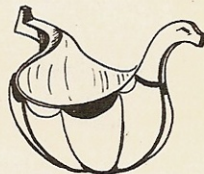
Се́рьги (сережки) — подвески в резном, чеканном, лепном деле.

Си́рин

— мифическая птица счастья, изображавшаяся в виде птицы с женской головой.

Скобка́рь

— старинная деревянная посуда для напитков в форме водоохлаждающей птицы.



Снова́ние

— процесс размотки ниток для приготовления основы — продольных нитей будущей ткани, направлявшихся в ткацкий стан; поперечные нити — уток — наматывались на шпулю челнока.

Страти́м-птица

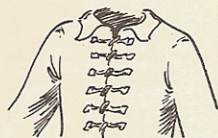
— мифическая птица; согласно легендам, владычица океана.

Сúрик

— природная минеральная краска красно-оранжевого или красно-коричневого цвета.

Схвáтцы

— так называлась застежка на одежде XVII в. в виде крючков.



Телогрéя

— распашная долгополая одежда XVII в. с длинными, свисающими до пола рукавами и застежкой спереди.

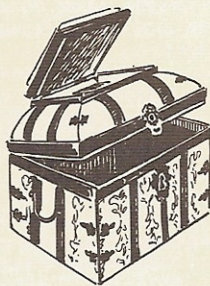


Тёмперные краски

— краски, добытые из природных красителей, растворявшиеся в желтке куриного яйца.

Теремóк

— сундук, повторявший по форме древнерусскую постройку; корпус его представлял собой куб, завершенный четырехскатной кровлей.



Трáвщик

— в XVII в. художник-иконописец, специализировавшийся на писании растительного орнамента и пейзажа.

Ферезéя

— нарядная одежда XVII в.; шилась широкой и долгополой, с застежкой спереди; по подолу, полам и вороту украшалась золотым шитьем, мехом и драгоценными камнями.

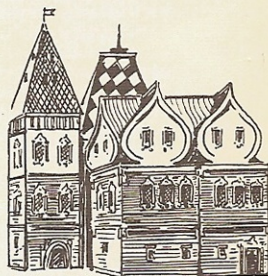


Филёнка

— деталь конструкции в столярных работах; представляет собой прямоугольную срединную вставку в пазы обвязки-рамки.

Хорóбы

— в XVII в. так называлось жилие, состоявшее из нескольких построек.



Чáша лощáтая

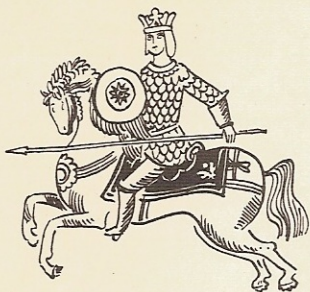
— миска, украшенная по тулову продольными рельефными полосками, расширенными к верхнему краю и сходящимися на нет к основанию.

Чёботник

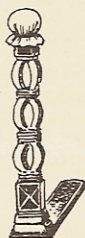
— сапожник.

Чепра́к

— суконная или ковровая подстилка под седло.



тканью головкой и сиденья (донца).



Ширинка

— парадный носовой платок, украшенный вышивкой, кружевом или драгоценными камнями. В XVI—XVII вв. был необходимой принадлежностью женского праздничного наряда.

Чёрлень, чёрвлень, червленец

— яркая красная, багряная краска, добывавшаяся из природных красителей.

Шитик

— мелкое крытое речное судно с округлой палубой, около 2 метров длиной.

Шапка горлатная

— шапка, сшитая из меха пушного зверька, взятого от шен, горла, бобра или лисицы.

Шубка накладная

— старинная женская одежда Древней Руси. Шилась свободной, без застежки спереди, поэтому и одевалась через голову.

Шапка столбунец

— высокая прямая шапка в виде столба.



Шапка черёвья

(от старинного слова «черёво» — живот) — шилась из меха, взятого от брюшка пушного зверя, чаще всего лисицы или бобра.

Шушун

— старинная русская долгополая широкая одежда из грубого сукна с отложным круглым воротом.

Шатёр

— вид деревянного покрытия в форме многогранной пирамиды.

Швэйка

— приспособление для ручного шитья в виде стояка с обшитой

Щепьё

— мелкие изделия из дерева.



Советуем прочитать

- Богуславская И. Я. Русское народное искусство. Л., 1968.
- Былины в записках и пересказах XVII—XVIII веков. М.—Л., 1960.
- Василенко В. М. Русская народная резьба и роспись по дереву XVIII—XX вв. М., 1960.
- Вишневская В. М. Хохлома. М., 1980.
- Вишневская В. М. Резьба и роспись по дереву мастеров Карелии. Петрозаводск, 1981.
- Воронов В. С. О крестьянском искусстве. М., 1972.
- Добрых рук мастерство. Произведения народного искусства в собрании Государственного Русского музея/Сост. И. Богуславская. Л., 1976.
- Емельянова Т. Золотые травы России. Горький, 1973.
- Жегалова С. К., Жижина С. Г., Попова З. П., Черняховская Ю. С. Пряник, прядка и птица Сирина. М., 1983.
- Жегалова С. К., Жижина С. Г., Попова З. П., Просвиркина С. К., Черняховская Ю. С. Сокровища русского народного искусства. Резьба и роспись по дереву. М., 1967.
- Званцев М. П. Заволжье. М., 1972.
- Званцев М. П. Русское народное искусство Севера. Л., 1968.
- Кузьмин Н. Русский лубок. М., 1970.
- Круглова О. Народная резьба и роспись по дереву. М., 1974.
- Лубок. Русские народные картинки XVII—XVIII вв. Автор текста Ю. Овсянников. М., 1968.
- Любимов Л. Д. Искусство Древней Руси. М., 1981.
- Рогов А. П. Кладовая радости. Юному читателю о народном искусстве и его творцах. М., 1982.
- Русские народные картинки XVII—XVIII вв. Гравюра на дереве. Каталог. М., 1970.
- Салтыков А. Б. Самое близкое искусство. М., 1969.
- Соколова Т. М. Орнамент—почерк эпохи. Л., 1972.

