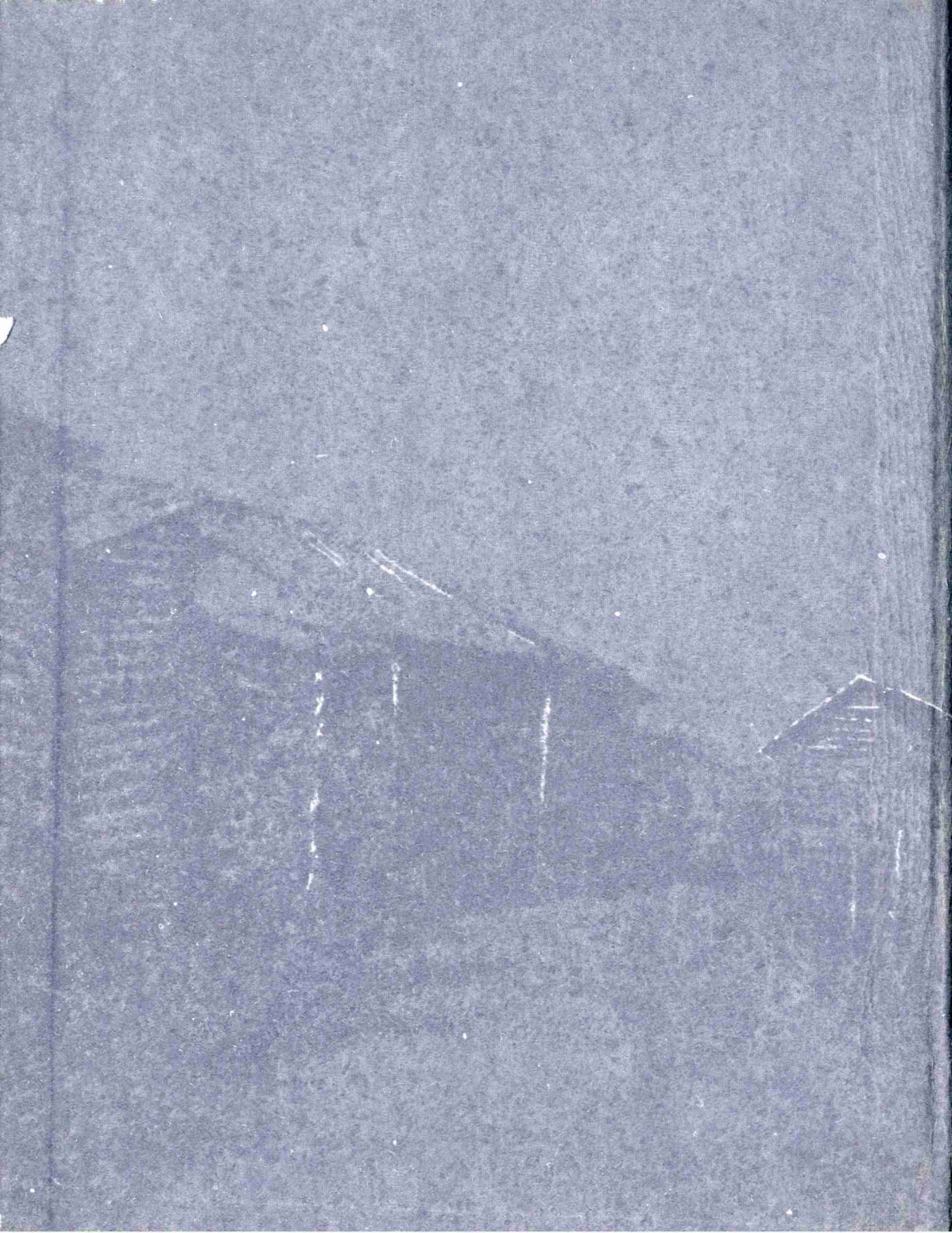
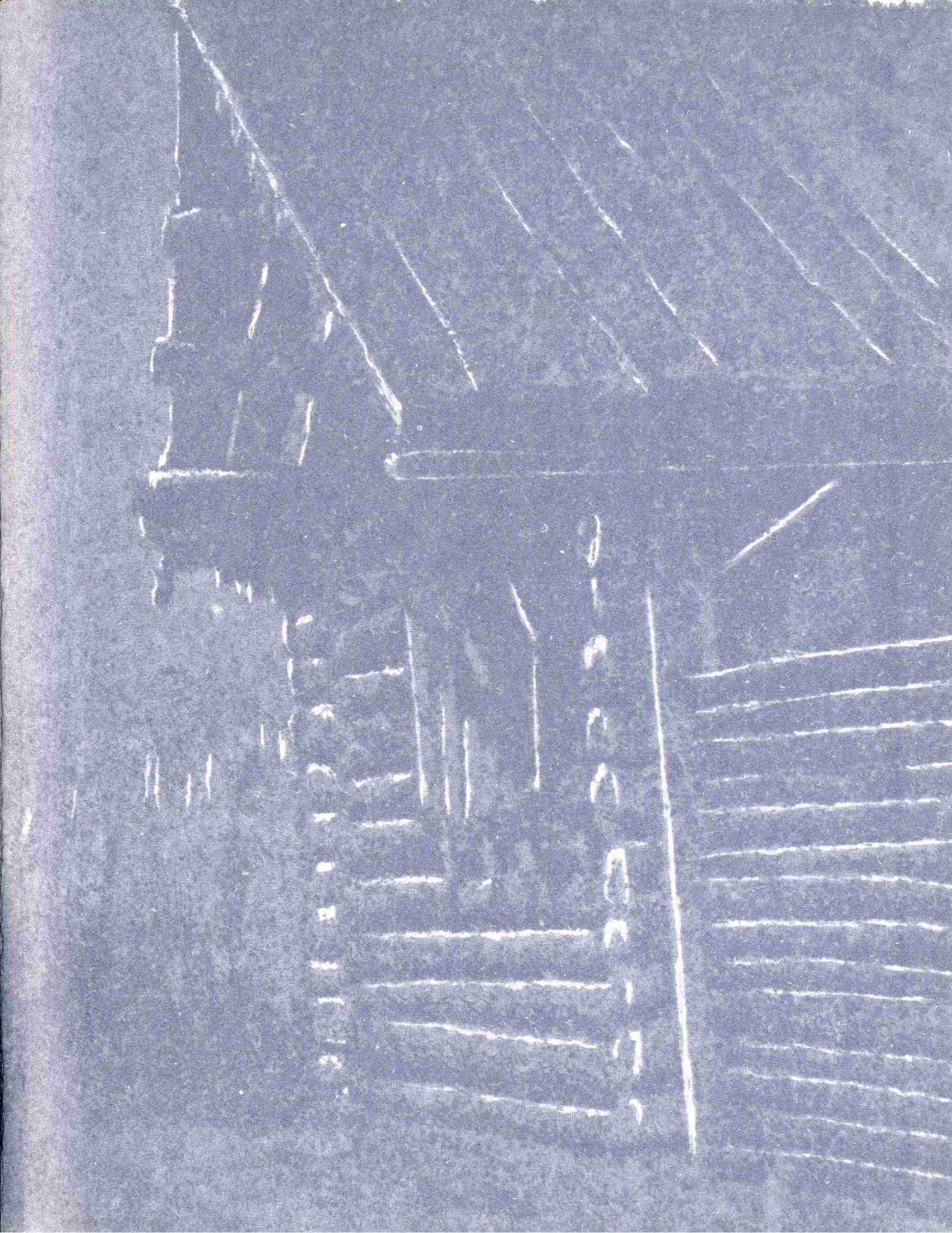


В.А. Баратынъ Народные Россійскіи Ураля и Приуралья







НАРОДНЫЕ
РОСПИСИ
УРАЛА И ПРИУРАЛЬЯ



В.А. Барaduлин

НАРОДНЫЕ РОСПИСИ УРАЛА И ПРИУРАЛЬЯ

Крестьянский
расписной
дом



ЛЕНИНГРАД «ХУДОЖНИК РСФСР» 1988

85.12
Б 24

Рецензент В. А. Фалеева

Барадулин В. А.
Народные росписи Урала и Приуралья
(Крестьянский расписной дом)
Л.: Художник РСФСР. — 1987. — 200 с. с ил.

85.12

4904000000-008
Б—М 173(03)-88—8-84

© Издательство «Художник РСФСР» 1988

Содержание

Предисловие	6
Возникновение искусства росписи на Урале	18
Народное красильное дело . . .	54
Уральский дом	68
Домовая роспись	76
О содержании росписей	134
Содержание архитектуры интерьера	142
Семантика мотивов росписи . . .	148
Заключение	167
Список сокращений	172
Примечания	173
Указатель мастеров	184
Список иллюстраций	192

ПРЕДИСЛОВИЕ

Декоративная роспись по дереву — одно из наиболее ярких явлений русского народного искусства. Всемирную славу завоевали ее крупные центры, среди которых достойное место занимают Хохлома и Городец, Загорск и Полховский Майдан. Однако они не исчерпывают всего богатства традиционной росписи села и города.

В последние десятилетия представления о русском народном искусстве существенно расширились. Научные экспедиции на Русский Север и Урал, в Западную Сибирь и Забайкалье открыли неизвестные ранее районы бытования росписи по дереву. Эти вновь найденные очаги входят в сокровищницу культуры советского народа.

Благодаря высокой оценке культурно-исторического значения народного искусства в настоящее время уделяется большое внимание каждому его виду. Происходит активный процесс восстановления многих промыслов. В постановлении Совета Министров СССР от 14 августа 1968 года «О мерах по дальнейшему развитию народных художественных промыслов» и в постановлении ЦК КПСС от 29 января 1975 года «О народных художественных промыслах» подчеркивается важность изучения и возрождения традиций народного искусства.

Исследование каждой неизвестной ранее его отрасли и разновидности приобретает большое практическое значение, так как без этого невозможно правильно решать вопросы развития современного народного творчества. Изучение декоративных росписей Урала необходимо не только для теории искусства и истории отечественной культуры, но и для практики, для определения художественно-стилевой направленности народных промыслов этого крупного региона нашей страны.

Большой интерес, проявляющийся в последние годы к селу и его проблемам, заставляет с особым вниманием приглядеться к традиционным формам и украшению народных жилищ. Соответствующие сельскому быту, экономичные, рачительно использующие местные строительные материалы, они удивительно соединяют в себе рациональность и духовность, в них выкристаллизовались представления широких масс об удобстве, уюте и красоте.

Настоящая работа посвящена декоративной росписи уральского дома, вплоть до самого последнего времени остававшейся малоизвестной нашему искусствоведению. Распространенная на обширной территории от Вятки до Тюмени, она была частью

чрезвычайно значительного общенационального явления, расцвет которого приходится на конец XIX—начало XX века. В уральской домовой росписи сконцентрировались многие яркие стороны этого вида русского народного искусства. В то же время она обладает тем своеобразием, которое позволяет определить ее как вполне самостоятельную его разновидность, созданную на стыке городской и крестьянской культур.

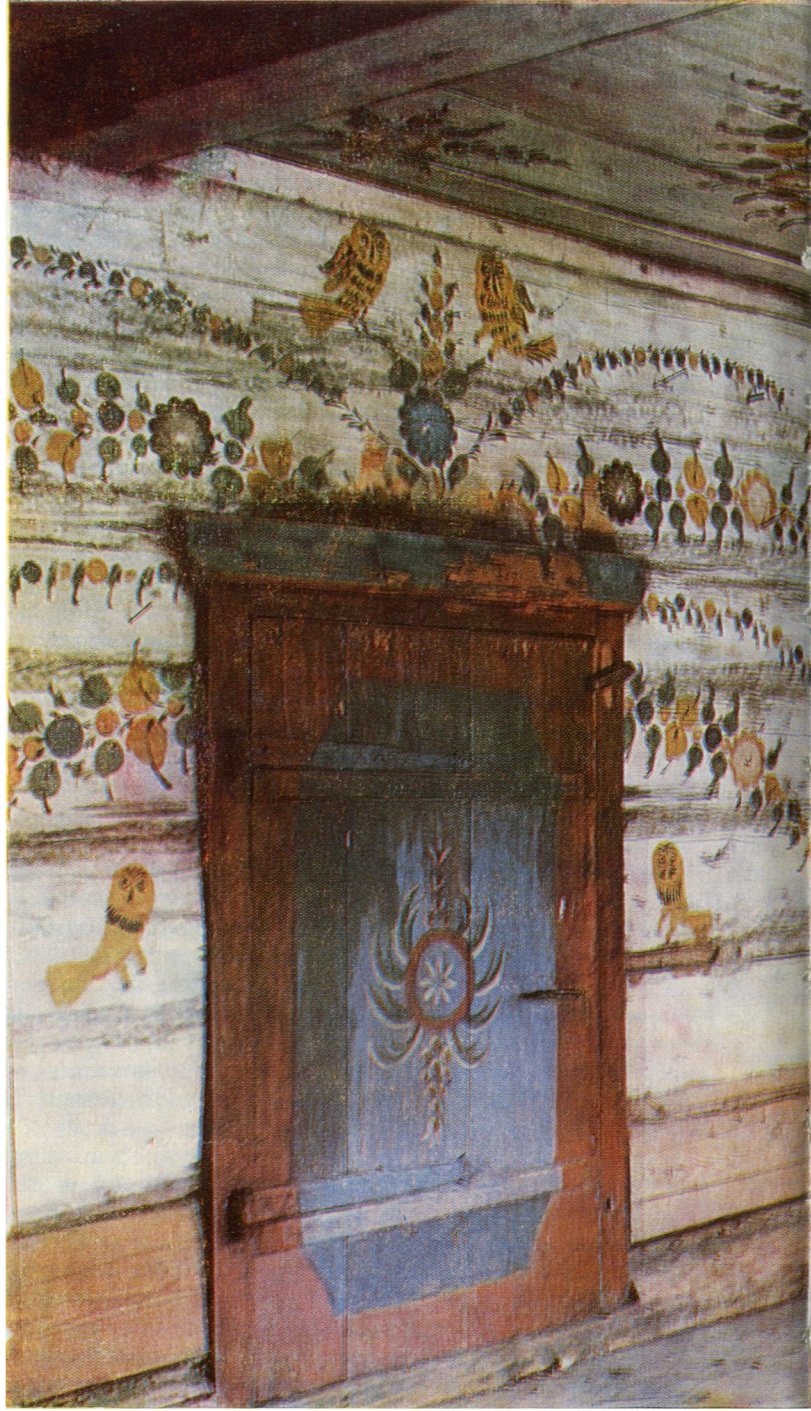
К районам Урала, наиболее богатым декоративными росписями, относятся Приуралье и, в частности, Прикамье (Пермская область), средний, или горнозаводской Урал (основные промышленные районы Свердловской области) и часть Сибирского Зауралья (юго-восток Свердловской области и юго-запад Тюменской). Они были связаны с наиболее ранним периодом заселения русскими Сибири в XVI—XVII столетиях, с появлением горнозаводской промышленности в XVIII и развитием кустарных промыслов в XIX веке и отличаются особенностями исторического развития. В сложившейся здесь культуре очевидны связи с традициями Русского Севера.

Урал стал местом рождения многих выдающихся художественных явлений: далеко разошлась слава об уральских камнерезах, златоустовских граверах, каслинских литейщиках, народных скульпторах Прикамья и крепостных горнозаводских мастерах — живописцах по лаку.

Если об искусстве промышленного Урала уже немало известно, то народное творчество Урала сельского почти совсем не изучено, а здесь и деревянное зодчество, и керамика, и ткачество, и ковроделие, и кованный металл, и роспись по дереву и бересте, о которых мы знаем очень мало. Местные ремесла развивались в тесной связи с жизнью и бытом крестьян, в то же время испытывая сильное воздействие художественных центров заводского Урала и Сибирского Зауралья.

В середине — второй половине XIX века народное творчество Урала достигает наивысшего расцвета. Его широко распространенным видом была декоративная роспись, не потерявшая и сегодня своей привлекательности. «Крашенные со цвяточками», то есть расписные дома, а также утварь встречаются повсеместно как среди крестьян, так и среди рабочих. Яркие уральские сундуки и шкатулки, берестяные бураки и многие другие изделия привлекали внимание на ярмарках — Ирбитской (Ирбит), Крестовской (с. Масляное возле Шадринска), Макарьевской (Нижний Новгород) и вывозились на восток — в Среднюю Азию, Иран, частично в Европу (например, тагильские подносы).

подавляющее большинство дошедших до нас памятников уральской домовой росписи относится к сравнительно короткому периоду времени — середине XIX — началу XX века. Однако типичность композиций, высокий профессиональный уровень их исполнения и широкое бытование свидетельствуют о длительности процесса развития росписи на Урале. Тем не менее до сих пор этот вид народного искусства не стал предметом искусствоведческого исследования, что объясняется отсутствием исторических и этнографических работ, посвященных частным вопросам, и малочисленностью, вплоть до 1970-х годов, коллекций домовой росписи в центральных и местных музеях. Кроме того, обширность территорий, где она была распространена, требовала многолетнего экспедиционного изучения, в результате которого, а также последующего появ-





В. К. Рябков. Цветущий сад с птицами. Роспись горницы. 1897



Вятский мастер. Птица-сирин, солнечный цветок, мужик с конем. Роспись подшесточной доски. 1905

ления ее крупных собраний в местных музеях, стало возможным показать своеобразие уральской домовой росписи, выяснить ее истоки и региональные особенности, выявить основные закономерности, тесно связанные со структурой срубного сельского жилища, и определить место этого искусства в ряду русских росписей второй половины XIX — начала XX века.

Это в свою очередь заставляет проследить процесс изменения крестьянского жилища, определить и локализовать основные центры народного красильного дела, изучить причины его широкого распространения, одной из которых было существование специфической формы художественного ремесла в виде «отхожего промысла». Интереснейшим вопросом в исследовании этого искусства является раскрытие его образного строя, определение содержания и семантики отдельных мотивов. В настоящей работе они рассмотрены на материале стенописи основной жилой ячейки — клетки, что даст возможность в дальнейшем перейти к изучению всего комплекса расписного дома.

Крайне важно для понимания некоторых закономерностей развития русских народных росписей вообще выяснить связи уральской живописи с искусством Севера, Центра России, Поволжья и в свою очередь уточнить ее роль в формировании росписей Западной Сибири и Алтая.

Несмотря на отмеченную популярность домовой росписи среди русского населения она изучена довольно слабо и долгое время считалась почти исчезнувшей¹. Однако еще в последней трети XIX века привлекла к себе внимание художников и исследователей народного искусства (А. А. Бобринский, И. Я. Билибин), предположивших, что этот вид оформления утвари и жилища был известен в европейской части страны издавна.

В последние десятилетия наши знания о районах распространения росписи расширились, выяснились истоки многих ее видов, тем самым определилось их место во времени и пространстве². Было установлено, что украшение дома живописью получило широкое признание во второй половине XIX столетия. Исследователи указывают на своеобразие домовых росписей разных регионов и, в частности, на самобытность их сюжетов. Так на Русском Севере встречаются изображения львов, гирлян-



Неизвестный мастер. Цветущие деревца. Роспись шкафа-поставца. Конец XIX в.

ды цветов³, в Поволжье любили писать бытовые сцены⁴, на Западном Урале — орнамент из цветов и листьев, фигуры людей и лошадей⁵, а на Южном Урале — фантастических птиц и цветы⁶. Характерно, что в европейской части России дома украшались и снаружи: балконы, ворота, ставни, и внутри. Еще в начале XX века Билибин писал: «Узорами, хотя и позднейшими (на одной из фотографий видна дата — 1875 г. — авт.), было размалевано буквально все [...], где только можно было красить»⁷.

Стилистические особенности домовых росписей европейской России позволяют выделить отдельные школы — северо-западную (Карелия и Заонежье) и нижегородскую — и дают возможность связать их с местными промыслами, например, на Севере — с иконописью и оформлением рукописей, в Нижегородском Заволжье — с изготовлением расписной утвари.

В работах современных исследователей большое внимание уделяется изучению глубинных явлений народных росписей, в частности их специфического образного строя⁸. Выясняются особенности развития, связанные с художественными представлениями различных групп населения, выявляется роль наиболее талантливых мастеров, предлагающих новые формы, органично входящие в существующие художественные системы и преобразующие их. Произведения народной живописи перестают быть безымянными, отдельные памятники связываются с судьбой определенного человека или целой художественной династии, намечаются их истоки в искусстве Древней Руси, в частности, в искусстве Новгорода⁹.

Что же известно о домовых росписях восточной части России? Еще некоторые дореволюционные авторы указывали на их существование в Сибири и на Алтае; в конце 1920-х годов они были найдены на Западном Алтае, в 1950-е — на территории Северного и Центрального Алтая, в 1960-е годы — в Забайкалье; немного позже мы узнали о существовании декоративной живописи у русских Средней Азии и Приангарья на рубеже XIX — XX веков¹⁰.

Единственными источниками, дающими необходимые сведения для изучения уральской народной росписи XVIII—XIX веков, являются труды историков и материалы архивов. До Октябрьской революции сведения о росписях лишь фиксировались, но, отдавая должное авторам того времени, следует заметить, что они быстро реагировали на появление новых центров и районов распространения этого ремесла, сообщая о них в прессе и специальных трудах. П. С. Паллас рассказал о тагильских росписях уже в 1770-е годы, тогда как промысел возник только в середине XVIII века¹¹. В описании хозяйства Пермской губернии, сделанном учителем гимназии Н. С. Поповым в 1802 и 1803 годах, даются сведения о малярах и живописцах по городам и уездам¹². В середине 1860-х годов в «Пермских губернских ведомостях» появляются статьи, в которых говорится о распространении среди крестьян обычая расписывать дома¹³.

Дореволюционные уральские исследователи, изучавшие ремесла, не видели в бытовых расписных предметах произведений искусства. Изделия кустарей представлялись им аляповатыми и грубыми, а роспись крестьянских домов — варварской, «азиатчиной». Это была позиция лю-

дей, не понимавших специфики народного творчества, что безусловно накладывало отпечаток на их отношение к росписям.

Настоящее, подлинное научное изучение народного искусства стало возможным только в годы Советской власти. Возросший после победы Великой Октябрьской социалистической революции интерес к быту трудового народа мог быть удовлетворен широко поставленной исследовательской деятельностью. В 1920—1930-е годы многие районы Урала были обследованы этнографическими и историко-бытовыми экспедициями центральных и местных музеев. Но тогда «изучение народного искусства Русского Севера находилось в том зачаточном состоянии, когда приходилось думать не столько о научном его исследовании, сколько о простом накоплении материала»¹⁴.

Государственный Исторический музей обследовал заводские и сельские поселения Среднего и Южного Урала. В. С. Воронов и А. Н. Топорнин пришли к важному выводу, что невозможно по памятникам материальной культуры произвести точный раздел между хозяйством уральского рабочего и крестьянина¹⁵. Не совсем только ясно, почему работники музея, посетившие около трех тысяч жилищ, не фиксировали стенных росписей, которые позднее в виде целых, хорошо сохранившихся комплексов были обнаружены в тех же селениях сотрудниками Научно-исследовательского института художественной промышленности (НИИХП)¹⁶.

Участники экспедиции Государственного Русского музея, работавшие в Нижнем Тагиле, Невьянске и Алапаевске, тоже не заметили домовых росписей. Они считали растительный узор существенным элементом художественного оформления утвари, установив при этом, что только расписные орудия труда и частично посуда были характерны для убранства жилища уральского рабочего¹⁷.

Экспедиции Пермской художественной галереи, занимавшиеся преимущественно собиранием деревянной скульптуры и иконописи, уделяли попутно внимание памятникам народного бытового искусства. Однако росписей и расписных изделий в этом крае, по мнению И. Э. Грабаря, все же было меньше, чем на Русском Севере¹⁸.

Об искусстве Урала писали сибирские исследователи 1920-х годов. Одной из первых работ, посвященных крестьянскому искусству русского старожильского населения Сибирского Зауралья и Сибири, была статья Д. А. Болдырева-Казарина «Народное искусство в Сибири»¹⁹. Увлеченный распространенной тогда теорией влияния, автор видел истоки местного русского орнамента не столько в русском народном творчестве, сколько в искусстве тюркских и финских народов, а также в украинском. Такое широкое обобщение уже современниками было отмечено как неосновательное, поскольку автор опирался на весьма ограниченный материал²⁰. Но все же его статья представляет интерес, и хотя сам Болдырев-Казарин считал, что лучшее время для изучения крестьянской жизни, когда она была «наполнена дыханием народного художественного вкуса», ушло, его замечания очевидца чрезвычайно важны²¹.

Другой западно-сибирский историк В. Г. Молодых в статьях об иконописании и живописи отмечает значительную роль живописной школы

Нижнего Тагила в распространении декоративной росписи в Сибирском Зауралье²².

Помимо вышесказанного, эти исследования важны еще и потому, что в них местное народное искусство рассматривается как самобытное и художественно значимое явление. Они приобретают особый смысл в связи с тем, что были написаны одновременно с основополагающими работами В. С. Воронова, А. И. Некрасова, Н. М. Щекотова, в которых утверждается ценность народного искусства, дается характеристика его основных особенностей и тем самым определяется его место в русской национальной культуре²³.

В работах Е. Э. Бломквист и Н. П. Гринковой, Г. В. Виноградова, опубликованных в конце 1920-х — начале 1930-х годов, впервые делается попытка объяснения происхождения домовых росписей. Рассматривая их в тесной связи с бытом, они закладывают научную основу изучения сибирской крестьянской живописи, предлагают методику анализа и принципы классификации стенописей в зависимости от размера, формы плоскости и характера композиции²⁴.

Ценные сведения о росписи в старом уральском доме «до распространения бумажных обоев», а также об обилии всякого рода расписной утвари приводит в рукописном труде «Художественные промыслы Урала» фольклорист и краевед 1930-х годов В. П. Бирюков²⁵.

Из года в год искусство Урала все более привлекает исследователей²⁶. В работах, посвященных архитектуре крестьянского жилища, материальной и духовной культуре сельского и горнозаводского населения, упоминается об уральских орнаментальных росписях. Но большую часть искусствоведов все же интересует сюжетная живопись Нижнего Тагила²⁷.

Несомненный интерес представляют статьи и книги 1950—1960-х годов, рассказывающие о жилище русского населения соседних с Уралом регионов — Западной Сибири с Алтаем и Казахстана, где рассмотрены отдельные черты расписного декора²⁸.

В книге Ащепкова, посвященной народному зодчеству, имеются материалы по домовым росписям Западной Сибири: живописи южной части Алтая, «графическим» орнаментам Барабы.

Бломквист, изучавшая в 1920-е годы русское население Алтая и собравшая великолепный материал по домовым росписям бухтарминских старообрядцев, в работе середины 1950-х годов уделяет внимание народной живописи уже в масштабе Сибири, подчеркивая ее сходство в манере письма с северо-западной и нижегородской (городецкой) школами европейской России. Рассматривая размещение росписи в интерьере, ее мотивы и сюжеты, в качестве местных сибирских особенностей она называет приемы оформления перегородок «под дерево», «под мрамор», «под кирпичную кладку», а также стремление украшать интерьеры домов, как правило, целиком — горницы с потолками, «гобчиками», «заборками» и даже сени.

В упомянутых работах говорится о загадочном центре, выходцам из которого, так называемым тюменским мастерам, отводится ведущая роль в становлении местной народной росписи. В результате разбора характерных для украшения интерьера композиций в виде круга (круго-

вая), растущего куста или букета (ковровая), гирлянды цветов (ленточная), благодаря анализу растительных мотивов, расчленению их на элементы, делается предположение о существовании тюменской школы народной росписи.

Хотя отдельные сведения о «тюменских мастерах» были опубликованы еще в 1860-е годы, определение значимости этого красильного промысла и его ареала относится именно к 1950—1960-м годам. Важно, что попытки предшественников найти место происхождения «тюменских мастеров» позволили локализовать район дальнейших поисков округой города Тюмени.

По свидетельству Бломквист в конце 1920-х годов в Тугулымском районе работала ленинградская экспедиция, не обнаружившая там домовых росписей. Досадная случайность задержала почти на сорок лет открытие центра малярного промысла «тюменцев».

В 1950-е годы появляется этнографический труд энциклопедическо-справочного характера «Народы Сибири», в одном из очерков которого, рассказывающем о русском населении дореволюционного периода, упоминается об украшении избы сибиряка. Автор пишет о мотивах и сюжетах росписи, рассматривая их в качестве одного из видов орнаментальной культуры, чем как бы отдает дань тому периоду изучения народного искусства, когда высшим достижением считалось орнаментальное украшение, что определяло направление собирательской, исследовательской деятельности²⁹.

Развернутую характеристику алтайских стенописей дает Н. И. Каплан, вводя термин «кистевая каллиграфия» для обозначения приемов живописной кистевой скорописи³⁰. Экспедиции НИИХП 1950-х годов на Алтай позволили развить предположение Бломквист и выдвинуть гипотезу о существовании единой по своему происхождению культуры народной росписи от европейского Севера до крайних точек Западной и Восточной Сибири, на всем пути следования русских переселенцев.

Если в работах 1930-х годов по причине недостаточной изученности русских росписей сибирскую народную живопись связывали с культурой Поволжья и северо-запада России, одновременно выдвигая увлекательное предположение о влиянии на нее традиций украинского и узбекского искусства, то в 1960-е годы исследователи более обоснованно утверждали об ее тесной связи с древней орнаментальной культурой Русского Севера, подчеркивая положительную роль «тюменцев» как хранителей традиции³¹. На основании широких исторических данных и материалов экспедиций строятся публикации 1960-х годов Г. С. Масловой и Т. В. Станюкович, И. В. Маковецкого, где приводятся некоторые сведения о домовых росписях Прикамья, одной из характерных особенностей которых является тесная связь с архитектурой жилища³². Авторы полагали, что эта роспись имела глубокие корни в местном искусстве, а на ее распространение повлияла городская культура второй половины XIX столетия. Публикация росписного интерьера с мебелью, упоминание маляров и плотников из Вятки позволили предположить о существовании одного из центров красильного дела в Кировской области, что подтвердилось при экспедиционном обследовании этого района.

Хотя в приведенной литературе не было обобщающего исследования домовых росписей, сопоставление отдельных сведений об их существовании в европейских и восточных районах страны показало, что в XIX — начале XX века они были довольно популярны.

Экспедиции, проведенные в 1960—1980-е годы НИИХП и другими организациями, дали возможность составить представление о росписях промышленного и сельского Урала.

Первые выезды были связаны с выяснением районов распространения промыслов. Экспедиция 1961 года позволила предположить бытование домовых росписей на севере Курганской области, о чем свидетельствовали фрагменты окраски резных наличников, ворот и даже надписи на зашитых досками карнизах³³.

Во многих промысловых селениях Прикамья, Среднего Урала и Сибирского Зауралья, вокруг Перми, Тюмени и вдоль традиционных транспортных путей в Сибирь существовало развитое производство деревянных изделий от саней, дуг и телег, необходимых до самого конца XIX столетия для ямщины, до бондарной и токарной посуды. Практически во всех деревообрабатывающих промыслах значительную часть изделий расписывали.

На Среднем Урале, кроме такого широко известного центра народного искусства, как Нижний Тагил, оказавшего большое влияние на развитие ремесел соседних районов, были и другие, например, в Нижней Салде и селениях по реке Прокопьевская Салда, где украшали росписью деревянную утварь и берестяные бураки.

В Свердловской области наряду с центрами по изготовлению расписной утвари: в Камышловском районе — прялок, в Талицком и Шадринском — токарной посуды, был найден крупный центр малярного отхожего промысла, выходцы которого под именем «тюменских маляров» фигурировали в исследованиях о сибирских и алтайских домовых росписях. В Пермской области удалось обнаружить неизвестные ранее разновидности уральской народной живописи: в Ильинском районе — обвinskую, украшающую бондарные и токарные изделия, в Кунгурском — роспись прялок и коромысел, в Оханском — саней, в Очерском и Верещагинском — прялок³⁴.

Экспедиционное обследование и изучение коллекций местных музеев показали сложность и многообразие проявления уральской декоративной росписи, тесную связь домовой живописи с украшением утвари, во многих случаях их комплексность³⁵. Во второй половине 1960-х годов проводились работы преимущественно с целью изучения домовых росписей. В Верхотурском и Тобольском районах были обнаружены целые ансамбли, относящиеся к 1889—1929 годам³⁶.

В конце 1960-х — начале 1970-х годов материалы собирались в связи с конкретной деятельностью НИИХП совместно с уральскими предприятиями народных художественных промыслов и другими организациями по возрождению традиционной уральской росписи³⁷.

Экспедиции показали, что на Урале, в Приуралье и Зауралье роспись была распространена шире, чем предполагалось ранее: в Пермской, Свердловской, отчасти в Курганской, Тюменской и Кировской областях. Более двухсот расписных домов обнаружено в ста сорока обследованных

дованных селениях. В местных музеях и населенных пунктах выявлено и изучено более четырехсот пятидесяти памятников уральской росписи, найдены произведения более чем ста неизвестных ранее мастеров. Поиски крестьянских росписей Урала дали много новых вещественных и иллюстративных материалов, восполняющих пробел в наших знаниях и позволяющих рассмотреть этот вид творчества как самобытное явление русского народного искусства.

Возросший интерес к народному искусству способствует экспедиционной деятельности местных организаций и музеев³⁸. Достойные коллекции уральской росписи уже имеются в Пермской государственной художественной галерее, Пермском областном краеведческом музее, в музеях городов Березники, Усолье, Чердынь. В Свердловской области усилиями краеведа И. Д. Самойлова создан Нижне-синячихинский народный музей уральской народной живописи, в экспозиции которого демонстрируются фрагменты и ансамбли уральской домовой росписи.

Наиболее ценной в историческом и художественном отношении является коллекция Соликамского краеведческого музея, собранная студентами исторического факультета Пермского государственного университета под руководством кандидата исторических наук Г. Н. Чагина. В ней наряду с расписной мебелью и утварью имеется несколько комплексов интерьерной живописи.

Автор приносит благодарность сотрудникам музеев за предоставленную ему возможность ознакомиться с коллекциями и разрешение опубликовать в настоящей книге произведения уральской народной росписи из их собраний.

ВОЗНИКНОВЕНИЕ ИСКУССТВА РОСПИСИ НА УРАЛЕ



Как давно появилась на Урале народная живопись по дереву — сказать трудно, ибо со времени его первоначального освоения русскими не сохранилось ни материальных памятников, ни литературных источников, которые содержали бы упоминание о ней.

Заселение восточных районов России и в частности Урала проходило в несколько этапов. Экономические кризисы и крестьянские восстания, войны, борьба с религиозными ересями, политическая борьба — все это давало новые группы населения и в конечном счете оказывало влияние на развитие местного искусства. Художественные связи Урала с Русью в XVI—XVII веках были односторонними. Русь питала осваиваемые районы кадрами мастеров и художников, сюда же везли разнообразные товары, которые играли существенную роль в оформлении быта. Великий Устюг, тогда значительный торговый центр, отправлял на восток деревянные изделия Галича (блюда, ставцы, ложки, веретена), Вологды (ковши, тарели, братины, енды, солоницы), Ветлуги и Унжи (доски столовые дубовые, чаши липовые, лапти, сани), Ярославля (зеркала), иконы из Владимиро-Суздальской земли и с Русского Севера¹.

Не случайно на Урале и прежде всего в Прикамье встречаются привозные вещи с типично северной графичной росписью, с тонкой и изысканной вязью травного и геометрического орнаментов, иллюминированных красными и зелеными пятнами (брачные венцы), с размашистой скорописью стреловидных растений, с изображением единорога, победившего змею (вологодские коробы), с разноцветными чешуйками и характерными поясками бегущего вдоль тулова предмета узора (ендова), с птицей среди трав (северодвинский туесок).

С самого начала освоения восточных районов страны Урал был тесно связан с Русским Севером. В процессе формирования местного населения главной была северорусская основа, которую составляли «охочие люди», выходцы из северных и поморских городов Вологды, Тотьмы, Великого Устюга, Сольвычегодска, Белозерска, Каргополя и Холмогор. На нее наслаивались последующие переселенческие потоки из Поволжья и центра России².

Они несли в Сибирь (под таким названием тогда знали территорию современного Урала) свои обычаи, культуру, жизненный уклад. В районах раннего заселения и сейчас еще чувствуется северорус-



Северный иконописец. Благовещение. XV в.



Неизвестный мастер. Единорог со змеей. Роспись передней стенки короба. XVIII в.

ское влияние в обрядах, устном творчестве, народном зодчестве, формах бытовой утвари. В сибирской рукописной литературе часто встречаются сказания о северных монастырях и святынях и пользовавшиеся самой широкой популярностью биографии подвижников, среди которых новгородские Варлаам и Иоанн, архангельский Антоний Сийский, соловецкие Зосима, Савватий, Филипп, устюжский Прокопий Юродивый. Традиции русского фольклора, в которых особенно сильно видны северные истоки, бережно сохранялись староверами в свадебном обрядовом цикле, в сельскохозяйственных календарных праздниках³. Как показывают исследования этнографов, условия жизни заставляли переселенцев из других, несевежных областей, носить одежду, строить дома по севернорусскому образцу как наиболее соответствующему местным климатическим условиям.

Если не с первой, то со второй волной переселенцев сюда могли попасть мастера, владеющие искусством писания «трав разметных». Скорее, нежели в других районах Урала, декоративная роспись могла появиться в Прикамье. Эта значительная часть Приуралья включает в себя Пермскую область (западные уезды бывшей Пермской губернии, а в XVI—XVIII веках — Восточного Поморья). Мощный водный путь — Кама и ее притоки — пронизывает край, соединяя далеко расположенные селения, сближая их с Волгой и центром России. На севере области, в верховьях Камы, берут свое начало Печора и Вычегда, позволяющие сообщаться с Архангельской и Вологодской губерниями. Среди лесных массивов «пармы», протянувшейся на сотни верст, реки были единственными путями сообщения, и именно по ним шло освоение края русскими, бежавшими в Сибирь, «за камень», в поисках вольной жизни.

Сравнительно рано, в конце XV века, Прикамье вошло в состав русского государства. Первая перепись населения в Перми Великой, проводившаяся в 1579 году, показала, что русские прочно осели в Верхнем и Среднем Прикамье, которое стало платформой для освоения ими Сибири.

Жизнь русских в Восточном Поморье в XVI веке была суровой: поселения погибали в огне пожаров, разрушались во время набегов кочевников, как например, в 1572, 1580, 1581 годах, когда мансийский князь Бегбелий «нечаянно подошел под Чусовской Строгановых городок и оттоль, учиня нападение на Сылвенский острожек и прочие села и деревни, многие выжег и разорил»⁴. В одном из разделов имущества Строгановых даже было записано условие, чтобы «строения, построенные за укреплениями в их сибирских владениях, были сожигаемы во время опасности»⁵. Только со строительством крепостей — Орла-городка в 1564 году, Нижнего Чусовского городка в 1568, Очерского острожка в 1597 году и других — могли развиваться ремесла. На первых порах почти все необходимое переселенцы делали сами и вряд ли применяли сложные приемы в украшении построек.

Помимо Прикамья интенсивно обживалось русскими Сибирское Зауралье: к началу 1670-х годов здесь были сосредоточены основные массы земледельцев (в Тобольском, Верхотурском, Туринском, Тюменском и Тарском уездах — около семнадцати тысяч мужчин)⁶. Плодородные земли вдоль реки Туры стали сибирской житницей, они снабжали хлебом вновь освоенные районы вплоть до второй четверти XVIII века, когда культурная сельскохозяйственная зона сдвинулась на юг, в притобольские и ишимские лесостепи⁷.

Были ли в XVII веке в этих районах росписи на предметах утвари и в интерьере? В литературе имеются некоторые сведения о расписных дверях и подсвечниках, применявшихся в интерьерах церквей. Так Кайсаров в писцовой книге, инвентаризирующей состояние уральских городов в 1623—1624 годах, сообщает о том, что в погосте Кулчук на озере Кулчук в Чердынском уезде «храм древян клетски Зосимы и Савватия соловецких, свеча поставная с краски невелика; двери царские и северные и деисус — на красках», в Очерском острожке «храм древян клетски [. . .], а в нем образ местной Сретения Господа Бога нашего на золоте; перед ним свеча поставная с краски; образ Рождество Пречистые Богородицы с деяниями на золоте, перед нею свеча местная с краски»⁸. Иконостасы клетских церквей были небольшими, из одного-двух рядов икон, поставленных на полки-тябла, которые по северному обычаю могли быть расписаны травами. Поставные свечи нередко делали местные жители «по обещанию» в честь какого-либо события, но иногда их украшали профессиональные живописцы графическими узорами, теми же, что и мебель (свечные шкафы, аналои), деревянную утварь (потиры, диски, брачные венцы).

В XVII веке на Руси преобладающим типом деревянных подсвечников были высокие фигурные столбики на массивной подставке, украшенные точеными деталями, резьбой или росписью. Тонкий стержень с чередующимися яблоками, поясками, дыньками, веревочками был словно миниатюрной копией узорных столбов крылец. Во второй половине ве-



Семен Хромой. Рождество Иоанна Предтечи. Деталь. 1610-е гг.

ка распространились так называемые тощие свечи — полые цилиндры, украшенные снаружи крупным растительным узором, резным или расписным. Их поверхность, расчлененная на ярусы, заполнялась разными по характеру узорами. Среднюю, самую большую полосу расписывали крупным графическим орнаментом, нередко раппортным, напоминающим рисунок дорогих привозных тканей. В крайних ярусах помещали более простые цветочные формы, а в поясках, их разделяющих, иногда были надписи. Такие свечи органично входили в интерьер богатого каменного храма, сочетаясь с оформлением мебели, яркой росписью стен⁹.

В Прикамье в начале XVII века скорее всего бытовали простые по форме и украшению подсвечники, выполненные местными жителями привычными способами из подручных материалов, такие как сохранившиеся в городе Слободском Кировской области, которые, по преданию, сделал Трифон Вятский. Выросший в Прикамье и принявший схиму в известном как художественный центр Пыскорском монастыре, он, безусловно, воспринял особенности местной художественной культуры¹⁰.

Каждый подсвечник из Слободского сделан в виде фигурной балясины с вытесанными в его верхней трети яблоками. Простая роспись крупным геометрическим орнаментом красно-коричневого и сине-зеленого цветов выполнена на белом фоне. На нижней части цилиндрической поверхности, отделенной темным пояском, расположен плотный узор из зигзагов, на верхней — ряды наклонных полосок. На яблоке и верхнем конусе полосы расширяются в соответствии с пластикой формы, нижний конус сплошь окрашен темным цветом. Этот принцип построения росписи от спокойного, уравновешенного ритма в нижней части свечи к более подвижному в верхней образно соответствует назначению предмета, служащего основанием трепещущего язычка пламени. Кроме того, обращает на себя внимание использование красно-коричневого, сине-зеленого и белого тонов, характерных и для поздних народных росписей Прикамья¹¹.

Геометрический орнамент, украшающий подсвечник, был издавна известен на Руси. Его можно встретить в иконописи (Рязань, XVI век), на северных коробах XVII—XVIII веков¹². Близок он также орнаменту росписей московского Покровского собора (собора Василия Блаженного), выполненному в XVII веке, где узоры в виде многоцветных наклонных полос, зигзагов-елочек покрывают профилированные обрамления дверей, ниш, металлические связи, пилястры, отделяя высветленные пространства крылец, крытых гупбищ от внутренних помещений (мир светлый, житейный — от мира внутренней сосредоточенности). Подобный орнамент украшает луковичу глав.

Вероятно, с архитектурными работами был связан и мастер, сделавший слободский подсвечник, строгая форма которого, напоминающая колонку или балясину крыльца, вытесанную из целого бревна, со следами затесов топора, выдает руку плотника-домостроителя. Крупный узор росписи говорит о том, что ее исполнитель знаком с декорированием скорее монументальных предметов, нежели мелких бытовых. Возможно, именно такие «свечи с краски», скупо расписанные местными цветными глинами, видел писец Кайсаров. Появление потребности в красочном

оформлении общественных и жилых зданий могло способствовать зарождению на Урале ремесленных художественных центров.