Содержание

<i>Возвращение Жар-птицы</i>	5	Два льва	58
От автора	14	Крылатый зверь	61
Часть первая		Лев и единорог	64
Народная живопись XVII —		Стратим-птица	66
первой половины XVIII века .	17		
<i>Путешествие в прошлое</i>	18	Глава третья	
Глава первая		На землях Марфы Борецкой	69
О лубяной коробейке	22	«Подъголовокъ Никиты Савиновича	
Как украшали коробью	—	Потапова»	—
О чем рассказала одежда героев	23	Девушка прекрасная и молодец през-	
Что хранили в коробьях	24	рядный	74
Коробейные сваты	26	Сундучок для приданого	76
Ферезя и кафтан	27		
Девушки с чарками	29	Глава четвертая	
О чудо-богатырях	32	Живописцы с Выга и Онеги	79
Человек и зверь	36	Птица Сирин и виноград	—
		Два Сирина	81
Глава вторая		Тайна птицы-девы	—
Сундук сказок	39	<i>Что же мы узнали</i>	84
Сундучок-теремок	—		
«Приголовашекъ травчатой»	41	Часть вторая	
О травниках и травах	—	Народная живопись конца	
Алексей Гольцов из Устюга Великого	43	XVIII—XIX века	85
Богатырь Полкан	44	<i>Продолжение путешествия в прошлое .</i>	86
Два Полкана	45	Глава первая	
«Птица папагалъ»	47	Художники из Пермогорья	87
Храбрый богатырь	—	«Сия колыбель Пермогорской волости»	—
Королевна Дружевна	49	Прялка, пряха и корабль	88
Царь Александр Македонский	51	«Сей бурачок очень крепок и угожь...»	92
«Ура! мы ломим; гнутся шведы...»	52		
Всадник на белом коне	56		

Веселые супрядки	96	Глава четвертая	
Торжественное чаепитие	99	Живописцы из Городца и Костромы	134,
Сундук и его стража	100	Сани и дуги из Костромы	—
Учитель и ученик	101	Город Городец	136
«Написано на престоле кустики...»	104	Дамы и кареты	138
Кто авторы росписей?	106	Донце Лазаря Мельникова из деревни	
К старожилам Пермогорья	107	Охлабаихи	141
Живописец из Пермогорья	113	Мочесник и пряха	145
		Всадники и птица Василия Лебедева	148
Глава вторая		Праздничное застолье	149
У потомков Марфы Борецкой	118	«Подарок невесте от свекрови»	151
Прялки из Кургоменской волости	—	«Мастер Егорь Тихоновъ Крюковъ де	
Пастух, стадо и карета	120	Савина».	152
«Ивана Михайловича Кузнецова ящикъ»	124		
Сию прялку красил В. Амосов	125	Глава пятая	
		Золотая хохлома	154
Глава третья		<i>Что же мы узнали</i>	160
Росписи Мезени	128	Словарь незнакомых слов, встречаю-	
Кони, лебеди и олени	—	щихся в тексте	162
		Советуем прочитать	174

Серафима Кузьминична Жегалова

РУССКАЯ НАРОДНАЯ ЖИВОПИСЬ

Книга для учащихся старших классов

Заведующий редакцией

П. А. Стеллиферовский

Редактор ***Э. В. Мазнина***

Фотографы ***О. И. Цесарский, В. М. Бойко,***

В. А. Мочуговский

Художник ***М. К. Шевцов***

Художественный редактор ***Т. А. Алябьева***

Технические редакторы ***Г. Е. Петровская,***

И. В. Квасницкая

Корректор ***Л. А. Ермолина***

ИБ № 7221

Сдано в набор 26.08.83. Подписано к печати 22.08.84. А12356. Формат 70х90'/и- Бум. офсетная № 1. Гарнит. литературная. Печать офсетная. Усл. печ. л. 12,87 + ~форз. 0,29. Усл. кр.-отт. 50.89. Уч.-изд. л. 12,47 + +форз. 0,50. Тираж 200 000 экз. Заказ № 2371. Цена 1 р. 20 к.

Ордена Трудового Красного Знамени издательство «Просвещение» Государственного комитета РСФСР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 129846, Москва, 3-й проезд Марьиной рощи, 41.

Калининский ордена Трудового Красного Знамени полиграфкомбинат детской литературы им. 50-летия СССР Росглаволиграфпрома Госкомиздата РСФСР. Калинин, проспект 50-летия Октября, 46.