Интенсивный подъем художественной жизни России второй половины XVII века захватил крупные города Прикамья, среди которых ведущую роль играл Соликамск, известный тогда под названием Соль Камская. Со времени открытия в 1598 году пути в Сибирь через Верхотурье Соликамск приобрел, кроме промышленного, связанного с солеварением, большое торговое значение. Он стал местом сбора караванов купцов из внутренних губерний. В XVII веке это был уже крупный город, население которого достигало десяти тысяч¹³. По существу он был культурным центром Прикамья. В последней четверти XVII — начале XVIII столетия здесь велось интенсивное строительство и были построены каменные Воеводский дом (1688), Преображенская церковь (1683—1690), Троицкий собор (1684—1697), Богоявленская церковь (1687—1702), Крестовоздвиженский зимний собор (1698—1709), колокольня зимнего собора (1713). Неизвестно, расписывали ли фресками вновь возведенные соликамские здания, но окраску, отделку тесаным кирпичом и изразцами применяли. Подобное оформление получил построенный в это же время усольскими (соликамскими?) каменщиками Троицкий собор в Верхотурье¹⁴.

Исследователи полагают, что на рубеже XVII—XVIII веков на Урале появилось производство изразцов, украшавших стены и главы церквей Соликамска и Усоляя, интерьеры жилых домов в Орле-городке. По составу и характеру орнаментальных мотивов, среди которых изображены воины, птиц, цветов, подобных тюльпанам, некоторые ученые считают их работой московских мастеров, но сочетание типичного голубовато-зеленого фона с яркими цветами и листьями говорит о местных вкусах¹⁵.

Помимо Соликамска крупными промысловыми центрами в XVII веке становятся Тюмень и Тобольск, где довольно успешно развиваются художественные ремесла. Так в Тобольск во второй половине столетия почти не привозят икон из России: согласно литературным источникам, здесь при сибирском архиепископе в 1638 году работало десять иконописцев, которые не только сами писали иконы, но и обучали этому детей¹⁶. Они были выходцами из Великого Устюга, Сольвычегодска, Владимиро-Суздальской земли, с Украины. Известно, что при кафедральном соборе в Тобольске работал искусный живописец протоиерей Матфей, в Тюмени — иконник Спиридон, родом из Великого Устюга. В начале XVII века в связи с потребностью устройства церквей в Тобольской епархии Филофей Лещинский выписал с Украины мастеров, в том числе резчиков и живописцев¹⁷.

Имеются сведения о появлении на Урале палешан. В «проезжей памяти», документе, выданном 21 мая 1676 года в селе Палехе Боголюбовского стана Володимирского уезда, разрешалось семи членам артели иконописцев выехать в поволжские города, а также города по Каме и в Сибирь для «промена икон»¹⁸. Неизвестно занимались ли они тогда только продажей своего товара или подрабатывали иконописанием, украшением храмов и утвари, что вполне возможно, так как специалисты, а таковыми наверняка были руководители артели, вряд ли могли огра-

ничиться одной торговлей. Вероятно, рассказы возвратившихся палешан были столь увлекательными, что некоторые их односельчане ушли в Сибирь. В 1716 году несколько беглых палехских крестьян — «Алексей Хренов со товарищ» — были пойманы в селе Каменском Тюменского уезда¹⁹. Среди беглых из Палеха могли быть иконники. Не потому ли их поймали, что они занялись своим ремеслом и привлекли внимание властей? Они могли конкурировать с местными иконописцами, жителями этого села, «гулящими людьми» Иваном Даниловым и Григорием Петровым²⁰.

Как показало изучение аналогичного материала европейской части России, народная декоративная роспись была тесно связана с иконописью. Украшением бытовой утвари и интерьеров в XVII веке занимались, как правило, иконописцы. Удивительному разнообразию травных орнаментов, характерных для этого времени, способствовала специализация в изготовлении икон и в работе над фресками. Среди иконников и живописцев были известны профессии «травников», «личников», «доличников». Подобная специализация существовала в московских и ярославских артелях, расписывавших церкви, а также в северных иконных мастерских²¹.

Мастера-травники помимо икон расписывали чаши, енды, столешницы, игрушки. В Москве это были высококвалифицированные живописцы Оружейной палаты, в северных городах — посадские и монастырские иконописцы. Там же, где специалистов было мало, единственный иконописец занимался и декоративной росписью. Известно, что в 1680-е годы дьячок Иван Бронников в Красноярске брал заказы «красить и травы писать сундуки большие». Украшал он и здания: на вышке — верхнем этаже воеводских хором — расписал пять слюдяных оконниц²².

Уральские бытовые расписные вещи XVII века нам неизвестны, так же как и росписи домов. Но о наличии того и другого можно предположить, ведь в России тогда распространился обычай украшать жилище и предметы обихода. Во дворце в Коломенском, в хоромах бояр, в домах «лучших людей» были расписанные красками и золотом мебель (поставцы, столешницы), «подволоки» — подвесные потолки, «крашенные чердаки» — верхние этажи. В конце XVII — начале XVIII столетия в Сибири тоже устраивались богато украшенные жилища. В Енисейске в 1690-е годы были сооружены каменный амбар и воеводский дом, в которых верхние деревянные этажи «писаны красками». В декоративном оформлении губернаторского дома в Тобольске (1713) принимала участие большая группа местных живописцев, в том числе Ремезовы, а также прикамские мастера, кунгурец Василий Иванов Резовщик и руководитель работ усонец Федор Иванов Казаринов²³.

Ни памятников, ни сведений о росписи домов в XVII веке на Урале мы пока не имеем, однако, по предположению исследователей, они были в тех районах, выходцы из которых составили основу уральского населения²⁴.

Как могли бы выглядеть на Урале в XVII веке росписи утвари и интерьеров? Хотя уральские богатеи, нередко вышедшие из московских бояр и служивых людей, пытались воссоздать в новых местах родную им обстановку, в декоре неизбежно должны были появиться специфиче-



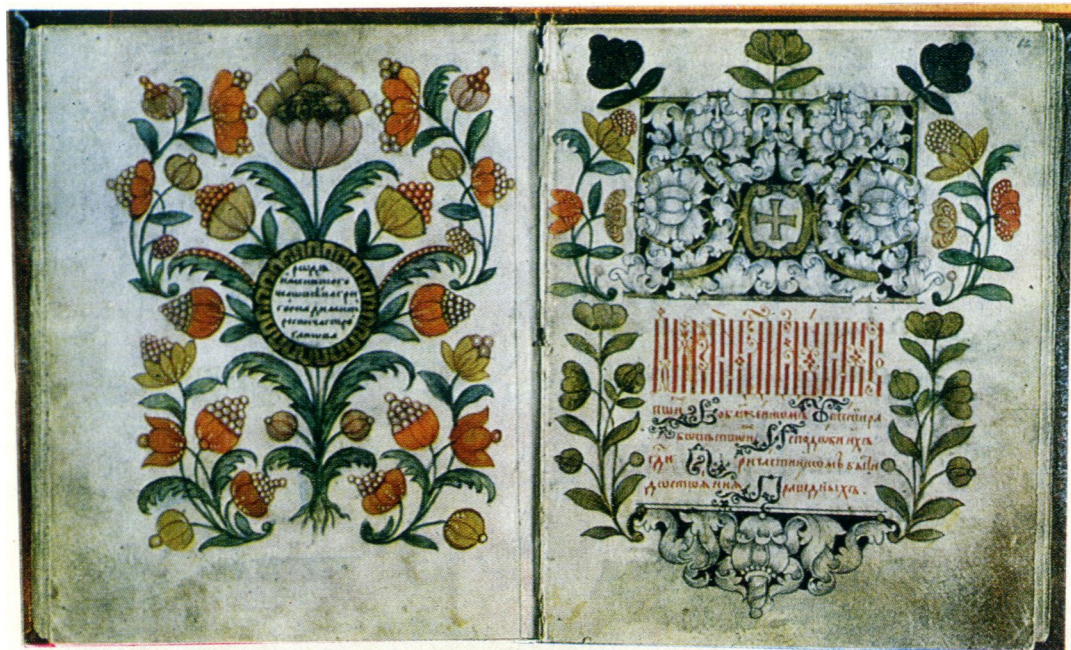
Неизвестный иконописец. Богоматерь Одигитрия. Деталь. XVII в.

ческие местные черты, о которых сейчас можно только догадываться. В связи с этим стоит упомянуть об уральских иконах XVII века, где на утвари, стенах, мебели написаны орнаментальные узоры. В них встречаются мотивы и композиции, обнаруживающие поразительное сходство с крестьянскими росписями XIX столетия. Здесь мы, возможно, находим их первооснову и прежде всего распространенный мотив — розетку многолепесткового цветка, выполненную на ярко-красном или золотистом фоне по цветному подмалевку с применением разживки.

Помимо икон, к счастью, в Прикамье известен уникальный памятник, который позволяет представить в основных чертах местную роспись по дереву XVII века,— это клирос Богоявленской церкви в Соликамске. В альбоме А. А. Бобринского опубликована репродукция передней стенки клироса. В статье М. Н. Каменской рассматриваются стилистические признаки его росписи, отмечается ее исключительная декоративность и высказывается предположение о том, что ее выполнили московские художники. Но живописность решения, выявление объема изображаемых мотивов оживками приближают растительные композиции клироса



Неизвестный мастер. Букет. Роспись правой створки складня. Деталь. XVII в.



Неизвестный мастер. Цветы и плоды. Заставка синодика Строгановых. 1690-е гг.

к кругу произведений северных мастерских Строгановых. Видимо, неизученность декоративной росписи этого типа не дала возможности во время написания статьи обнаружить связь декора клироса с искусством Русского Севера²⁵.

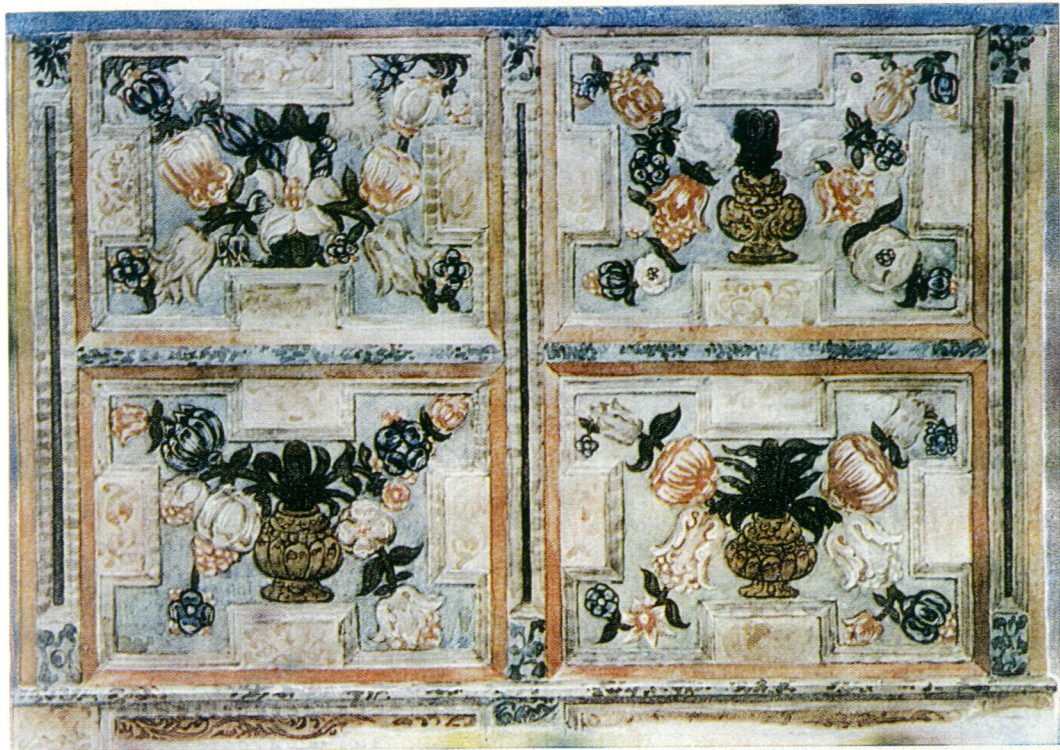
Клирос представляет собой рамочную конструкцию на невысоком, чуть выступающем стилобате, укрепленную сверху карнизом. Небольшой по размерам (высотой около одного и шириной полтора метра), окрашенный в контрастные оранжевые и голубые цвета, он должен был привлекать внимание даже в празднично украшенном интерьере, характерном для храмов конца XVII века. Цветочная роспись покрывает четыре кессона крестообразной формы, прямоугольные выступы их фигурной обвязки и поверхность стилобата. Двойные резные тяги обрамляют по бокам каждую пару кессонов, сверху и снизу они замыкаются гладкими синими профилями, распстренными «под аспид». Внутренние скосы рам окрашены оранжевым цветом, а их выступающие поверхности — голубым. В эту четко разграфленную цветную сетку вписаны яркие букеты из крупных плодов и цветов, среди которых угадываются сходные с шиповником четырехлепестковые розетки и столь любимые во второй половине XVII века тюльпаны и гвоздики. Полновесные плоды и цветы, изгибая ветки, склоняются вниз, тянутся вверх и в стороны, заполняя все углы неудобной крестообразной плоскости филенок. Моти-



Прикамские мастера. Никола Можайский. Деталь. XVII в.



Прикамские мастера. Параскева Пятница с предстоящими св. Варварой и св. Екатериной. Деталь. XVII, XVIII вв.



Прикамский мастер. Букеты цветов в вазах. Роспись клироса. Деталь. Конец XVII в.

вам свойственна некоторая объемность, их формы строятся по цветному подмалевку высветляющими или притеняющими мазками. Здесь можно заметить и своеобразные графические разработки, выполненные линиями-штрихами. Они близки по характеру к приемам, применяемым в рукописных книгах и даже в росписи эмалей. Вероятно, мастер был знаком с графикой фряжских печатных листов и своеобразной живописью сольвычегодских эмалей, которые как раз в последней четверти XVII века получили свое наивысшее развитие.

В расписных панно клироса решение цветочных форм очень современно для этого периода: понимание цветов как символов райского сада, характерное для росписей XVI—первой половины XVII столетия, уступает восприятию их как живой формы, с конкретными цветовыми оттенками и своей пластикой. Мастер любит малоизвестными, виденными в иллюстрациях, тюльпанами, розами, нарциссами или фантастическим виноградьем-ягодою, выглядывающим из чашечки полулепестков-полулистьев. Округлые очертания мотивов этой росписи ближе к северной интерпретации, тогда как московские и поволжские варианты остроугольны²⁶.

Более консервативно понимание цветочных форм в украшении прямоугольных выступов филенок и стилобата, его можно определить как графическое. Роспись этих частей одноцветна, подчеркнута плоскостна, в ней использован простой ритмический повтор фронтально развернутых цветочных розеток, вьющихся распластанных побегов и трав. Трактовка растительных мотивов на прямоугольных выступах рамы, разработка поверхности ваз очень близки графическим орнаментам архитектурных фонов и росписи утвари, известным по иконам середины — второй половины XVII века.

Украшение клироса построено на четком противопоставлении яркого голубого фона оранжевым, сиреневым, темно-синим цветам, плодам и темно-зеленым, темно-коричневым листьям. Такой простой и мощный контраст дает сильный декоративный эффект, приближающий это произведение к народным росписям.

И тем не менее клирос, при всей его яркости, сохраняет камерный характер. Каждое из четырех панно невелико по размерам, а их сложное пластическое обрамление напоминает отделку мебели, предназначенной для небольшого интерьера. Росписи свойственна некоторая «картинность». Каждый букет в крутобокой, приземистой, с зауженной горловиной и широким поддоном вазе, покрытой бусинами и растительными завитками, представляет собой замкнутую уравновешенную композицию. Левый верхний букет является как бы продолжением нижнего. Такое решение характерно для русского искусства конца XVII века: цветы в вазах встречаются в иконописи, в книжных иллюстрациях, в монументальной росписи, в составных изразцовых облицовках.

Размеры мотивов, их полуобъемная моделировка, локальность окраски, особая распластанность, профильность или фронтальность цветов, некоторая тяжеловесная неуклюжесть сближают системы образов росписи и изразцов. Однако полихромия, свойственная окраске соликамских изразцов, скорее разбивающая объем целостной формы, превращающая изразцовый букет в орнаментальную мозаику, чужда пониманию росписи клироса, идущей именно от восприятия цельности изображения²⁷.

В росписи клироса заключенный в раму букет представляет собой своеобразный натюрморт, многократное повторение которого усиливает его декоративное звучание. Художник, решающий задачу творчески, не повторяет в точности одну и ту же композицию, а сохраняя ее принцип, пишет разные букеты. Крупные, ясно очерченные, округлые цветы с плавно изогнутыми листьями расположены так, что ветви превращаются в извитые гирлянды. Мастера увлекает разнообразие цветочных форм, он заполняет ими все свободное пространство, почти не оставляя фона, который поблескивает маленькими голубыми осколочками. Благодаря тому, что вазы стоят на выступах фигурной обвязки филенок и что они нарисованы чуть сверху, как бы в перспективе, создается ощущение некоей пространственности изображения. Этому впечатлению способствует и реальное углубление от пилястр к фигурной раме каждой филенки, и иллюзорное пространство — голубой фон, растворяющийся за плотными объемными мотивами, и даже небольшой просчет мастера, обрезавшего по краям цветы. Живописные букеты, обрамленные много-



Прикамский мастер. Цветы в вазах. Роспись лицевых створок врат. XVII в.

слойными фигурными рамами, должны были бы восприниматься вторым заглубленным планом. Но к такому пространственному пониманию, свойственному станковому искусству, мастер еще не пришел. Яркие пятна цветов, выступая на холодном фоне, вытягивают всю роспись вперед, на уровень резных бортиков. Звучность цветовой гаммы, уравновешенность композиции, фронтальное и профильное положение мотивов снимают ощущение глубины, возвращая изображение в пределы пространства ограниченного, сравнимого с небольшим рельефом.

Другой памятник этого круга — врата из села Морчаны — недавно обнародован Пермской государственной художественной галереей на одной из выставок. Лицевая сторона их створок украшена яркой декоративной росписью. В нижней части каждой из них, отделенной от узорного навершия врезной шпонкой, по белому левкасу написаны праздничные букеты в золотых вазах. Вверху, на поверхности кринообразных очертаний, как бы вырастая из одного стебля, расположены цветы типа тюльпанов, розетки четырехлистников и излюбленный мотив винограда-ягоды. В целом врата являются фрагментом недошедшего до нас произведения древнерусского искусства, изучение которого только начинается. Створки, вероятно, прикрывали киот с иконой или скульптурным изображением Святителя. Можно предположить, что здесь была скульптура Николы Можайского, защитника русских городов. Косвенное свидетельство тому — написанные на внутренней стороне створок в квадратных клеймах конные воины Георгий, Дмитрий, Борис и Глеб, обычно сопровождающие изображение Николы в аналогичных произведениях XV—XVI веков Новгородчины и Русского Севера.

Сравнение декоративной росписи врат с украшением клироса показывает их удивительное сходство в манере письма, колорите, а также композиционных приемах и обилии вариантов основного растительного мотива — цветка. Это объясняется, видимо, тем, что каждое изображение в орнаментальных росписях того времени на предметах культа было символом или знаком определенного религиозного понятия, а обилие растений символизировало богатство и многообразие воображаемого идеального мира.

В украшении клироса и врат живописная в своей основе роспись сочетается с элементами графическими. Степень обобщения мотивов, их некоторая объемность, своего рода полурельефность типичны для конца XVII века, но в них своеобразно применены традиционные и новейшие приемы — от травных орнаментов, которые известны по архитектурным фонам на иконах, до моделировки форм, воспринятой из графики. Легкость и простота, с какой сделаны традиционные мотивы, и, напротив, старательность, а в некоторых местах робость, с какой выполнены новые, свидетельствуют о том, что авторы, вероятнее всего, «травники», местные мастера. Перегруженность панно клироса крупными цветами говорит в пользу того, что расписавший его живописец привык работать в другом, более крупном масштабе.

В предстленных памятниках, самых ранних из известных нам на Урале, заметны демократические черты, свойственные декоративному искусству XVII века и получившие развитие в местном народном творчестве позднего времени. Эти росписи можно рассматривать как свое-

образное звено, соединяющее искусство средневековой Руси с крестьянским искусством XVIII—XIX столетий.

Изученные исторические и литературные материалы позволяют утверждать, что уже в середине — второй половине XVII века на обширной территории Урала сложились необходимые условия для производства украшенных декоративной росписью изделий. Здесь имелись мастера по деревообработке, изготавливающие деревянную посуду и утварь, были иконописцы, которые могли их расписывать. Особенности быта русских, более налаженного в городах Верхотурье, Соликамске, Туринске, Тюмени, Тобольске и прилегающих к ним селах, дают основания предположить, что роспись могла украшать дома и утварь жилищной части их населения.

До нас дошло несколько памятников декоративной живописи XVIII—первой половины XIX века, бытовавших среди местных жителей, но не все они созданы на Урале. Известны расписные шкафы из Чердыни и Соликамска, светец из Обвинска, горнозаводские токарные блюда, берестяные кузовки-набирушки, бурак, прялка и валец. Стилистические особенности заставляют отнести многие из них к кругу северорусских, поволжских или украинских росписей, что в полной мере отражает сложную картину формирования культуры уральского населения, вышедшего из разных районов европейской части страны. Например, в Пермском краеведческом музее находятся вологодский короб XVIII века и расписная деревянная украинская скриня начала XIX столетия, в Нижнетагильском краеведческом музее имеется городецкое резное донце начала XIX века с изображением кареты.

Особенно большое влияние на становление и развитие уральских росписей этого периода оказали ремесленные и художественные традиции народного искусства европейской части России. Данные о миграции населения в районы Прикамья, Среднего Урала и Сибирского Зауралья, а также анализ созданных здесь художественных памятников позволяют говорить об их некоторых истоках.

Развитие народного искусства на Среднем Урале связано с появлением горнозаводской промышленности, привлекавшей много людей, среди которых прослойка квалифицированных специалистов была значительной. Центрами живописи горнозаводского Урала стали поселки демидовских заводов — Нижнетагильский, Невьянский, Верхнейвинский. Рядом с занесенной старообрядцами иконописью здесь было распространено искусство украшения сундуков и подносов. Металло- и деревообрабатывающие промыслы стали основой для развития местной декоративной росписи, для обозначения которой вводится термин «горнозаводская роспись».

В Нижнетагильском заводе в 1720-е годы делали простые «жестяные» вещи, в середине века — «лаковые» блюда и подносы. П. С. Паллас в своей работе описывает лакировальные промыслы Нижнего Тагила и Невьянска, где «наводят лак на медные и железные чайники, деревянные чашки, стаканы, подносные доски»²⁸. На рубеже XVIII—XIX веков о заводских промыслах, в которых широко применялась живопись, рассказывает Н. С. Попов: «Между здешними мастеровыми много искусных художников, которые особливо делают искусно столики, под-



носы, самовары и другие вещи из меди и железа, расписанные живописью и покрытые известным и весьма прочным тагильским лаком»²⁹.

В горнозаводских росписях отчетливо видны черты северной живописной традиции, вероятно, принесенной сюда староверами. Северорусские старообрядческие скиты, в частности Выгорецкое общежитие, были не только идейными центрами поморского толка, но очагами декоративного искусства. Здесь в XVIII—первой половине XIX века, вплоть до разгрома этой непокорной крестьянской республики, когда члены ее вынуждены были покинуть обжитые места, было налажено изготовление рукописных книг, которые украшались орнаментальными заставками и миниатюрами, здесь рисовали «поморские картинки», лили медные складни и кресты, расходившиеся по всему северу. Для окрестных жителей выгорецкие мастера расписывали утварь, прялки, туеса, шкафы-поставцы. В Заонежье в XVIII веке сложился особый вид свободной кистевой росписи по дереву и бересте, для которого характерны живописный мазок и белильные оживки³⁰. Эти же особенности, а кроме того приемы письма пальцами, стали традиционными для народной живописи промышленного Урала.

Значительное влияние на горнозаводскую роспись оказало и искусство русского Поволжья. Ряд мест Балахнинского и Семеновского уездов Нижегородской губернии с XVII века славился своими токарными

Прокопсалдинская писариха.
Бурачный букет. Роспись прялки.
ки. Конец XIX в.

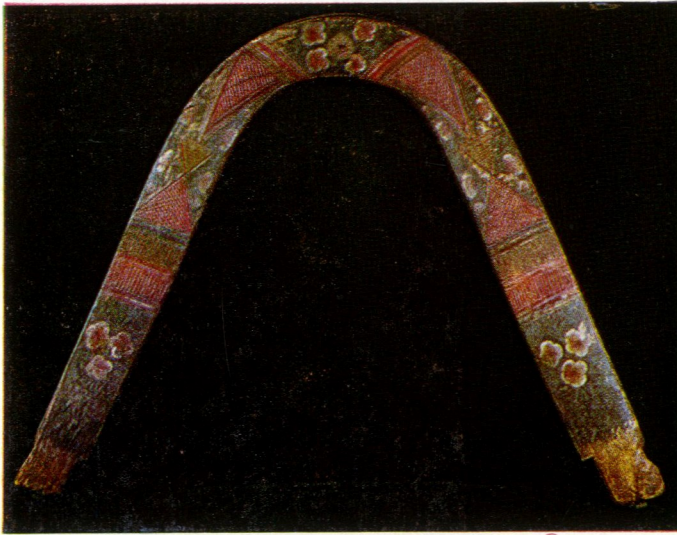


изделиями с характерной росписью по киноварно-красному и золотому фону, известной как хохломская. В селениях по Керженцу и Узоле расписывали киты и церковную мебель, братины, чашки. Важной художественно-технической особенностью, сделавшей популярной продукцию промысла, было превращение деревянных предметов в «золотые», что достигалось лакированием натертой серебряным порошком либо оловянной полудой посуды и закалкой ее в русской печи³¹. Следует отметить, что некоторые приемы хохломской росписи, но в наиболее архаичных формах, с использованием золота и серебра, применялись в отделке тагильских подносов и невянских сундуков.

По яркости, красочности и декоративности горнозаводская роспись очень близка народной живописи южнорусских областей и Украины. Хотя некоторые исследователи и считают, что она не оказала какого-либо заметного влияния на местные промыслы, появление отдельных композиций на уральских изделиях из металла, дерева и бересты можно объяснить только украинской традицией³².

Необходимо отметить, что когда горнозаводская роспись сложилась как самостоятельное явление, влияние на нее новых веяний, приносимых другими группами переселенцев, уже не было столь существенным.

Одновременно с горнозаводской существовали и развивались роспи-



Неизвестный мастер. Цветы.
Роспись дуги. Конец XIX в.

си сельских районов Урала, в частности, в округе Тюмени.

Анализ роста численности местного населения показывает, что оно начало стабилизироваться в последней четверти XVIII века³³. На первых этапах освоения этого района повсюду наблюдалась пестрота сословного состава жителей: разряд государственных крестьян на протяжении всего XVIII столетия пополняли преимущественно священники, причетники, «дети боярские», солдатские жены, «гулящие люди», «бобыли» и оброчные крестьяне. Происходила нивелировка в costume, обстановке домов, обычаях, сглаживающая все привносимые элементы, так как образ жизни людей стал близок³⁴.

Связи промысловых селений с городами были постоянными. Крестьяне тюменской округи еженедельно везли в город сбывать свои рукодельные товары, «поселяне [...] по древнему их обыкновению» съезжались каждую субботу в Тюмень, где продавали «свои зделья», которые расходились за пределы их района³⁵. В экономическом описании 1799 года подчеркивалось, что спрос на такие крестьянские изделия, как деревянная посуда, был велик не только в Тюмени, но и в Тобольске³⁶. С другой стороны, около четверти жителей Тюмени занималось сельским хозяйством.

Основным занятием крестьян Тюменского уезда было хлебопашество, сеяли они также лен, коноплю, имели огороды, разводили мелкий скот и птицу, занимались кузнечным и кожевенным делом.

Деревни, в которых позднее распространилось красильное дело,— Гилево, Кокшарово, Мальцево, расположенные по речке Кармак (кармацкие),— возникли на первых этапах освоения Сибири. В 1720-е годы они известны как одно- и двухдворовые селения служилых и посадских людей. В первой четверти XVIII века появилось село Скородумское,

а в 1780 году упоминаются Верховино, Рябово, Кармацкое. В XVIII веке они почти не испытывали влияния промышленных районов Урала как наиболее от них удаленные, на занятости местных жителей сказывалось близкое расположение Екатеринбургского тракта. Здесь была велика прослойка ямщиков — до двадцати пяти процентов мужского населения, а в деревнях Рябово, Гилево и Скородумское они преобладали³⁷.

Во второй половине XVIII века в Тюмени и ее округе широко распространились разнообразные ремесла. Целые деревни специализировались на изготовлении определенных видов изделий. Академик М. Фальк писал о тюменцах: «Многие [...] возят купеческие товары, делают всякую домашнюю посуду, повозки, сани, корыта, лопаты, рогожи, ведра. Крестьянки [...] кроме обыкновенных домашних работ, прядут холст и крестьянское сукно, вяжут чулки и перчатки, плетут тесьмы, кружева и бахрому, вышивают кокошники золотом и серебром, ткнут шелковые кушаки, ковры, попоны и др., каковые изделия у них покупают и развозят по городам и ярмаркам»³⁸.

На ремесленные занятия крестьян тюменского уезда наложило определенное отпечаток обилие в округе лесного материала. Впервые местные деревообрабатывающие промыслы упоминаются в архивных документах 1783 года. Лес из соснового и березового бора использовался «на мелочные домовые поделки» — в Пискулине делали колеса, в Сажине — розвальни и сани. В 1799 году в Гилеве мастера точили «из деревянных березовых корней и прямого дуба чашки, блюды, стаканы и солонки»³⁹. Деревообрабатывающие промыслы активно распространялись по округе. Свидетель этому — один из начинателей токарного дела в соседнем Камышловском уезде крестьянин деревни Бор И. С. Филистеев, учившийся ремеслу в селе Кармацком (Успенском)⁴⁰.

Изучение материалов по неземледельческим занятиям крестьян Тюменского округа позволило выяснить, что деревообрабатывающие промыслы в сельской местности распространились в середине — второй половине XVIII века во время интенсивного развития ремесел в уезде. В кармацких селениях, как наиболее удаленных от центра, они появились не ранее последнего десятилетия XVIII столетия, а ремесла, связанные с разъездами, — в первой четверти XIX века. Сельскохозяйственное освоение территории замедлилось, к тому же первые два десятилетия XIX столетия отличались частыми неурожаями, что заставило уступить роль житницы югу. В результате происходило обеднение местного крестьянства и усиливался процесс развития ремесел⁴¹. В селениях Гилево, Кокшарово, Мальцево в конце XVIII и начале XIX века занимались изготовлением махровых ковров, деревянных токарных изделий, кузнечным делом и печатанием холстов.

Промысловая деятельность тюменского округа способствовала формированию особого типа человека — активного, неунывающего, делового. Не случайно это заметил писатель И. Завалишин: «Заимствуя от предков своих сольвычегодцев, устюжан, вологодцев, вятчан и новгородцев дух похвальной деятельности, коренное племя жителей Тюменского округа самое бойкое, расторопное, умное, понятливое, оборотливое и промышленное в целой Сибири. Это сибирские владимирцы и ярославцы»⁴².

Одной из разновидностей неземледельческих занятий тюменских крестьян, которая могла положить начало росписи утвари и домов в сельской местности, является кармацкое красильное дело. В 1869 году было высказано предположение, что обычай расписывать интерьеры крестьянских домов ввели тюменские красильщики, то есть, что обычай «окрашивать внутренность домов привился от достатка в Тюменском уезде маляров»⁴³. Когда же возникло и распространилось в кармацких селениях ремесло «малевания», когда красильщики начали разъезжать по округе, расписывать утварь и крестьянские дома? Старые мастера теряются: «Наши деды у своих дедов учились, а что было раньше их — не знаем».

Пока с достаточной определенностью можно отнести возникновение промысла к рубежу XVIII—XIX веков. Время появления красильного дела в кармацких селениях можно определить, изучив экономическую ситуацию этого района, познакомившись с развитием промыслов, выявив их связи как с местными — сибирскими и уральскими, так и с дальними — европейско-российскими центрами художественного ремесла. В настоящее время на некоторые из этих вопросов можно дать только приблизительные ответы, которые следует считать рабочей гипотезой.

Существенным моментом в формировании красильного дела как отхожего промысла была привычка населения к дальним поездкам. Как уже говорилось, в XVIII веке многие жители Тюменского уезда занимались перевозить купеческие товары и «казенные тягости» не только по Сибири до Томска, но и в европейскую Россию — до Перми, Казани, Москвы⁴⁴. В первой четверти XIX века крестьяне Успенской и Тугулымской волостей были заняты в промыслах, связанных с переездами, — «извоз в разные российские города купецких кладей», «печатание холстов» и синение «из кубовой краски холщовых и шерстяных вещей»⁴⁵.

Профессия печатальщика холстов могла распространиться широко с появлением льняных тканей. Нужно отметить, что лен в Сибири стали культивировать в конце XVIII века⁴⁶. По рассказам старожиллов, холсты печатали масляными красками, этим ремеслом во второй четверти XIX века занимался один из местных красильщиков, мастер домовой росписи Е. Г. Хохолин (1810—1877)⁴⁷. Последнее особенно интересно, так как род деятельности печатальщика холстов, имевшего дело с масляными красками, к тому же выезжавшего на дальние расстояния, во многом совпадает с работой декораторов крестьянского жилища.

Определенное влияние на развитие народной живописи, вероятно, оказывала близость крупного художественного и ремесленного центра, каким была в XVIII — начале XIX века Тюмень. Во второй половине XVIII столетия из числа ремесленников здесь начали выделяться мастера декоративной росписи: в Тюмени среди цеховых было зарегистрировано семь маляров, в Тобольске о малярах упоминается одновременно с иконописцами. Иконописцев в этих местах к концу XVIII века стало значительно меньше, так как после секуляризации церковных земель в 1764 году вотчины тобольских архиереев были взяты в казну и мастерские лишились средств на содержание, а иконописцы разъехались по сибирским городам, распространяя свое ремесло⁴⁸. К середине XIX столетия число маляров-красильщиков заметно увеличивается.

Возможные контакты кармацких крестьян с тюменскими малярами, с представителями художественных центров европейской России, благоприятная для развития промыслов хозяйственная ситуация позволяют предположить, что красильное дело могло появиться у них в конце XVIII — в первые десятилетия XIX века.

Пока не совсем ясно, есть ли какая-нибудь связь между возникновением красильного дела в кармацких селениях и появлением здесь больших старообрядческих общин в конце XVIII — начале XIX столетия. Но следует обратить внимание на ее возможность, так как среди их жителей были раскольники тех сект, идейные центры которых известны как крупные очаги народного художественного ремесла. Беспоповцы Заонежья создали на Выг-озере большие художественные мастерские и способствовали формированию и распространению на Русском Севере декоративной росписи живописного типа. Выходцы Выгорецкого общезжития работали в горнозаводских живописных промыслах и в Прикамье на Обве⁴⁹. Представители других крупных центров русского старообрядчества Стародуба и Ветки тоже были известны как хранители древнерусских традиций. Свидетельством служит то, что выселенные в Забайкалье в конце XVIII века приверженцы этой секты, получившие название «семейских», сохранили и развили в новых условиях самобытную культуру, в которой значительное место принадлежало искусству домовой росписи⁵⁰.

Раскол как форма социального протеста носил в тюменском округе умеренный характер, у него не было, как считают исследователи, налета иступленного мистицизма⁵¹. Среди кармацких крестьян он распространялся медленно: в 1782 году «впало в раскол» всего четыре женщины из села Успенского и деревни Кокшарово. И только через тридцать пять лет он охватил все селения кармацких красильщиков — в Успенском было раскольников сто девяносто один человек, в Кокшарове — тридцать семь (в том числе Каргополовы, Кириллов, Долгих), в Гилеве — восемьдесят шесть (в том числе Бородулины, Куликовы), в Скородумском — сорок пять, в Верховине — два раскольника. Наряду с Успенской волостью раскол распространился в соседних — Каменской и Тугулымской, где их было зарегистрировано около трех тысяч⁵². Среди раскольников встречаются фамилии красильщиков, например, Барсуковы из Верховины, Басовы из Гилевой. В конце 1820-х годов здесь сформировались старообрядческие общины поморской секты — беспоповцев и поповцев, то есть принадлежащих к стародубской секте. В результате на относительно небольшой территории сосредоточились приверженцы разных религиозных толков: в Мальцеве построили старообрядческую молельню, в Скородуме — единоверческую церковь, тогда как в Успенском — православную.

Сведений о непосредственных контактах местных староверов с Заонежьем, Поволжьем, Стародубом и Веткой пока нет, но не исключено, что они были, как это имело место в других центрах уральской народной росписи. Косвенным свидетельством их общения могут служить особые приемы письма, которыми пользовались кармацкие красильщики. Способ держания кисти «пенечком» и вращение ее вокруг собственной оси при нанесении разживок, несомненно, говорит о близости к класси-

ческому приему держания кисти в хохломском промысле, связанном в значительной мере со старообрядцами Заволжья. Не исключено, что высылаемые в XVIII веке на Алтай и в Забайкалье «поляки» проезжали кармацкие селения.

В искусстве Сибирского Зауралья начала XIX века ощущается влияние горнозаводской школы. Подтверждением этому может быть появление живописи и декоративной росписи на металлических изделиях в Туринске. Похоже, что здесь сыграли свою роль живописный промысел и школа Нижнего Тагила, куда «жители г. Туринска, видя выгоды мастерства, отправляли своих детей»⁵³. Уже в середине XIX века в официальных изданиях и в записках путешественников о здешней росписи по металлу говорится как о развитом промысле. Современники отмечали известность искусства туринских живописцев «во многих местах России», чему способствовала близко находящаяся Ирбитская ярмарка, где сбывались изделия туринцев — «иконы, картины и железные расписные шкатулки»⁵⁴. Примером живописи по металлу в Туринске может быть шкатулка декабриста В. П. Ивашева, жившего здесь в ссылке в 1835—1839 годах⁵⁵. На крышке небольшой, приятных пропорций шкатулки изображен интерьер, вероятно, комнаты Ивашевых в Туринске. На боковых стенках — легкий растительный орнамент. Размещение «картин» с простым линейным обрамлением почти вплотную к краям крышки, оливково-зеленая окраска боковых стенок, суриковый грунт, видный на обколотых местах, свидетельствуют о горнозаводской традиции в технических приемах и принципах художественного оформления вещи.

Роспись по дереву тоже была характерна для Туринска. Как известно из литературных источников, в городе и его округе применяли цветочную роспись. Неподалеку, в деревне Семухино, делали крестьянскую крашеную мебель, причем производство в достаточной мере было специализировано: «столяры сами не занимаются окраской изделий, для чего существуют особые красильщики»⁵⁶. У одного из последних потомственных туринских иконописцев П. П. Буданцева удалось узнать, что живописцы «размалевывали» цветами подносы и разную утварь.

В XVIII — начале XIX века Прикамье в связи с тем, что большая часть Урала переживала экономический упадок, как и Русский Север становится хранителем древнерусских традиций. Эта консервирующая тенденция наложила свой отпечаток на развитие его искусства. И все-таки к названному периоду относится распространение красочной росписи на утвари, мебели, посуде. На продажу «посуды деревянной крашеной и рисованой» в Перми конца XVIII века указывал в своих записках А. Н. Радищев⁵⁷.

В литературе при описании ярмарок, торжков и так называемых «внеземледельческих занятий сельского населения» Прикамья постоянно упоминаются деревянные изделия и деревообрабатывающие ремесла. Во всех районах, где позднее встречались памятники крестьянской декоративной росписи, уже в конце XVIII века делали деревянные изделия. В Соликамском уезде, к которому принадлежали селения по реке Обве, «некоторые делают деревянную посуду [...] кадки, сани [...] веретена». В Пермском уезде в селениях, лежащих по реке Чусовой (Верхних и Нижних Муллах), крестьяне точат деревянную посуду,

«раскрашивают разными красками, подобно вятской», «другие из свилеватого дерева точат разной величины чашки и тарелки»⁵⁸. Это свидетельство заслуживает особого внимания, так как в нем впервые упоминается о крестьянской росписи Прикамья.

В конце XVIII века росписью утвари в Прикамье занимались преимущественно иконописцы. В Кунгуре они писали «большие иконы по заказу и подрядам для церквей, редко портреты по написанным образцам, а не с натуры», раскрашивали и золотили «разные вещи, иконоставы». В Чердыни этим делом занимались «маляры», которые «пишут только иконы и раскрашивают и золотят разные вещи для городских и уездных церквей и для частных лиц». В Перми тоже были люди, которые помимо живописных работ, в том числе портретов с натуры, «раскрашивают по желанию хозяев все, что сделано сталарем и рещиком». Постепенно роспись проникает и в крестьянскую среду, но пока «немного здесь охотников пользуется их маляров мастерством»⁵⁹.

Существование декоративной росписи в XVIII — начале XIX века в Прикамье подтверждается памятниками. Экспедиции Русского и Исторического музеев, собиравшие материалы по быту рабочего и крестьянского населения этого времени, нашли отдельные образцы окрашенной деревянной утвари. Роспись на них была очень скромной: на темные зеленоватые и оранжево-красные фоны прялок и жбанов нанесены растительные мотивы. Сделанные крупными мазками цветы напоминают тюльпаны, а листья похожи на лепестки цветов.

Характерна для искусства XVIII века роспись подсвечника из церкви небольшого городка Обвинска. Подсвечник представляет собой массивный полусферический поддон со вставленным в него тонким стояном, на котором выточены перехваты и яблоки. Форма изделия типична для искусства того времени. Спокойный силуэт стояна напоминает ножки более поздних прялок этого района. Яблоки украшены веточками из трех-четырех округлых мазков, родственными самым простым мотивам, декорирующим борта точеных чашек. В упрощенных ритмах этих мотивов угадываются узорные заставки старообрядческих рукописей и букетики, которыми расписывали одежды на стенописях XVII столетия в Поволжье.

Малярная окраска, не простота, а скорее примитивность росписи названных предметов, словно иллюстрируют наблюдение автора начала прошлого века о том, что мастера нередко «не стараясь о усовершенствовании своего искусства, тщатся только поскорее сработать начатую вещь, дабы скорее достать себе насущный хлеб»⁶⁰. Роспись часто выполнялась малоискусными мастерами, минимально осведомленными в этом виде ремесла. Она порой граничила с малярными работами, которыми раньше занимались ее исполнители.

Вместе с тем сохранились памятники XVIII века, свидетельствующие о существовании развитой профессиональной росписи. В них одновременно прослеживаются разные истоки: искусство традиционного графического орнамента и новые живописные веяния, отчетливо роспись получалась иногда эклектичной. Таково, например, украшение шкафа Пермского краеведческого музея, вывезенного в 1920-е годы из Соликамска. Двухъярусный, высотой более двух метров, он производит впечатление

Прикамские мастера. Роспись шкафа. Середина XVIII в.





Прикамский мастер. Розы и тюльпаны. Роспись дверок нижней части шкафа. Середина XVIII в.

массивного сооружения, сродни изразцовой печи. В отличие от изящных столичных изделий, этот шкаф восходит к простым формам народной мебели. Лишь его срезанные углы и завершенный мощными волютами с резьбой верх напоминают о традициях барокко. Створки дверок верхней части шкафа обведены графичным орнаментом, которым на Русском Севере украшали рамы киотов. Написанный золотом и киноварью, он хорошо дополняет рисунок резных побегов.

Боковые стенки шкафа и дверцы его нижней части заполняет живописная цветочная роспись. На свободных от резьбы участках расположены легкие ветки с темными листьями и старательно прорисованными розами, тюльпанами, лилиями. Цветы выполнены в легкой живописной манере. Трактовка мотивов, волнистые контуры листьев и побегов, колорит с преобладанием зеленого цвета обнаруживают сходство с великоустюжскими и сольвычегодскими росписями, а соединение графического и живописного начал, отмеченное при рассмотрении клироса Богоявленской церкви, видимо, стало местной традицией⁶¹.

К середине XIX века расписная мебель и утварь довольно широко бытовали среди уральского населения, украшая жилища горожан и до-



Обвинский мастер. Процветшее яблоко и цветок. Роспись лагуна. Начало XX в.

полняя красочный интерьер крестьянских домов⁶². Вальки, трепала, сечки для рубки капусты радовали глаз во время работы. С крашеными коромыслами и ведрами уральские женщины ходили по воду. Разрисованные сани, дуги и ходки-телеги можно было встретить не только в праздничный день. Среди всего этого обилия особенно славились верхо-турские (тагильские) берестяные бураки⁶³. В их оформлении посредством интуитивно найденного соотношения фона и росписи достигалось удивительное единство формы и украшения.

Крупным явлением в искусстве Прикамья стала обвинская роспись, декорирующая столы, шкафы, залавки, прялки, бондарную посуду и детские игрушки. Ей свойствен сильный цветовой контраст: на светло-зеленом, небесно-синем или холодно-черном фоне растительный узор писали в подчеркнуто теплых тонах и, наоборот, на красно-коричневом или оранжевом фоне — голубо-зеленые цветы, листья и темную травку. Четкость выполнения мотивов приемами свободного кистевого мазка, локальность окраски и моделировка графическими разделками придавали произведениям обвинских мастеров особую декоративность. В украшении жбанов и кружек применяли простые композиции: на стенках «сажали» яблоки или розы с расходящимися в стороны веточками, на крышке — бутоны либо многолепестковые цветы. Несколько пар оранжево-красных обручей придавали законченность вещи в целом.



Обвинский мастер. Цветы и ветки. Роспись прялки-точенки. 1920-е гг.

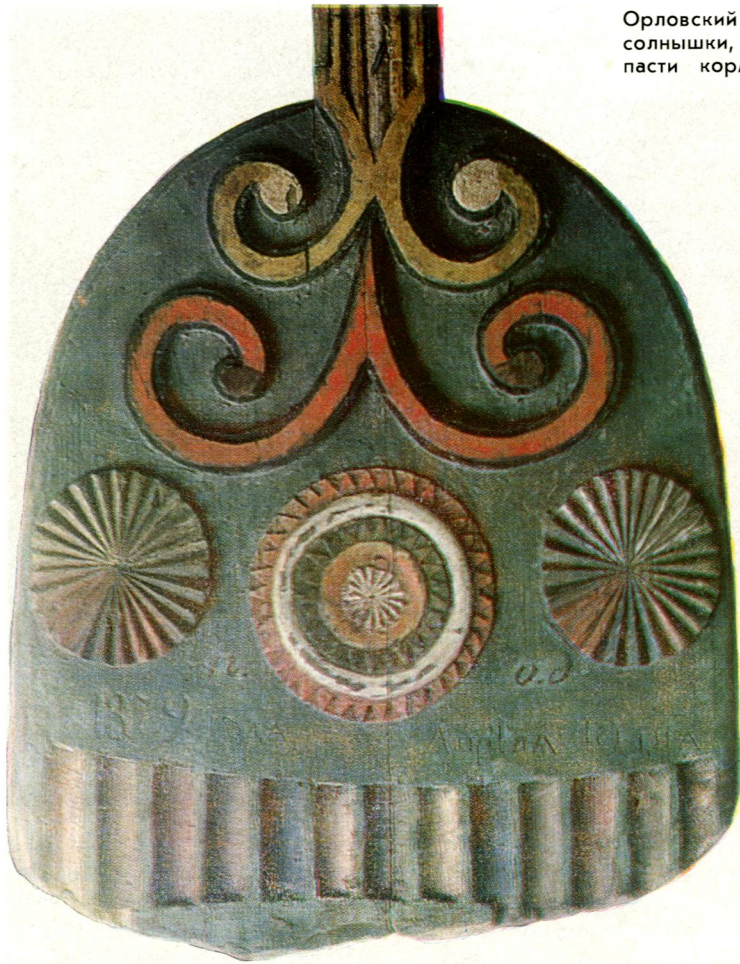


Обвинский мастер. Дерево. Роспись прялки-точенки. Конец XIX в.

Более сложные многоярусные композиции писали на удлиненных лопастях обвинских прялок-точенок с полукруглым верхом в виде кокошников. На воображаемом столбе, как бы продолжении ножки-стояна, размещали, как правило, три цветочные группы: в центре — яблоко или розу в виде круга с крутой спиралью в середине и ланцетовидными листьями по сторонам, в основании — полуцветок; увенчивала получившееся условное деревце восьмилепестковая звезда.

На узкой вытянутой лопасти корневых прялок Прикамья изображали многоярусное деревце.

Мотив цветущего дерева, «древа жизни», традиционный для русского народного искусства, по-разному воплощался в уральских росписях. Наибольшее количество вариантов прочтения этого образа дали расписные прялки. Но, пожалуй, самое архаичное древо можно увидеть только на веселках из села Орел. Орловские веселки по форме очень похожи



Орловский мастер. Дерево, солнышки, вода. Роспись лопасти кормового весла. 1879

на прялки. Почти квадратную лопасть зеленого цвета украшает многоцветный рельефный резной орнамент из трех розеток и нескольких пар роговидных мотивов, расходящихся в стороны от стебля-рукояти. По краю вырезана простая полоска геометрического узора.

Довольно характерной для прялок Прикамья независимо от способа их изготовления стала композиция куста с плотно заполняющими поверхность цветами и различными по облику птицами. Здесь и сказочные павы из Чердынского района, и жар-птицы с длинными хвостами из Соликамского, и белые гуси-лебеди, черные петушки из Кунгурского районов.

Росписи далматовских прялок, свободно расположенные мотивы которых написаны в легкой, быстрой манере, поразительно похожи на живописные панно, украшающие двери, шкафы и протенки в крестьянских домах⁶⁴.



Неизвестный мастер. Обвинские розы. Роспись прялки-точенки. Начало XX в.

А. А. Мокрушин. Сцена в картуше. Роспись прялки-точенки. Начало XX в.

И. Павлов. Птицы на букете. Роспись корневой прялки. Начало XX в.



В. И. Патласов. Цветы. Роспись прялки-точенки. Начало XX в.



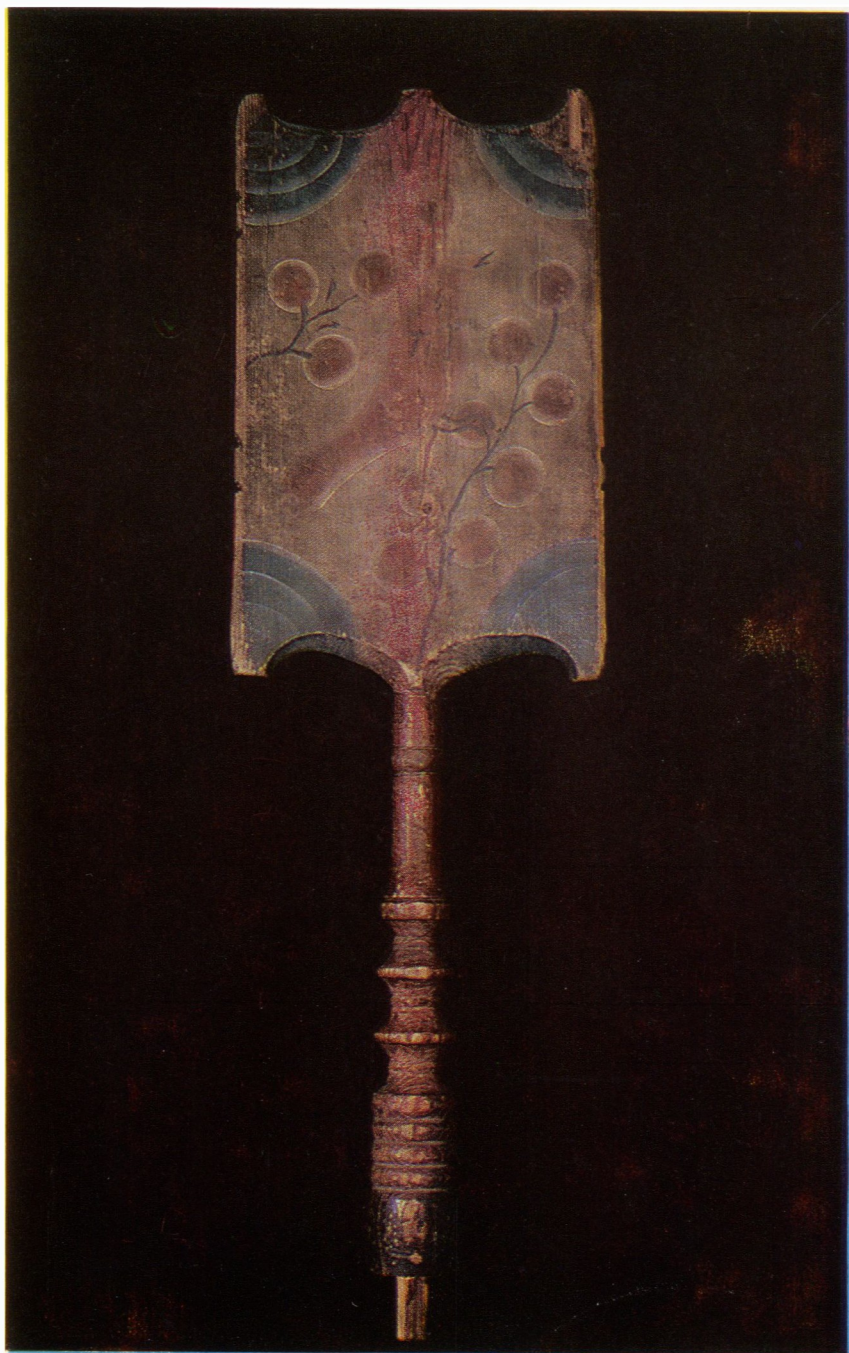
Неизвестный мастер. Цветы. Роспись прялки-точенки. Начало XX в.

Изучение уральской расписной утвари середины — конца XIX века показывает, что разработанные приемы и композиции в рамках каждого центра стали функционально почти универсальными, они использовались в украшении предметов, различных по назначению, формам и размерам. Растительные мотивы, свойственные декору прялок, иногда были очень похожи на те, которые писали на мебели, деталях интерьера — дверях, простенках.

Мастера перечисленных центров пользовались при окраске и росписи местными минеральными и растительными красителями: «синей краской, схожей с брусковой», «желтой вохрой», «умрой», «землей лазоревой», «глиной белой»⁶⁵. Видимо, от цветовой гаммы этих красителей в какой-то степени зависел колорит живописи того или иного района.

Хотя в росписи, как правило, применяли небольшое число красок, контрастный фон усиливал их звучание. Последующая разработка мотивов «разделками», «оживками», «приписками» расширяла градации каждого цвета, объединяя их в сгармонизированное целое.

Подводя итоги, можно сказать, что к середине XIX века на Урале складывается несколько центров народной росписи.



Далматовский мастер. Птица на ветке с ягодками. Роспись прялки-точенки. Начало XX в.



Кармацкие мастера. Поющая
птица на цветущем древе.
Роспись корневой прялки.
1880-е гг.

Декоративная роспись Прикамья, украшающая мебель и деревянную утварь, питалась традиционным творчеством иконописцев и работами профессиональных художников. Расписные изделия северных уральских селений близки произведениям Русского Севера, а по среднему течению Камы ощущается влияние живописных центров Поволжья и Вятки.

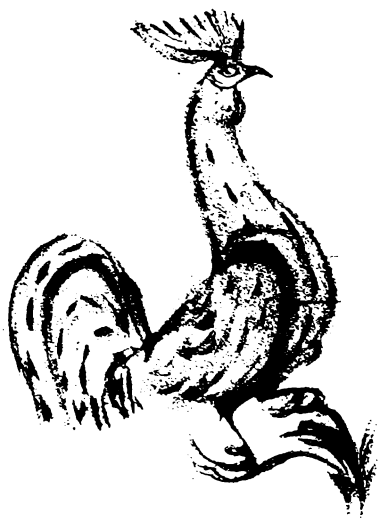
На Среднем Урале выработалась собственная система декорирования предметов обихода, истоки которой лежат в росписи бытовой утвари и старообрядческой иконописи, занесенных сюда с Русского Севера и Поволжья. Это искусство, развивавшееся на основе местных ремесел, впитывало родственные ему черты искусства позднего барокко и классицизма. Влияние профессиональных стилей, проникающее через прошедших специальную подготовку мастеров, творчески претворялось в духе местных традиций.

В развитии росписей Сибирского Зауралья и Тюменской округи существенным стимулятором оказались деревообрабатывающие промыслы и связанное с ними красильное дело.

Декоративная роспись, занесенная на Урал в XVII—XVIII столетиях из различных регионов европейской России, получила здесь дальнейшее развитие. Привносимые художественные традиции претерпевали значительные изменения. Росписи разных районов, тесно связанные с промыслами местного населения, приобретали в каждом центре свое собственное выражение в колорите, композициях, ритмическом строе и трактовке мотивов.

Уральская роспись, органически вырастая на основе складывающейся местной культуры, становится одним из наиболее характерных ее выразителей.

НАРОДНОЕ КРАСИЛЬНОЕ ДЕЛО



Формированию удивительно целостного стиля русских домовых росписей Урала способствовало существование своеобразной отрасли художественного ремесла, отличавшегося подвижностью народного красильного дела. Его представители — профессиональные крестьянские художники — переезжали из волости в волость. В своем творчестве они, как правило, следовали вкусам местного населения, тем самым помогая созданию региональных вариантов этого искусства.

На Урале мастера-красители, по-диалектному — «крашельщики» — подрывались красить у богатых, «достаточных» мужиков дома, а заодно и «бабье дело — пресницы». Над входной дверью или на голбце таких домов иногда встречаются надписи: «ФБЪ 1894», «красил Прохоръ Гавриловъ 1911 года 30 марта», «красилось въ 1899 г. Федором Корчагинымъ». Но чаще росписи безымянны.

В Кунгурском районе Пермской области попадает расписная утварь, и колорит, и мотивы которой (сочетание бело-розовых цветов, черных листьев и травки со светло-зеленым фоном) очень напоминают изделия костромских красильщиков. В Чердынском районе встречаются домовые росписи, мотивами, композициями и тщательностью исполнения похожие на работы северорусских мастеров.

Народная память донесла до нас отрывочные сведения о «прохожих красильщиках» — «володимирских богомазах», что «гобчики раскрашивали, на тазы, ведра цветы ставили» (Ирбитский район), «костромских красильщиках», которые кому что надо красили (Туринский район). В другие места приходили «богомазы вятские» и «нижегороды» (Чердынский район). Видимо, во второй половине XIX — начале XX столетия на Урале работали мастера из разных центров европейской части России, но чаще старожилы вспоминали вятских и кармацких¹.

Отхожие промыслы в России были давней и распространенной формой ремесла, принявшей большие размеры в XVIII—XIX столетиях. В последней четверти XVIII века жители северных, поволжских и центральных губерний, где земледелие не обеспечивало нужд населения, каждый год по весне уходили на заработки, а осенью возвращались в родные места. И. Г. Георги в своей работе пишет, что «из северных губерний, яко Архангельской, Вологодской и других, где крестьяне меньше заняты хлебопашеством [...], равно и из некоторых губерний средней полосы России, где народа весьма ве-

ликое число, яко то из Ярославской, Тверской, Нижегородской и других, отправляется жителей всякую весну, способных к работам, великое множество (одни мужчины)»².

Способы обучения ремесленников были разными. А. Т. Болотов писал, что он научил своего крестьянина столярному и малярному ремеслу, а тот затем самостоятельно подряжался оформлять церкви и дома³. Георги, рассказывая о России XVIII столетия, отмечал, что «дворянские люди [...] отдаются в научение разным художествам и ремеслам. Редкий помещик, а особливо живущий в деревне, который бы не имел в доме своем всех нужных ему ремесленников, яко [...] столяров, [...] живописцев. Излишние из них отпускаются в города для работы и берут с них оброк»⁴. Интересно его же наблюдение относительно деревенского ремесла: в России любые ремесла «всяк волен делать», а обучение ведется в семье так, что мастерство передается от отца к сыну⁵.

На Урал всегда шло много рабочего люда, исследователи рубежа XVIII—XIX веков даже затруднялись ответить, из каких именно мест они приходили, хотя в нескольких работах подчеркивалось, что синением кубовой краской холстов, сукон, шерстяных и холщовых ниток занимались пришлые красильщики из Вятской губернии⁶.

На самом Урале отхожие промыслы получили распространение в связи с уменьшением занятости рабочего населения на казенных заводах. Так, на упраздненном Анинском медеплавильном заводе «по излишеству рабочих рук» мастерам предлагалось «свободно располагать своим временем и искать вольных заработков». Они стали разъезжать не только по Пермской губернии, но и по другим, «иногда верст за 700 и более»⁷.

Особенно большое развитие получили отхожие промыслы после реформы 1861 года. В так называемом «неземледельческом отходе» в 1884 году в европейской России было занято 4,6 миллиона человек, в 1897 году — 9,3 миллиона. Столь интенсивное отвлечение крестьян от земли, тесно связанное с процессом капиталистического развития, имело по словам В. И. Ленина «глубоко прогрессивное значение по отношению к старым формам жизни»⁸. Все это неизбежно оказывало большое влияние на искусство мастеров-отходников, которые на основе знания городского интересера и издаваемых в то время «руководств» и «пособий» вводили в украшение сельских домов новые мотивы и «модные» рисунки.

Для крестьян ремесленники, из года в год приезжавшие в одни и те же селения, стали настолько привычными, что их часто считали местными.

Наиболее крупными центрами народного красильного дела в европейской части России были костромской и вятский, а в Сибири — кармацкий. Костромские (молвитинские) мастера работали в «обеих столицах», в больших городах Поволжья, а также в сельских местностях центра, севера и северо-запада. Появление их на Урале, видимо, было эпизодическим. Вятские художники красили дома в Приуралье и на Среднем Урале. Кармацкие трудились на территории Среднего Урала, Сибирского Зауралья, Западной и Восточной Сибири.

Родина костромского промысла — западная часть бывшей Костром-

ской губернии, округа села Молвитина (г. Сусанин), Галича и Солигалича. В Трудах Костромского научного общества по изучению местного края отмечается, что в 1878 году часть из ста пятидесяти мастеров отправилась на Урал. Возможно, что «в Пермь» ходили жители Галичского уезда. О процветании промыслов в этом районе свидетельствует заметный рост числа красильщиков: в 1911 году их было пятьсот сорок четыре человека⁹.

В Вятском крае, теснее связанном с Уралом, найдено два центра народного красильного дела — в Вятском и Яранском уездах. В Вятском уезде в 1880-е годы зарегистрировано триста шестьдесят четыре мастера, причем триста двадцать восемь работало вне своей округи, из них двести восемьдесят два человека — жители Кстининской волости. В Яранском уезде, где числился триста двадцать один мастер, сто сорок занимались отходничеством¹⁰. Местный красильный промысел достиг расцвета к 1890-м годам и стабилизировался к 1914 году. Мастера Вятского уезда ездили в Вологодскую и Пермскую (сто двадцать человек только в 1892 году) губернии. «Промышленники» яранского центра, который еще в 1871 году считался давним и существовал без заметного развития и упадка, «работали, когда случалось в них требование», в иное время они должны были содержать себя другим¹¹. Красильщики нередко занимались простыми малярными работами на стройках, ярмарках и по найму у городских жителей, за что получали «поденные платы». Большая часть мастеров уходила в деревни.

Успешное развитие вятского промысла зависело от многочисленных, в том числе и социально-экономических факторов. Массовость он приобрел благодаря широкому распространению ремесел, существованию в крае глубоких художественных традиций и, конечно, предприимчивости местных крестьян.

Коллекции расписных изделий в музеях страны позволяют представить особенности вятской росписи. Столы, шкафы, самую простую и дешевую мебель, рассчитанную на вкусы сельских жителей или предназначенную на вывоз в низовые волжские города Самару, Саратов, Царицын, Астрахань, окрашивали чаще всего красным цветом, а затем расписывали цветами и «всякими узорами»¹². Вязовские бураки, которые продолжали делать до 1940-х годов, токарные и бондарные жбаны, токарную посуду разрисовывали ярким растительным орнаментом. По-своему декорировали так называемые пасеговские сундуки, кистевая роспись здесь сочеталась с элементами, нанесенными при помощи штампов. В Яранском уезде, известном изготовлением дуг, особой формы саней и телег, в украшении применялась резьба и постепенно ее вытеснившая роспись.

С Уралом у Вятского края были давние и постоянные связи в виде «отхода». Вятские отходники — это крестьяне, не имевшие возможности прокормить семью урожаем с крохотного земельного надела в 0,5—0,9 десятины и в свободное от полевых работ время отправлявшихся на заработки по своей волости, уезду или другим уездам и губерниям¹³.

В XVIII веке на Каме и сибирских реках работали вятские сплавщики, лоцманы, бурлаки. Население Куменской волости Вятского уезда



Вятский мастер. Роспись сундука. 1893 (?)

еще во второй половине XVIII века в принудительном, правда, порядке уходило на промысел в Пермский край «на суда к Соли Камской»¹⁴. «Кукары», вятские плотники, «Сибирь построили». Известно, что большую часть жилых построек в Прикамье и на Среднем Урале возводили с помощью вятских плотников, приезжавших туда каждую весну¹⁵. Исследователи отмечали также, что в Прикамье в начале XX века «плотники из Вятки» выполняли росписи. «Вятских красильщиков» нередко вспоминали и прикамские жители, в Соликамском районе избы расписывали вятские мастера¹⁶.

Подворная перепись Вятской губернии, проводившаяся в конце XIX века, показала, что в кустарных промыслах разных специализаций было занято более полумиллиона человек (около пятидесяти восьми процентов населения рабочего возраста), а в отхожих промыслах — около четверти миллиона (приблизительно тридцать два процента).

Миграция вятчей была неравномерной, так как промыслы носили подсобный характер, они зависели от сельскохозяйственной ситуации как на родине мастеров-отходников, так и в местах отхода. Известно, что 1891 и 1908 годы, в противоположность 1899-му, были неурожайны-



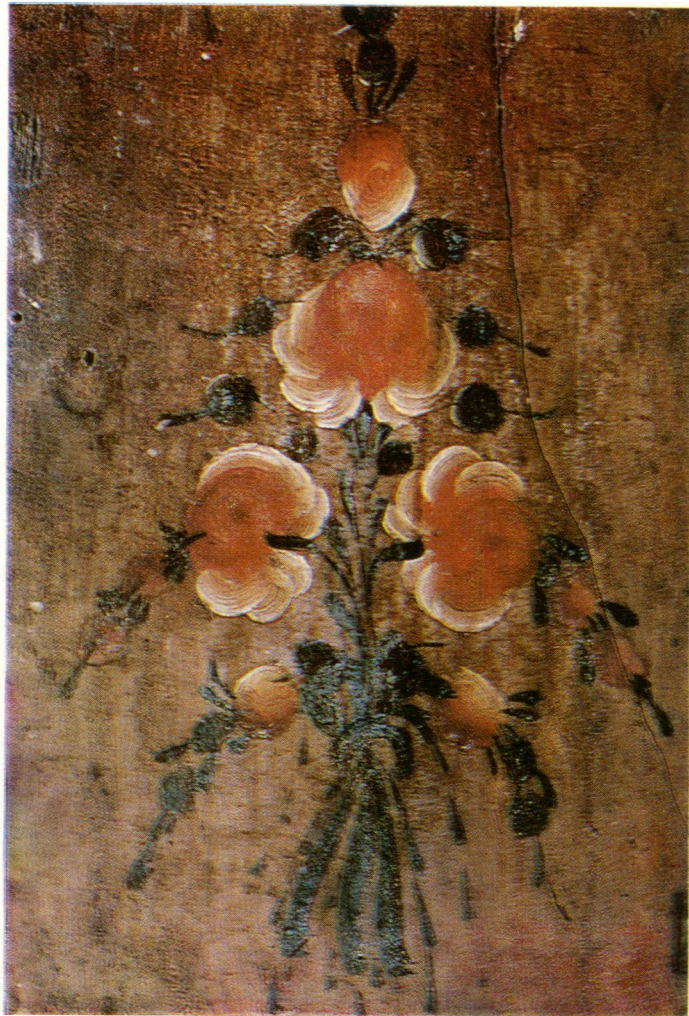
Неизвестный мастер. Зеленые цветы. Роспись дверок шкафа. 1887

ми, поэтому из Вятского уезда в 1900 году ушло на промысел только восемьдесят шесть красильщиков, тогда как в 1909 — пятьсот восемьдесят три человека. «В 1900 отчетном году, не имея особой нужды в посторонних заработках, многие крестьяне остались дома. Всех документов на отлучку выдано 203 766, менее предыдущего года на 14 396»¹⁷.

Наибольшее число квалифицированных мастеров разных профессий давали Вятский, Орловский, Слободской, Котельнический и Нолинский уезды. Специализация отходников определялась на основе местных кустарных промыслов. Например, из Кирово-Чепецкой волости, известной своим гончарством, шли гончары, из Слободского уезда — синильщики-набивальщики тканей.

Из черновиков описания вятского отдела Казанской выставки 1890 года можно узнать, что «вятские мастера распространяют район значе-

И. Павлов. Ветка. Роспись дверцы стола-залавка, 1907



ния вятской промышленности на обширные пространства Пермской, Уфимской, Tobольской и Оренбургской губерний»¹⁸. Известны случаи работы вятичей в землях Войска Донского, в Кубанской области, в Закавказье. В связи с постройкой железных дорог в конце XIX века усилился отход вятских кустарей, расширилась его география.

Как мы видим, отходничество было существенной частью жизни вятского крестьянства, оно во второй половине XIX — начале XX века способствовало распространению местной ремесленной и художественной традиции.

Вятские красильщики сделали существенный вклад в формирование стиля русской домовой росписи. Убедительным подтверждением их ак-

тивности являются многочисленные памятники, обнаруженные на территории Вятского края и за его пределами. Домовые росписи, выполненные ими в 1840-е годы, были найдены в селениях современного Куменского района Кировской области¹⁹. Выявлены подписные работы вятских красильщиков на Урале, где указаны не только фамилия, имя, отчество и дата завершения работы, но и в знак гарантии высокого качества делали приписку, что они из Вятской губернии. Автографы ставили на видных местах — над входной дверью или на голбце. Из-за плохой сохранности их нередко приходилось расшифровывать. Например, на припечном бруске проглядывает полустершаяся надпись: «1907 год: Кр.Ив.Пав.Вят [...]» (дом М. Поскаловой, деревня Кузнецово, Соликамский район). В другом доме — «Пав.Вя...й» (дом А. Бражниковой, деревня Дуброво того же района). Сопоставление сохранившихся фрагментов, беседы с жителями, анализ стиля росписи позволяют сделать вывод, что работал здесь вятский мастер. Звучать такая надпись могла следующим образом: «в 1907 году красил Иван Павлов из Вятской губернии».

В результате экспедиционных обследований было установлено, что в 1897 году Иван Егорович Малых красил в деревнях нынешнего Добрянского района Пермской области; в 1905—1907 годах Иван Павлов — в Чердынском и Соликамском районах той же области; в 1909—1911 годах Иван Васильевич Машковцев — в Верхотурском и Алапаевском районах Свердловской области.

Вятские мастера расписывали утварь и интерьеры крестьянских домов также на Русском Севере. По материалам экспедиций Государственного Русского, Государственного Исторического музеев и НИИХП в 1926—1928 годах в ряде деревень Пермогорья Красноборского района Архангельской области (в Верхне-Уфтюжском сельсовете, в деревнях Константиново [дом Аглаи Полушкиной], деревне Слободке, деревне Холме, в Березо-Наволоцком сельсовете, в деревне Барановской [дом Яновского] и других местах) расписывал дома вятский мастер Иван Степанович Юркин²⁰.

К сожалению, сведения о вятских красильщиках чрезвычайно скупы. Изучение архивных документов позволило определить места поселения некоторых из них. Например, в указателе Всероссийской кустарно-промышленной выставки 1902 года читаем: «сундучник Я. Ф. Машковцев из Якимовагинской волости, живший в починке Ивана Мокрушина, получил награду за ставку из семи крашенных сундуков»²¹. На юге Вятского уезда вдоль Казанского тракта добрый десяток деревень носит название Машковцевых²². Известно, что в 1880-х годах из починка Семена Машковцева Якимовагинской волости два человека уходило красильщиками. Возможно, И. В. Машковцев, работавший на Урале в период расцвета промысла, был из тех мест.

В посемейных списках Кстининской волости Вятской губернии встречаются фамилии «уральских» красильщиков: Коноваловы из деревни Дозжево, Малых из деревень Тимофеевской, Сосницы, Луговые, Перескоковы из деревни Луговые, Юркины из деревни Юркино. Почти все эти селения упоминаются в связи с красильным делом. Экспедиционное обследование деревень Сосницы (Тимофеевская), Юркино, Голодницы



Вятский мастер И. Н. Д. Цветы, яблоки, виноград.
Деталь росписи перегородки-заборки. 1910-е гг.

Кстининского сельсовета подтвердило данные архивных источников: здесь в прошлом существовал малярный промысел²³.

В списках Дозжевского общества Кстининской волости было обнаружено имя Ивана Егоровича Малых, родившегося 28 января 1857 года, жившего в новом починке Сосница у реки Быстрица и имевшего там небольшой, в полдесятины, земельный надел²⁴. Из девятнадцати хозяев деревни Тимофеевской, откуда он выделился, восемь уходило красильщиками в Пермскую губернию²⁵. Это дает возможность предположить, что «уральский» мастер и сосницкий крестьянин — одно и то же лицо.

Восстанавливаемая по крупицам история вятского красильного дела убеждает в том, что ему были присущи все особенности, характерные для отхожих промыслов Европейской России. Народные художники, хотя и стали особой прослойкой ремесленного люда, все же были сельскими жителями, не потерявшими связи с землей и сохранившими крестьянское миропонимание. Вятские мастера несли свои навыки и художественные представления в восточные и северные районы страны. Там они могли видеть росписи кармацких и костромских красильщиков, возможно, оказавшие благотворное влияние на их творчество. Такие контакты помогали не только сближению индивидуальных манер, но и влияли на формирование профессиональных стилей русской домовой росписи конца XIX—начала XX века.

Кармацкий промысел является наиболее важным для понимания особенностей искусства уральской домовой росписи. Он занимает особое положение среди аналогичных центров художественного ремесла, так как был своеобразным аккумулятором и передатчиком традиций русской народной росписи в Западной Сибири, в том числе на Алтае.

Этот промысел, известный в литературе как тюменский, правильнее все-таки называть кармацким, так как мастера-отходники, имевшие непосредственное отношение к росписи интерьеров, жили преимущественно в селениях, расположенных на реке Кармак, и сами себя называли кармацкими малярами. Естественно, что там, где они работали, их тоже знали как «кармаков» или «кармацких петушников» за особую любовь к изображению петушков. В Тюмени же были, конечно, свои художники, и они, безусловно, оказывали влияние на творчество сельских мастеров, но занимались в основном окраской утвари²⁶.

Ценным свидетельством преимущества сельского красильного промысла является стабильность численности маляров в городе и ее заметный рост в уезде. В 1887 году в сводке о ремесленниках Тобольской губернии показано, что в Тюмени было тридцать четыре маляра, а в уезде — тридцать пять. По отчету за 1912 год в городе было тридцать два маляра, а в сельских кармацких селениях в октябре 1910 года красильным делом занималось триста крестьян²⁷. Так что при рассмотрении этого промысла правильнее будет исходить из его сельского происхождения и называть кармацким.

Кармацкие мастера жили в деревнях Верховино, Рябово, Гилево, Скородум, Кокшарово, Мальцево, селе Кармацком (Успенском) Тугулымской и Успенской, позднее Гилево-Кармацкой волости Тюменского уезда Тобольской губернии²⁸.

В 1860-е годы кармацкий промысел считали развитым, оформившим-



Кармацкий мастер. Куст. Роспись входной двери. Конец XIX в.

ся. Мастера, «промышляющие крашением как ремеслом, занимаются этим делом не в своем только уезде, но и в отъезде по деревням и селениям в соседних уездах»²⁹. Заметное оживление промысла было связано с расширением Крестовской ярмарки около Шадринска, на которой после ее официального «утверждения» в 1859 году производились постоянные застройки торговых и жилых зданий, что требовало «малярных, иначе красильных работ»³⁰. В Пермских губернских ведомостях за 1865 год было верно подмечено, что мастера «нашли себе приют» на ярмарке, ибо в это голодное время они не могли найти заработка у населения: «бескормица 1864 и неурожай хлебов 1865 внесли страшную скудость в приуральский народ», которую можно было сравнить только с положением, бывшим в 1852 году³¹.

На Тюменской выставке 1871 года местные мастера представили свои расписные «рукоделия»: Матвей Л. Хахалин — дугу, Е. Л. Мальцев — чашки, К. М. Хахалин — дугу ямщицкую. За «качество работы» и «красоту отделки» прялки и дуги Матвею Хахалину был вручен похвальный лист³².

Красильный (малярный) промысел был отмечен в списке ремесел 1874 года, составленном Тюменской управой, где говорилось, что «производятся эти занятия не для продажи, а по найму местных жителей»³³.

На основании архивных документов и рассказов старожилов можно выделить даты, которые стали важными вехами в жизни промысла: 1891—1892 годы, когда из-за неурожая и голода многие маляры уехали в города и другие районы; 1900 год, когда красильное дело перестало быть подсобным, доставляя «семьям [...] средства к существованию»³⁴. Это был период расцвета кармацкого промысла.

Но уже в 1914 году в списке ремесел Успенской волости занятие живописью названо последним: им «занимаются некоторые домохозяева побочно». Да в Троицкой волости зарегистрировано восемнадцать маляров. В целом промысел приходил в упадок: «заработок по случаю войны уменьшается»³⁵. К 1916 году он резко сократился и заглох. Спад красильного дела был, видимо, в какой-то степени связан и с изменением вкусов сельского населения, шире применявшего новые способы отделки жилищ — штукатурку, оклейку обоями, побелку. Кроме того, интенсивное развитие промысла привело к снижению художественного качества росписи, объясняемого приходом большого количества недостаточно квалифицированных мастеров. Однако с 1925 до 1940 года некоторые маляры еще ездили в наиболее глухие районы Сибири.

Скупые сведения архивных и литературных источников дополняют собранные экспедициями НИИХП материалы, благодаря которым можно составить довольно полное представление об ареале кармацкого промысла в период расцвета и в последние годы его существования, о маршрутах и подготовке маляров, инструментах и последовательности работы, о приемах и основных композициях росписи и в некоторой степени об особенностях ее в разных районах.

По рассказам старожилов, ежегодно более пятисот красильщиков из восьми кармацких селений отправлялись на промысел. Время и сроки выездов были разными: зимой выезжали после «Василия на поворот» (1 января) и работали до пасхи, масленицы. В это время крестьяне при-

водили в порядок свои жилища к празднику и нередко нанимали мастеров окрашивать их. Другая группа ехала с масленицы до Петрова дня (12 июля). Затем осенью, после обмолота урожая, еще раз отправлялись по деревням месяца на два. Выезжали по два-три человека на упряжку: из Мальцева — на ста лошадей, Гилева — на пятидесяти, Верховина — на тридцати, Кокшарова — на десяти, Скородума — на пятнадцати, да по пять упряжек из Мостовщиков, Зырянки и Успенки. Поездки охватывали обширную территорию: на западе — до Екатеринбургa, Челябинска и Троицка; на юге — до Шадринска, Кургана и Петропавловска; на севере — до Верхотурья и далее по рекам Тавде, Конде, Пелыму; на северо-востоке — за Тобольск до Самарова и Березова; на востоке — до Омска, Тары, Тюкалинска и Каинска.

Среди мастеров наряду с православными были старообрядцы (беспоповцы или поморская секта) и единоверцы (поповская, стародубская или австрийская секта), они преимущественно работали у заказчиков, принадлежащих к их вере. Красильщики ездили по определенным маршрутам, у каждого был свой «путик». Беловы работали в Байкаловской волости, Корчагины — в Верхотурском, Мальцевы — в Ирбитском уездах. Мастер Н. В. Власов (родился в 1884 г.) ездил на Армизон Курганского уезда (начиная с деревни Кривино), с 1893 года по дядиному путику, а с 1903 — по своему, вместе с женой. М. И. Хахалин (родился в 1886 г.) отправлялся в бывшую Байдаровскую волость Курганского уезда (деревни Малая Дубровка, Сумли, Байдары и другие). В свое время его дед Е. Г. Хахалин (1810—1877) работал в Митинской волости (деревня Могильно). Ф. Корчагин красил в Махневском районе (деревня Коркино), И. Г. Кокшаров — в селениях по реке Ишим, Н. А. Пятых (1868—1938) работал до 1915 года за Камышловом (деревни Шата, Чебаки, Брусьянка, села Знаменское, Сухой Лог), А. Е. Быков (1860—1946) в 1925—1926 годах ездил в Ирбитский район (поселки Пишуки, Гуни).

По квалификации красильщики разделялись на несколько категорий. «Первой руки мастер» должен был уметь выполнять все работы, в том числе составлять сложные колеры «под мрамор», «под орех», «под дуб», «под ясень». «Второй руки мастер» работал с первым внутри дома, а «мастер третьей руки» занимался простыми малярными работами: грунтовал стены и потолки под роспись, а также красил дом снаружи, ворота, крыши. Вместе с мастерами высокой квалификации всегда работали подмастерья.

Красильному делу учили сызмала, в поездки брали мальчиков девяти—одиннадцати лет. Научиться приемам кистевой росписи считалось делом не сложным: для этого достаточно было поработать один сезон. Сложнее приобретались ремесленные навыки: умение варить олифу, окрашивать большие поверхности, растирать краски. К шестнадцати-семнадцати годам осваивали все тонкости ремесла.

Отделка жилища масляной краской была дорогой. Окраска всего дома могла стоить от восьмидесяти до ста пятидесяти рублей, а комнаты—пятнадцать—тридцать рублей³⁶. Мастера красили все: от крестьянской утвари до строений железнодорожных станций, но росписью украшали дома, мебель, сани, дуги. Домовые росписи второй половины XIX столетия, как говорили сами красильщики, существенно отличались от

более поздних. Стены интерьеров старых домов были сплошь окрашены от пола до потолка, на двери обязательно рисовали раму «обвязку», а «стекло», то есть филенку окрашивали другим цветом.

В начале XX века происходило изменение вкусов населения. От старинной системы росписи с ее «алапистостью» переходили к новой, «культурной», созвучной городскому идеалу украшения. Мастера работали в обеих манерах. В южном направлении, около Кургана, где народ отличался современным по тем временам вкусом, стены красили в желтые тона. На востоке трудились «мастера тароватые», богатые жилища отделывали белым и желтым. На севере и западе, как в старину, предпочитали все окрашивать красным цветом, по которому «наводили рисунки». Свои дома кармацкие красильщики красили «посветлее», среди них «росписи не были в моде», растительные мотивы они называли «цветочки деревенские», «букет, простое дело, больше деревенский» (мастер Т. Н. Пятых). В оформлении интерьера стали обязательными цветные или темные отводочки, «кантики» (мастер М. И. Хахалин). По краям потолка и на простенках проводили линии толщиной «с перстик», голубой или зеленой краской по белой земле (мастер Корольков). Стали использовать трафареты, рисунок наносили по припороху³⁷.

Таким образом, на Урале наряду с местными мастерами трудились профессионалы из крупных центров народного художественного ремесла³⁸. Кармацкие красильщики с середины XIX по первую треть XX века работали на Среднем Урале и в Сибирском Зауралье, вятские мастера, преимущественно из Кстининской волости Вятского уезда — на Среднем Урале и в Прикамье. Кроме того, на Урале найдены произведения, которые по стилистическим признакам можно отнести к кругу северных и поволжских. Влияние этих центров на формирование росписей Прикамья, Среднего Урала и Сибирского Зауралья особенно сказалось в расписной утвари сельских районов.

Период наивысшего развития народного красильного дела относится к 1880—1910 годам. Это подтверждают статистические данные о мастерах, а также сведения о числе расписных домов в Пермской, Свердловской и Тюменской областях, большая часть которых относится к 1890—1910 годам, достигнув своего апогея в 1905 году³⁹. Работы этого периода отличаются высоким профессиональным уровнем. Если сравнить данные о числе датированных домовых росписей по десятилетиям с 1871 по 1930 год, то видно, как мощно и упорно рос промысел.

Уральское красильное дело — явление, самым тесным образом связанное с сельской жизнью. И не потому только, что красильщики были крестьянами, а их отход зависел от урожая, то есть чем хуже был в их местах урожай, тем сильнее был отход, но и потому, что потребность в их работе изменялась тоже в связи с урожаем. Легко заметить, что в тех местах, где осенью собирали хороший урожай, весной увеличивалось количество росписей в домах.

Наименее урожайными годами были 1886—1888, 1890—1891, 1898 годы, а максимальные урожаи зерновых снимали в 1884, 1889, 1893—1896, 1899, 1910 годах⁴⁰. До удивления синхронно совпадает с ними пульсация промысла: на обозримом отрезке времени с 1880 года она дает пики в 1881, 1885, 1892, 1897, 1901, 1905, 1909 годы.

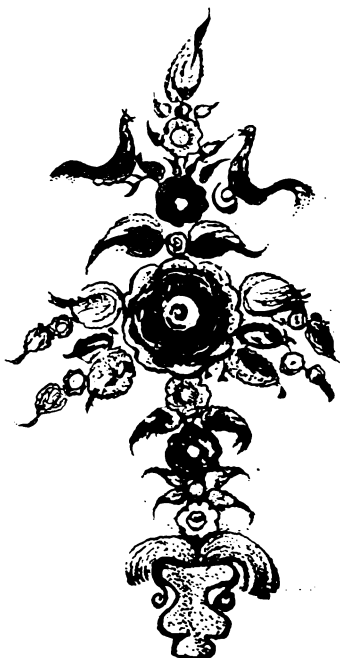
Важным фактором увеличения отхожих промыслов являлось развитие транспортной сети: в 1882—1885 годы строилась Екатеринбург—Тюменская железная дорога, которая в сорока километрах от Тюмени пересекает крупный центр малярного отхожего промысла — Кармаки. В 1895 году Сибирская железная дорога связывает Урал с европейской частью России. Пермь была соединена с Екатеринбургом заводской линией в 1878, а с Вяткой и Котласом — в 1899 году ⁴¹.

По рассказам старожилов, много маляров сменило место жительства в начале 1890-х годов. Приблизительно в это же время широко распространяются росписи в домах бухтарминских старообрядцев в восточном Казахстане и среди богатых алтайских кержаков. В Забайкалье попадаются стенописи, близкие по стилю к кармацким рубежа XIX—XX веков. В связи с этим можно сделать важный для исследования искусства русских домовых росписей вывод о том, что выходцы из крупных центров уральского художественного ремесла, в частности кармацкого, в последние десятилетия XIX века оказали значительное влияние на развитие искусства росписи в Западной и Восточной Сибири.

Таким образом, догадки ученых о работе кармацких (тюменских) красильщиков на Алтае, в восточном Казахстане, в Томской и Иркутской губерниях подтверждаются. В свете новых данных они приобретают большое значение, свидетельствуя о широких и, видимо, устойчивых культурных связях Урала с этими районами. Сведенные воедино исследования разных лет раскрывают некоторые факторы, благотворно влияющие на формирование культурной общности урало-сибирских регионов. Вряд ли можно переоценить в этом процессе роль кармацкого центра, способствовавшего сложению своеобразного стиля уральских и сибирских домовых росписей.

Конкретные экономико-хозяйственные условия конца прошлого века только помогли превращению существовавших ранее тенденций в широко распространенное явление. В этом большое прогрессивное значение «малярного отхожего промысла», способствовавшего возведению локального явления в факт общерусской народной культуры XIX — начала XX века.

УРАЛЬСКИЙ ДОМ



В сельских районах Урала и сейчас еще на-верное сохранились жилища, по архитек-турным и конструктивно-техническим при-знакам близкие строениям XVIII — начала XIX века, такие как двухкамерный дом из села Коптелово (первая половина XVIII в.), дом-связь из деревни Истоур (рубеж XVIII—XIX вв.), дом Иванова в селе Ницинском (начало XIX в.). Рубленные на месте из толстых сосновых бревен, первоначально с неболь-шими, а позднее с растесанными окнами (высотой на три бревна), снаружи они почти не украшены, только на повалах видны орнаментальные зарубки, а на бровках, очельях неразвитой еще формы на-личников вырезан геометрический узор. Подзоры и наличники дома из села Ницинского окаймляет простой городчатый орнамент, какой был распро-странен в горнозаводских селениях в первой поло-вине прошлого столетия. Строения отличаются большими размерами жилых помещений, что ха-рактерно для уральских «черных» изб вплоть до второй половины прошлого столетия.

Интерьеры домов XVIII века, как правило, не имели украшений. Высокие стены были отесаны только до уровня полка, а выше оставались полу-кружия бревен. Из таких же круглых бревен делали потолочный накат, опирающийся на матицу. Широ-кие толстые лавки опоясывали стены. Огромная глинобитная печь занимала угол у входа. Рядом с нею был пристроен голбец с дверью в подполье. В кутном углу сделана простейшая полка-залавок, по существу, просто лавка, врубленная на венец вы-ше лавки, соединенная с нею боковыми стенками и прикрытая спереди дверцей. Залавок такой формы угадывается в народной загадке: «бежит волчок, выхвачен бочок», образно передающей его кон-струкцию¹.

В горнице дома из деревни Истоур потолок наст-лан из драниц. На входной двери в избу сохрани-лись красивого рисунка металлические крюки и се-кирообразный замок.

Материалы исследований XVIII — начала XIX ве-ка (А. Н. Радищев, И. Г. Георги, Н. С. Попов, Н. И. Чупин, Т. Гелах) подтверждают традицион-ность внешнего вида названных жилищ, внутренней планировки и отдельных конструктивных деталей, активно участвующих в создании художественного образа уральского дома.

Как утверждает Гелах, для избы горнозаводско-го рабочего Ницинского железоделательного заво-

да, основанного в 1630 году, были характерны архаичная самцовая конструкция крыши, маленькие окна, напоминающие «обыкновенные узкие прорези»². Чупин в обзоре статей о Пермской губернии говорит о том, что в небольшом «в разорении бывшем» Шевакинском заводе в 1715 году наряду с черными избами были трехкамерные жилища: «изба белая, под ней амбар и погреб, да изба черная, промеж ними сени и два чулана»³. Побывавший на Урале во второй половине XVIII века Георги подробно описал русские «сельские и деревенские избы», которые от копоти «походят на агатовые», с окнами «от полуаршина до полутора, со стеклами, вставленными в рамы». Единственным украшением их были иконы в красном углу⁴. В конце XVIII века А. Н. Радищев видел в селе Дуброво Оханского уезда крестьянский дом, представляющий собой «строение на две избы и между их сени»⁵.

Внешний вид и внутреннюю планировку жилища крестьянина Пермской губернии примерно этого же времени описывает Попов. Большинство домов было одно- и двухкамерными. С фасада черные избы имели три небольших волоковых окошка, среднее могло быть «колодным из косяков». «В окнах вставляются слюдяные, стеклянные, холщовые, вымазанные древесной смолою, иногда бумажные, а зимою брюшинные оконницы». В избе между стеной и печью пристраивали «из досок голбец, немного ниже печи для того, чтобы крышка его служила покоем для старых и малых и во время топления». «Полаты составляют весьма нужное отделение дома, где обыкновенно, сидя, женщины зимою исправляют свои домашние работы, то есть прядут, шьют [...], когда на полу будет холодно». «На поллицы, устроенные подле всех стен, начиная от полатей, ставят горшки, дуплянки [...] держат разные орудия [...] при плетении употребляемые [...] и всякую другую мелочь». «Залавок, делаемый при одной стене с печью, нужен для хранения в нем разной мелкой деревянной посуды и, у кого есть, медной»⁶.

Такие же дома в конце XVIII века были у трудового люда городов. У зажиточных пермских жителей они состояли из избы и горницы, соединенных длинными сенями, в которых «построено несколько чуланов из стоячих досок», то есть отгорожено «заборками»⁷. Мещане Перми жили в аналогичных домах, только с четырехскатной крышей.

На процесс распространения более светлых (с белыми печами и остекленными окнами) жилищ оказало влияние интенсивное строительство второй половины XVIII — первой половины XIX века. В уральских городах работали такие выдающиеся архитекторы того времени, как А. Н. Воронихин, а также М. П. Малахов, И. И. Свиязев, проектировавшие заводские здания и церкви. Простые целесообразные формы промышленной архитектуры, тонко использующие каноны классицизма, культовые постройки наложили определенный отпечаток на гражданское строительство.

Было вполне закономерно, что в двухэтажных особняках, которые возводили в уральских городах и заводских поселках «по даваемым от губернского землемера планам»⁸, внутреннее оформление тоже следовало требованиям классицизма. «Богатейшие о двух жильях», то есть двухэтажные дома, построенные «по нынешнему вкусу», обставлялись «лучшими мебельями». В соответствующих «приличных» местах ставили

шкафы, комоды, канапе, кресла. В гостиной, как в парадном «зале», в простенках стояли зеркала, в специальном застекленном шкафу красовалась серебряная, фарфоровая или цинковая посуда, на стенах — портреты, картины и пейзажи (ландкарты). В спальне по традиции обязательно были образа в окладах. Полы застилали суконными тканями, «клеенками», а некоторые — кошмами. Такой интерьер богатого жилища противопоставлялся убранству домов рабочих и бедных крестьян, где основной мебелью были лавки и только «изредка шкафы»⁹.

Дома с белыми избами и горницами появились сначала в крупных городах Урала — Перми, Кунгуре, Чердыни, Соликамске, Верхотурье — и лишь потом распространились в горнозаводских селениях. Что же касается сельской местности, то здесь в самом конце XVIII века «некоторые только богатейшие крестьяне [...] предпочли черным избам белые и весьма немногие клетям — горницам»¹⁰. Как необычное явление отмечается преобладание белых изб с глинобитными печами и кирпичными трубами в Екатеринбургском и Шадринском уездах: «избы у всех белые», «черных же изб нигде нет»¹¹.

В Верхотурском уезде, охватывающем обширное пространство на востоке по Туре, Тагилу и Нейве, в сельской местности было очень мало белых изб. Слюдяные и стеклянные окна имелись далеко не у всех даже зажиточных крестьян, «редкие крестьяне» строили вместо клетки горницы с кирпичными или голландскими печами. Бедняки «не имеют часто и клетки, а пристраивают только к черной своей хижине сени»¹².

Об украшении уральских крестьянских домов живописью в литературе XVIII—начала XIX века нет никаких упоминаний. Однако известно, что в избах на севере России в это время декоративная роспись украшала деревянные части печи¹³. Это позволяет предположить, что и на Урале в тех местах, где жили переселенцы с севера, в интерьерах могла быть роспись. Если к тому же припомнить о работавших в Прикамье, на Среднем Урале и в Сибирском Зауралье иконописцах, живописцах и малярах, о расписных хоромах заводчиков, то можно более уверенно сказать, что декоративная роспись могла появиться в домах крестьян уже на рубеже XVIII — XIX столетий.

Об уральских жилищах середины XIX века сообщают в своих работах И. В. Володин и Х. И. Мозель, фиксируя увеличение числа белых изб и преобладание дома «на две стопы», трехкамерного. Володин отмечал, что в Прикамье в Оханском уезде, в строгановских вотчинах, крестьяне «среднего достатка» имели трехкамерные жилища, состоящие из избы (3×3 сажени), сеней и неотпливаемой клетки, используемой как кладовая или летняя горница. Крыши домов покрывали пиленным тесом, реже — соломой. Более состоятельные крестьяне и мастеровые Очерских заводов имели жилища просторнее¹⁴. К сожалению, неизвестно, как эти дома украшались.

В материалах обследования Пермской губернии, предпринятого в 1860-е годы Мозелем, даются описания домов различных сословий — крестьян, заводских мастеровых, служащих и городских жителей. Но исследователя больше интересует крестьянство, так как оно «в частной жизни удержало более самостоятельных особенностей». В его быту были крепки «заветы старины». Сельские жители «в отношении разных по-

верий и предрассудков [...] не отстали от старины и придерживаются всего, что перешло к ним по преданию от отцов и дедов»¹⁵.

В описании дома отмечается, что он «обыкновенно состоит из белой избы, при которой редко нет особой чистой комнаты с голландской печью», и только в Чердынском уезде «не столько по бедности, сколько по стародавнему обычаю, можно встретить курные избы»¹⁶.

По запискам протоиерея В. Прибылова у жителей города Камышлова и уезда были белые избы, «у печи всегда бывает выведена труба», почти не встречались дымволоки «с трубою деревянной», характерной для курной избы¹⁷. Окна в избах и горницах были стеклянными, со створками и даже форточками, стекла зимой «во избежание сырости» заменяли брьюшиной¹⁸.

Во внутреннем устройстве отмечается «шкапик для посуды подле печи», от которого делалась длинная, до окошек, посудная полка. Вероятно, это уже более сложная форма залавка, превратившегося из полки с дверкой в «шкапик».

Данные исследований советских этнографов о типах русского крестьянского жилища Урала свидетельствуют о том, что в большинстве уездов Пермской губернии в середине XIX века бытовали двух- и трехкамерные дома, особенно отмечались избы с прирубом и избы-двойни. Крыши в основном двускатные, хотя были и четырехскатные. Курные печи больше сохранились в европейской части Урала: в Чердынском, Соликамском, Пермском, Оханском, Кунгурском, Осинском уездах, тогда как в его сибирской стороне — Верхотурском, Екатеринбургском, Шадринском, Ирбитском, Красноуфимском уездах — были дома с белыми печами и дымоходами. Пятистенок встречался только в Осинском уезде¹⁹.

Крестьянский дом, состоящий из двух жилых помещений с сенями между ними, настолько хорошо зарекомендовал себя в суровых уральских условиях, что многие переселенцы строили именно такие. В деревне Аврорино, куда в 1837 году перевели часть жителей Нижнего Тагила, были построены «избы обыкновенные о трех окнах шестистенные с сенками»²⁰. В Опытном хуторе наряду с избами «по крестьянскому обыкновению с простыми крышами» (видимо, двускатными) были построены дома «городским коштом», «с круглыми крышами», очевидно, с облегченной стропильной конструкцией²¹.

Для украшения интерьеров домов крестьян «среднего состояния» в третьей четверти XIX века в Прикамье и в сибирской части Урала были характерны лубочные картинки — «картинки суздальского дела», изображающие тысячелетие России, циркачку на велосипеде и вымышленные происшествия: например, встречу Семика с масляницей, процессию митрополитов под ногами у коня «с зеленым генералом»²².

Дома заводских мастеровых имели «одинаковую форму» и состояли из «избы и одной или двух горниц или просто из двух изб, разделенных сенями». Хотя не приводится подробностей о их внутреннем убранстве, известно, что там «все содержалось в опрятности»²³. Дома заводских служителей, которые в одежде и по внешнему облику были вполне городскими людьми, были похожи на городские размерами, внутренним устройством и обстановкой²⁴.

В середине XIX столетия многие селения горных заводов как по внешнему, так и по внутреннему виду жилищ превосходили «даже значительные уездные города»²⁵. К этому времени относятся первые упоминания современников об окраске и росписи домов. В Красноуфимском уезде, в Нижне-Сергиевском заводе, «расписанные [...] стены и крашенный под лак пол» были признаками большой зажиточности, так же как и «обилие комнат, бархатная пружинная мебель, огромные зеркала, благоухающие цветы и статуи на воротах». В деревнях около Нижней Салды в «постройках — щегольство, на кровлях цветные петухи, стазни разрисованы»²⁶.

В описаниях горнозаводских кержацких домов уральский писатель Д. Н. Мамин-Сибиряк неоднократно говорит об окраске отдельных помещений масляной или клеевой красками. В подобный, часто двухэтажный особняк с маленькими окнами вело широкое крыльцо. Основные жилые помещения располагались на втором этаже, на первом были теплые повалуши, выше — светелка и летник, на вышке, как правило, имелось слюдяное оконце. Между многочисленными комнатами, которые имели названия в зависимости от расположения: угловая, «где неугасимая горит», средняя, где на святки играет молодежь, — и от цвета стен: синяя, зеленая и так далее, — были всевозможные переходы и тайнички. В комнатах можно было увидеть изразцовые печи, бронзовые канделябры, тяжелую мебель рубежа XVIII — XIX веков, стены были выкрашены клеевой краской. Гостиную в соответствии с «новым вкусом» красили канареичным цветом²⁷.

Дома растущей прослойки торговцев и богатых ремесленников в пореформенные годы выделяли «железная крыша, беленые трубы, раскрашенные зеленой краской ставни». «Избушка с белыми ставнями и шатровыми воротами. Лавки выкрашены желтой охрою, полати синею краскою, иконостас и деревянная укладка для книг в кожаных переплетках — зеленой»²⁸. Типичной чертой оформления деревянного управительского дома были расписные ставни, а в небольших комнатах — крашенные потолки и выложенные полы.

В новом каменном конце 1850-х годов доме заводского служащего с венской мебелью, коврами, драпировками на дверях в «зале» на потолке было изображено небо: «по синему полю были насажены звезды из сусального золота, а в середине золотой треугольник с лучами», в котором «местным художником было написано око всевидящее»²⁹. В обстановке дома героя романа «Приваловские миллионы» все «от рукоятки звонка до последнего гвоздя» было «пригнано под русский вкус». Особо Мамин-Сибиряк отмечает синих петухов и расписные потолки³⁰.

О том, как могли выглядеть расписные потолки второй четверти — середины XIX века в богатых домах, можно получить представление по сохранившемуся в Нижнем Тагиле дому купца Любимова³¹. В квадратной комнате (7×7 метров) в круглом углублении, бортик которого является своеобразной рамой, по краю написаны смыкающиеся друг с другом симметричные композиции из рогов изобилия с наполняющими их плодами и из колонн с чашами-жертвенниками, обвитых гирляндами. В основании каждой из них расположены клейма-панно в виде восьмиугольной звезды, либо остроугольного овала с изображениями букетов.

Для росписи обрамления всех клейм характерны тяжеловесные формы орнамента, выполненного в технике гризайли, подчеркнутый геометризм, сухая упорядоченность, свойственная искусству позднего классицизма. В то же время в живописи самих панно видно живое чувство мастера. В мотивах, наполняющих их, можно узнать определенные цветы: ноготки, розы, тюльпаны, астры, золотые шары, горошек, но это не механическое воспроизведение живых растений. Тщательность исполнения, некоторая суховатость, изящество форм сближают росписи панно с миниатюрами Ф. Толстого, букетами расписного фарфора. Небольшие группы цветов здесь как бы выходят из глубины. На светлом фоне четко читаются графические контуры хрупких побегов травки. Композициям панно свойственны сложные ритмы, многократный повтор отдельных элементов, например, ноготков, выглядывающих друг из-за друга, или белых с остроугольными лепестками цветов, подобных тем, что и сейчас любят разводить уральцы на окнах и известных под поэтичным названием «невеста».

Общая тяжеловесность декора потолка, небольшой размер отдельных панно, рассчитанных скорее на рассмотрение с близкого расстояния, заставляют предположить, что писавшие их мастера были недостаточно знакомы с особенностями плафонной живописи. Манера исполнения отдельных мотивов и их трактовка напоминают росписи горнозаводских сундуков, один из которых хранится в Свердловском краеведческом музее. Плотность, с какой расположены цветы, практически отсутствие ракурсов, кроме фронтального и профильного, распластанные розетки и тюльпанообразные мотивы, свойственные народному искусству, позволяют предположить, что здесь работали тагильские живописцы.

К середине XIX века предметы, характерные для городского быта, начинают входить в жизнь крестьян: меняется их костюм, появляются в деревне городские танцы³². В селениях, расположенных вдоль сибирского тракта, процесс разрушения патриархальных отношений проходил скорее, здесь скорее расшатывалась приверженность «любвонной дедине».

В юго-восточных районах сибирской части Урала, в частности в Тюменском уезде, в 1865 году впервые были зафиксированы крестьянские жилища, которые не только снаружи (окна, ставни), но и внутри (лавки, полки) «окрашены голубою, белою или другою какою краскою», как сообщает в дорожных записках А. Н. Зырянов. Он рассказывает об особой праздничности, чистоте и нарядности местных домов, отмечая, что в некоторых деревнях простенки с лицевой стороны нередко мыли и скоблили ножами. Даже на московско-сибирском тракте, едва проезжем в дождливую погоду, были мосты, «раскрашенные яркими красками»³³. В 1866 году неизвестный автор в заметках о Киргинской слободе пишет, что роспись можно встретить «во многих домах зажиточных крестьян»³⁴. Судя по перечислению мотивов, среди которых упоминаются петухи, лошади, солдаты, «какие-то непонятные звери и птицы», можно сказать, что в это время она уже имела вполне определенный характер, в ней сложился свой круг образов. Вышеупомянутые авторы не только утверждают факт бытования домовой росписи, они говорят

о районах ее распространения и месте расположения промысла. Исполнителями здесь были «тюменские (кармацкие) красильщики или маляры». Они работали в Тюменском, Ирбитском, Камышловском, Шадринском, а также в других уездах. Промысел, как видно, стал уже в это время массовым.

В Прикамье в 1870-е годы в крестьянских избах тоже встречались росписи. В селе Перемском на Косье (ныне Добрянский район) работал местный мастер из села Нижегородки. Он расписывал голбцы «красными и желтыми цветками фантастического рисунка», шкафики около окон, стены. Эту роспись очевидец называет «пестрым письмом», написанным «наивной кистью»³⁵. О давности подобного обычая на Среднем Урале и в Сибирском Зауралье писал в 1900 году исследователь сельских построек из города Алапаевска, сообщая, что «в старинных деревенных домах стены стоят или голые, или же выкрашены масляной краской с разными фантастическими цветами»³⁶. Местные краеведы и старожилы вспоминают, что в деревенских домах очень часто попадались росписи с «красивыми» цветами, птицами (реальными петухами и сказочными сиринами), «неумело нарисованными» всадниками и «куколками» — фигурками людей.

На рубеже XIX — XX веков декоративная роспись, выполненная масляными красками приемами свободного кистевого мазка, характерна в основном для крестьянского жилища Урала. В описаниях интерьеров городских и заводских построек чаще говорится о применении побелки, штукатурки, оклейки обоями и только изредка упоминается роспись цветами, но с оговоркой, что подобная встречается в «старинных домах»³⁷. Отсутствие домовых росписей в заводских поселках Урала подтверждают материалы экспедиций конца 1920-х годов и послевоенных лет. Таким образом, о росписных интерьерах уральских домов второй половины XIX — начала XX века можно с полным основанием говорить как о явлении типично крестьянском, отвечающем вкусам этой группы населения.

Среди сельских построек, относящихся к нижней временной границе бытования домовых росписей — 1870-м годам, — имеются трехкамерные и пятистенки, но трехкамерные были распространены в то время на Урале шире, пятистенные становятся популярны на рубеже XIX — XX веков, и именно в их оформлении получила наиболее совершенное выражение система домовых росписей.

Исследования советских этнографов показывают динамику развития русского жилища от различных по планировке северорусского и среднерусского к единому северо-среднерусскому типу как наиболее соответствующему суровым уральским условиям. По их данным, в середине прошлого века северорусский тип дома преобладал в Оханском уезде, а в других он отмечен наряду со среднерусским. Во второй половине века в Чердынском, Пермском, Кунгурском уездах чаще встречаются пятистенные дома, а в промысловых Осинском и Красноуфимском они существуют наряду с двухкамерными и трехкамерными. Многокомнатные жилые строения известны по большинству уездов как единичные. Крыши домов остались преимущественно двускатными, но четырехскатные уже делают чаще. В качестве кровельного материала в сельской мест-

ности применяют железо. Преобладающими стали печи с дымоходами, курные продолжали бытовать только в Чердынском уезде, в остальных местах встречались изредка. Широкое распространение в горницах получили небольшие печи-голландки, трубы или камины (плиты). В целом планировка жилища оценивается как северо-среднерусская³⁸.

Экспедиции НИИХП обследовали Алапаевский, Байкаловский, Богдановичский, Верхотурский, Зайковский, Ирбитский, Камышловский, Талицкий, Тугулымский, Туринский районы, то есть территории бывших Верхотурского, Туринского, Ирбитского, Камышловского, Тюменского уездов, где в пригородных деревнях и более отдаленных сельских местностях были обнаружены расписные интерьеры, часто целые комплексы, включающие несколько помещений: избу, горницу, сени.

Для определения масштаба распространения декоративных росписей в сельских домах различной планировки были взяты сведения по центральному и восточным районам Свердловской области. Несмотря на то что отобрано ограниченное количество расписных домов (из ста пятидесяти только пятьдесят шесть не были «перекатаны» и перестроены), сделанные на их основе расчеты достаточно объективны. Они показывают, что росписи чаще встречаются в домах-пятистенках или «избах с перегородкой» (домах с «круглой» крышей) — сорок процентов, значительно реже в трехкамерных («на две стопы», «на две половины», «связкой», «конем») — двадцать три процента, в «крестовых» или «круглых» — двадцать один процент. Единицами насчитываются однокамерные расписные дома — четыре процента, многокомнатные (трехкамерные с пристроенными сенями) — пять процентов, «крестовая связь» (два пятистенка с сенями между ними) — два процента и двухэтажные — пять процентов.

В конце XIX — начале XX века на Урале происходит процесс изменения внутренней планировки крестьянского жилища, характерный для России в целом: во-первых, посредством разгораживания пространства с превращением функциональных зон в отдельные сообщающиеся помещения, во-вторых, пристройкой новых срубов. В постройках типа дома-пятистенка вход в чистую горницу осуществляется через отгороженную заборкой средой. Такая структура интерьера стала основой для формирования специфических особенностей уральских домовых росписей.

ДОМОВАЯ РОСПИСЬ

Внешний облик уральского дома, особенно в северных районах, всегда был суровым. Двускатная, далеко выдвинутая крыша прикрывала козырьком окна и серо-коричневые стены, потемневшие или «загоревшие», как говорят местные жители, от солнца и непогоды. В домах, время постройки которых относится к первой половине XIX столетия, единственным украшением была скупая резьба на павалах верхних венцов срубов и наличниках.

Во второй половине XIX века простой окраской и скромной росписью стали выделять наиболее важные и выразительные части фасада — окна, карнизы, калитки и ворота. Нередко сруб дома окрашивали целиком какой-либо одной краской, например красной. Резьбу на воротах и наличниках по белому фону подцвечивали контрастными тонами — красным и синим, зеленым и оранжевым, сине-голубым и желтым, желтым и темно-коричневым. Позднее появились расписные наличники, на которых узор, как правило, размещали на ставнях и очелье. Это были небольшие растительные мотивы — веточка, яблоки или цветы с симметрично раскинутыми листьями. На ставнях их писали в центре каждой филенки, по краям которой проводили тонкие отводочки. Очелье, кроме того, расписывали изображениями в виде листьев аканта. Выполненные синей краской на белом фоне, они напоминали роспись «под лепнину». В зависимости от размера одно- и двустворчатых ставней на них располагали гирлянды, букеты. Края ставней в этом случае не обрамляли, только углы отмечали наугольниками. Видимо, роспись наличников была широко распространенным видом украшения дома. Именно на эту особенность неоднократно указывали авторы прошлого века.

До сих пор попадают детали, на которых от непогоды роспись утрачена, но сохранились ее следы в виде небольшого рельефа, хорошо передающего очертания мотивов, композиций и даже характер письма.

В «круглых» домах зашитый досками карниз окрашивали белой или золотисто-желтой краской, по которой наносили простой орнамент в виде повторяющихся S-образных мотивов.

Но чаще роспись применяли в украшении жилых помещений. Расписной интерьер — это особый радостный мир, где существуют собственные законы и представления о красоте и жизненной правде, где





Я. П. Залещиков. Куст роз. Роспись филенки ворот. 1909





П. Пятых. Круг-солнце с на-
угольниками. Рельефные сле-
ды росписи ставней. 1892

растут невиданные растения, над которыми порхают сказочные птицы, а под развесистыми кустами и деревьями едут мужики на санях, гуляют влюбленные парочки, маршируют солдаты.

Многие исследователи связывают возникновение обычая украшать стены росписью с традиционным праздничным убранством дома зелеными ветвями растений, с нанесением знаков-оберегов на матицу и двери. На Урале было распространено поверье, что следует под матицей держать ветку вереска или чертополоха, а на дверных косяках чертить кресты в крещенский сочельник, чтобы в доме не поселился нечистый¹.

В красочном декоре уральского крестьянского дома можно выделить несколько категорий: геометризованную окраску, развитую профессиональную роспись и непрофессиональную живопись, которую сегодня называли бы самодеятельной. Геометризованной окраской, как правило, выделяли важные части интерьера: двери, окна, обвязку печи с голбцем, встроенную мебель, благодаря чему они становились эмоциональными акцентами жилища. Все деревянные поверхности внутри дома при этом окрашивали одним цветом, чаще оранжево-красным, а другим, контрастным к нему, например сине-голубым, делали обрамления. Архаичная композиция геометризованной окраски представляет собой прямоугольную цветную обвязку с кругом и наугольниками. Центр «обвязанной» плоскости, как правило, занимал небольшой сплошь закрашенный круг, иногда его разбивали на секторы или делали радужным из разноцветных колец, подобно небесной сфере на иконах XVI века (см. роспись голбца в деревне Попово Алапаевского района, роспись входной двери в деревне Кирга Ирбитского района, 1870-е годы).

Такой окраской чаще занимались начинающие красильщики, те, кто учился у профессионалов, как правило, выдерживали конструктивность очертаний, строго следуя реальному прототипу, например форме филенки, а самодеятельные мастера искажали их, в результате чего вместо прямоугольной рамки мог получиться овальный картуш.

В 1880—1890-е годы получили распространение филенчатые детали мебели и встроенного оборудования, в которых филенки имели сложные волнообразные очертания. Естественно, они повторялись и в красочном оформлении интерьера (роспись дома в деревне Большой Камыш Ирбитского района — мастер П. Пятых, 1892), иногда приобретая неоправданно большие размеры (потолок дома в деревне Чекман Алапаевского района). Кроме того, геометрический орнамент часто рисовали волнообразными линиями или в виде цепочки полукружий, в результате чего центральный круг превращался в цветок, вокруг которого изображалось что-то наподобие листьев-лучей, а обрамление усложнялось фактурными разводками и рисованными ламбрекенами (роспись дома в деревне Ярославль). В поздних памятниках такая окраска заняла подчиненное положение, уступив первенство красочному растительному орнаменту.

Сохранившиеся произведения профессиональной домовой росписи можно разделить на две группы. Росписям начала 1870-х годов присущи архаические черты, свойственные периоду становления этого искусства.

Росписи периода расцвета—1880-х годов—начала XX века—отличаются отработанностью технических, художественных приемов, разнообразием форм растительных мотивов, общностью принципов построения композиций, несмотря на то, что в их числе встречаются работы и местных и заходяих мастеров.

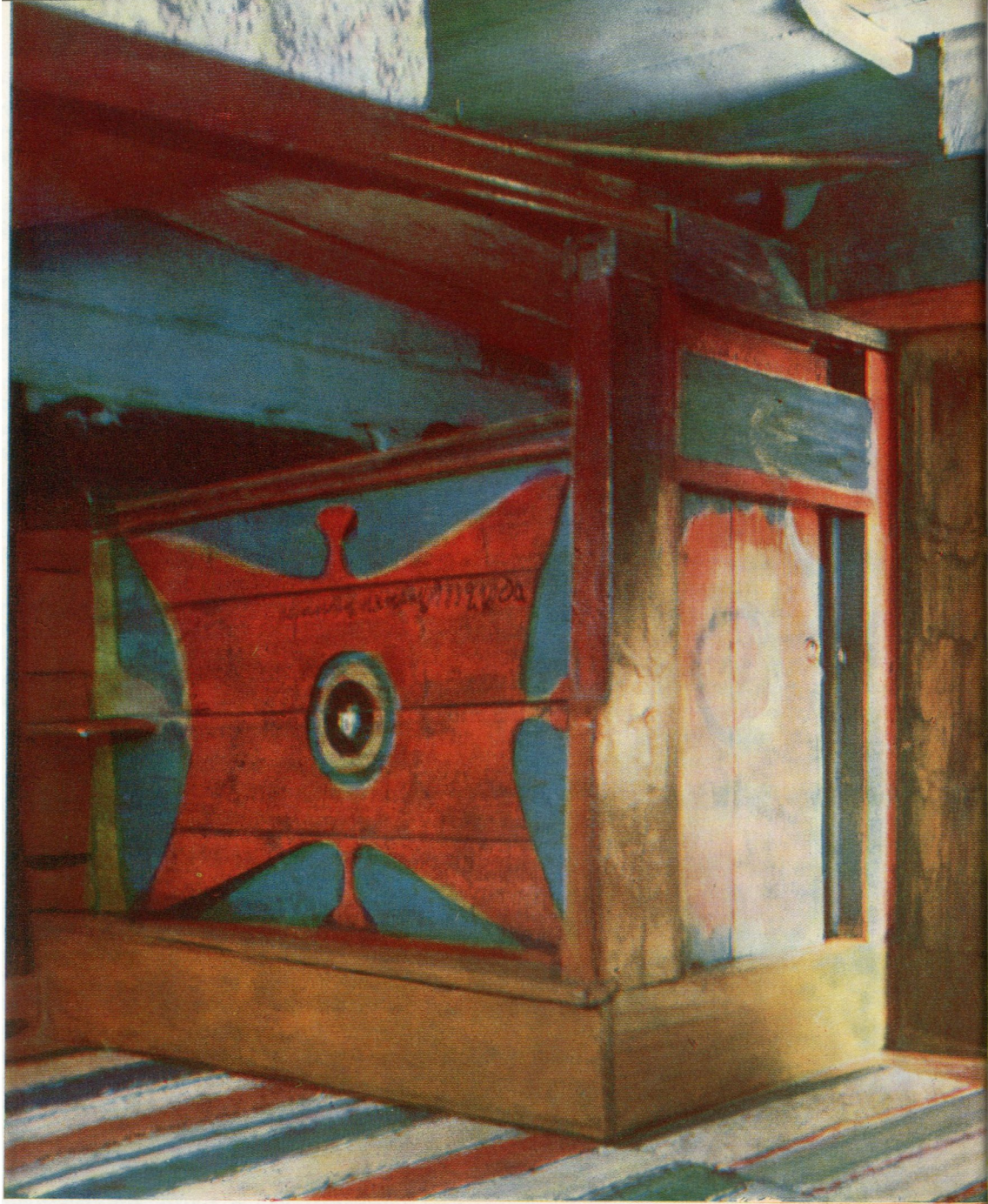
РАННЯЯ ДОМОВАЯ РОСПИСЬ. Памятники ранней уральской домовой росписи довольно немногочисленны. Представление о ней можно получить, рассмотрев интерьеры домов деревни Буньково (1871) и деревни Попово (1875) Свердловской области. К ним по стилю примыкают росписи дверей из деревень Фоминка, Ячменево, голбца из деревни Удинцево и ранние из многослойных росписей, встречающихся в деревнях Шевелево, Кирга².

Для работ этого периода характерна грубоватая малярная манера исполнения. Краски наносили пастозным мазком крупной кистью, которая давала рельефную фактуру со следами щетинок, с выпуклыми от толстого слоя краями. Мотивы росписи—большие с нерасчлененными лепестками тюльпанообразные цветы (Шевелево) и розетки-подсолнечники (Попово), которые нередко ставили в центр изображения (Кирга). Композиции отличаются наивностью: иногда цветы равномерно заполняют поверхность, не складываясь в букеты и кусты.

Ранним памятником уральской домовой росписи, в котором ярко выражены основные особенности этого периода развития народной живописи, в том числе принцип распределения и стиль растительного орнамента, является горница из деревни Буньково, вернее, ее фрагменты: однополотная дверь, матица и часть подшитого досками потолка. Видимо, весь интерьер был выдержан в сдержанной гамме белых, желтых и синих тонов. Матица и потолок расписаны по белому фону растительными мотивами, нанесенными синим контуром, приобретающим в зависимости от нажима кисти плотность и четкость либо мягкость и полупрозрачность. На матице написан побег с крупными, во всю ее ширину закрученными спиралями, из которых вырастают грушевидные листья, сходные с акантом. Потолок окаймляет неширокий бордюр и волютopodobные, акцентирующие углы, завитки.

Такой орнамент, называемый «царские кудри», стилистически связан с гризайлью, воспроизводящей лепные украшения. Однако выполнение его приемами свободной кистевой росписи преобразило городской мотив акантового побега. Это не просто имитация лепного декора, а лихая народная роспись, что подтверждается и незамысловатым повтором простых растительных форм, превращенных в легко читаемый узор, и маховой техникой скорописи.

Наряду с типичным для того времени оформлением потолка, в украшении входной двери прослеживается древняя традиция. Все косяки и довольно высокий порог, как и торжественный портал, окрашены в два цвета: золотисто-коричневый внутри голубовато-синего обрамления. Они усиливают перспективу проема, в котором, как в раме, по «вохряной земле» в синей «обвязке» написано древо жизни. На этом плотном, с крепким стволом и такими же прочными ветвями древе расцвели золотые, розовые и сине-зеленые цветы, около которых, раскинув ост-





П. Пятых. Круги-солнышки, цветущий куст в вазоне. Роспись голбца и заборки. 1892



П. Пятых. Цветущий куст в ва-
зоне, круг-солнце. Роспись за-
борки и двери в горницу. 1892





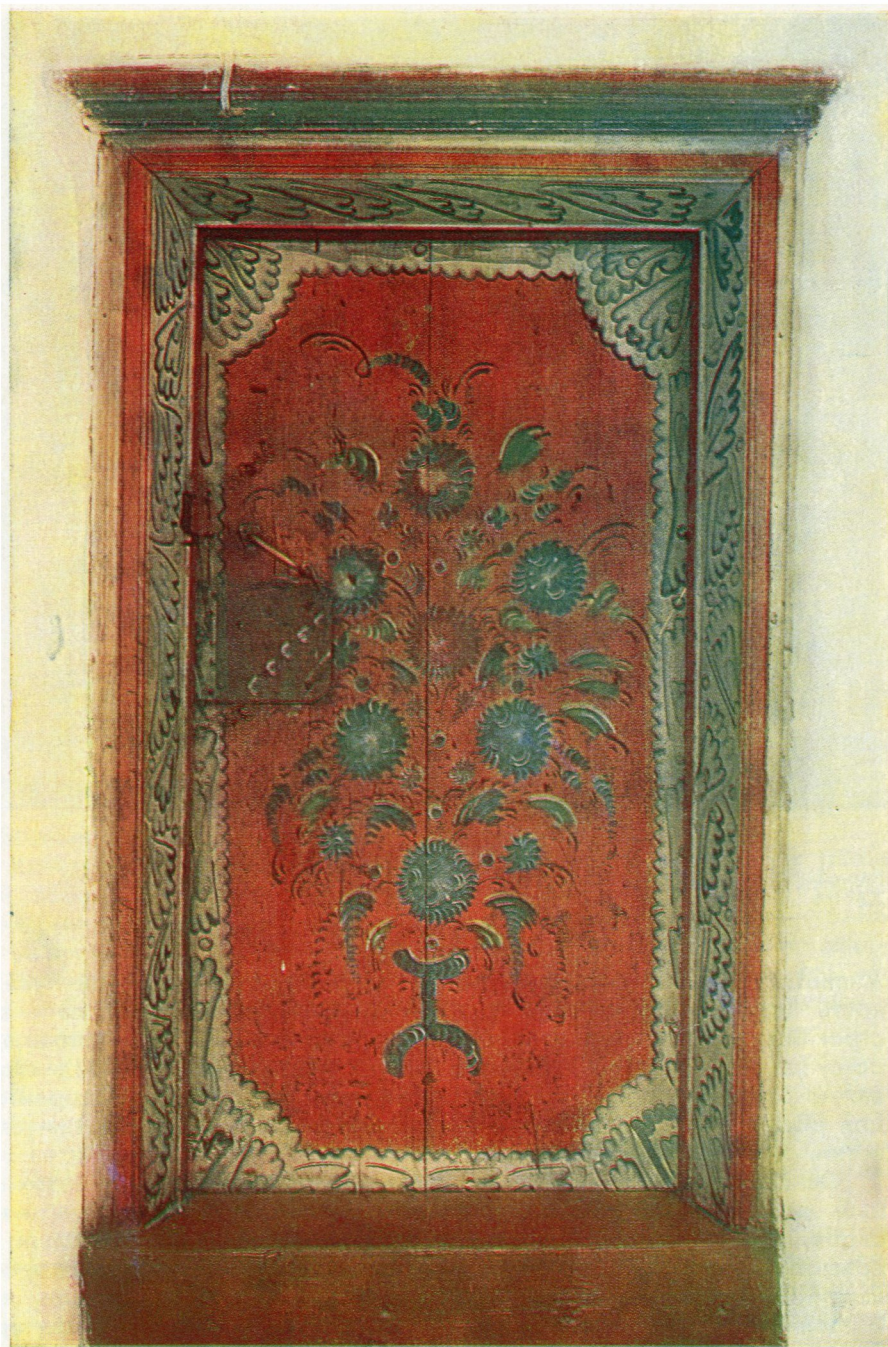
Кармацкий мастер. Цветущий куст в вазоне. Деталь росписи стенки голбца. 1875

ренькие крылья, сидят золотые птицы. Одни из них вытянутой шеей, туловищем, хвостом напоминают домашних петушка и курочку, другие — тетерева и тетерку. В нижней части, под корнем дерева, в картуше из гирлянд с розовыми цветочками помещена дата — 1871.

В росписи двери можно увидеть близость к поэтике уральского варианта повсеместно известной русской народной песни:

Во поле березонька стояла,
Во поле кудрявая стояла,
Всякими цветами расцветала,
Алыми и голубыми³.

Многоярусное дерево с цветами и птицами — древний мотив, уходящий в глубь веков, в искусство скифов-пахарей и сарматов. Он просле-



Кармацкий мастер. Многоярусное цветущее дерево в вазоне, царские кудри.
Роспись двери в горницу. 1870-е гг.



Кармацкий мастер. Синий цветок в синей вазе. Роспись двери в горницу.
Деталь. 1870-е гг.

живается в памятниках Киевской и Владимиро-Суздальской Руси. Четкость членений, некоторая скульптурность моделировки побегов, их строгий ритм напоминают рельефный растительный орнамент владими́ро-суздальской резьбы. Видимо, крестьянскому мастеру XIX столетия важно было изобразить именно древо, а не букет или куст, характерные для росписи других поверхностей, поэтому столь определенны ствол и ветки, столь прост и ясен ритм композиции.

Основные мотивы росписи — небольшой приплюснутый цветок с ровным доньшком и мелкими лепестками, вытянутый бутон — написаны свободно, единым движением кисти. Иной характер у старательно нарисованных розеток, две из которых похожи на пришедшие с лубочных картинок того времени васильки.

Если в росписи потолка видны непринужденность и живое чувство исполнения, то на двери — некоторая скованность композиции, ее наборность из отдельных элементов. Ствол и ветки дерева написаны теми же приемами, что и орнамент на потолке, но они немного крупноваты, а

цветочные мотивы несомненно малы, по трактовке и размерам они ближе к прялочным. Несмотря на некоторые композиционные просчеты, в горнице из Буньково присутствуют характерные для ранней уральской домовой росписи признаки и, прежде всего, сочетание традиционного элемента, каким является древо жизни, с элементами, привнесенными из городской культуры — акантовым орнаментом потолка.

По декору дома 1875 года из деревни Попово видно, что к этому времени уже сложились основные принципы украшения интерьера и широко применялась система панно-модулей⁴. В избе сохранилась роспись голбца и столбушки, а в горнице — почти весь великолепный комплекс стенописей. Роспись горницы выполнена по ярко-красному фону, звучность которого подчеркивается интенсивно синим цветом «обвязок», а общий теплый колорит декоративного убранства поддерживается смолисто-золотым цветом чистой древесины полов, потолка, нижних и верхних венцов сруба.

Относительно небольшое помещение горницы (2,4×5×5 м) делится почти пополам перегородкой из вертикально поставленных досок, дверью, на которой имеется дата — 1875, и стоящим в ряд с ней двухъярусным шкафом-поставцом.

В оформлении вертикальных плоскостей интерьера выделяются три полосы. В нижней, высотой в полтора бревна, часть заборки разделана «под панель» желтой и синей красками, как бы вторя сдержанному золотистому цвету бревен, виднеющихся из-под лавок. Средняя, до седьмого венца, включает все расписные стены, простенки с окнами, двери и встроенную мебель. Широкие синие торцы лавок, отделяя ее от нижней, как бы объединяют чередующиеся красочные панно и окна со стоящими на них «садами». Наконец, верхняя полоса — фриз из оставшихся двух бревен — ничем не окрашена, только в красном углу наклеены лубочные иконы.

Конструктивные особенности плоскостей — узко-длинных, с рельефной обработкой досок, филенчатых дверок шкафа, гладких поверхностей стен, дверей, профилированных коробок-косяков окон — требовали различного подхода к их украшению. В окраске досчатой перегородки горницы соблюдается принцип, свойственный ткани половиков: красные и белые полосы отделяются друг от друга синими отводками, как «отстроченками». Важные линии интерьера — торцы полок красного угла, сам угол, очелья и проемы окон, косяки входной двери — отмечены белым цветом. Но если на гладком красном фоне стены оправдана контрастная окраска рамы двери, зрительно увеличивающая ее размеры, то рядом с расписными простенками белая обвязка окон кажется резкой, поэтому ее смягчают чередующимися полупрозрачными полосами синего, зеленого, красного цветов.

Мастера экономно относились к краске, нигде цвет фона не перекрывался другим. Для этого первоначально наносили, чуть процарапывая, контур, своего рода «графью», отделяющий поверхности, которые должны быть окрашены разными цветами, например, наугольники и обвязку от «поля». Такой принцип разметки был общепринятым.

В декоре горницы простенки между окнами украшены раппортным растительным орнаментом, а красный угол и двери выделены «древом





Кармацкий мастер. Сад с птицами. Роспись среднего яруса горницы. 1875

растущим». Очевидно, таким образом подчеркнута значимость разных частей интерьера, в том числе и подпорожья, стены которого совсем не расписаны.

В целом роспись дома 1875 года разнообразнее, нежели украшение горницы из деревни Буньково, в ней все панно отличаются друг от друга, шире круг мотивов, богаче их моделировка. В этом смысле обращает на себя внимание розетка-подсолнечник: в росписи голбца она большая, с фестончатым наружным краем, на двери перегородки — поменьше, с узорной сердцевинкой, иногда напоминающей ромб, подобный «прянику» хохломских чашек, но наиболее нарядна — на простенках, с разнообразным чередованием цвета лепестков и многообразием орнамента сердцевин.

В декоративном оформлении дома из деревни Попово широко используются возможности свободной кистевой росписи. Особенно часто применение «надерга» и «разбела», а также приема, родственного «агашке» — полулессировочного кистевого мазка, в котором сквозь утончающийся красочный слой проглядывает цвет фона. Впервые здесь появились тонкие цветные и черные приписки. У них красивый ритм, подчеркивающий основные движения растительного орнамента, но они мало заметны на крупных плоскостях. Довольно разнообразны листья: один похож на профильный бутон росписи интерьера 1871 года, другой приобрел ланцетовидную форму, а третий напоминает укороченный раздвоенный стебель.

В построении композиции используется принцип раппортности. Известный по прялкам, он буквально повторяется в небольших, близких по размерам плоскостях, например, в дверках шкафа и развивается в росписи перегородки, где одинаковые по массе, но разные по цвету и форме розетки чередуются с симметрично расположенными листьями (один-два-один-два). В более сложной форме такая композиция представлена в простенках, где дополняется мелкими бутонами и листьями, выступающими в роли подголосков.

Новым элементом в росписи дома 1875 года является белый изгибающийся стебель. На двери перегородки он нарисован аккуратно, в нем сохраняется симметричность и почти одинаковая толщина на всем протяжении — от вазы до закручивающегося кончика, что придает ему особую основательность.

В горнице, как помещении более современном, допускается некоторая вольность в композиционном решении отдельных частей интерьера. Если в росписи красного угла соблюдается принцип панно-модулей с традиционной трехъярусностью, то на досках перегородки цветы и листья равномерно заполняют всю поверхность, подобно тому, как это принято в рисунках набивных тканей.

В декоре дома из деревни Попово четко выделяются зоны разной насыщенности растительным орнаментом, максимум которого приходится на красный угол. В цветовом решении сказался «деревенский», в значительной степени консервативный, вкус заказчика: стены окрашены «красивым» красным цветом, а роспись в тех местах, где она имеется, хотя в разной степени, но все-таки довольно плотно заполняет плоскости.



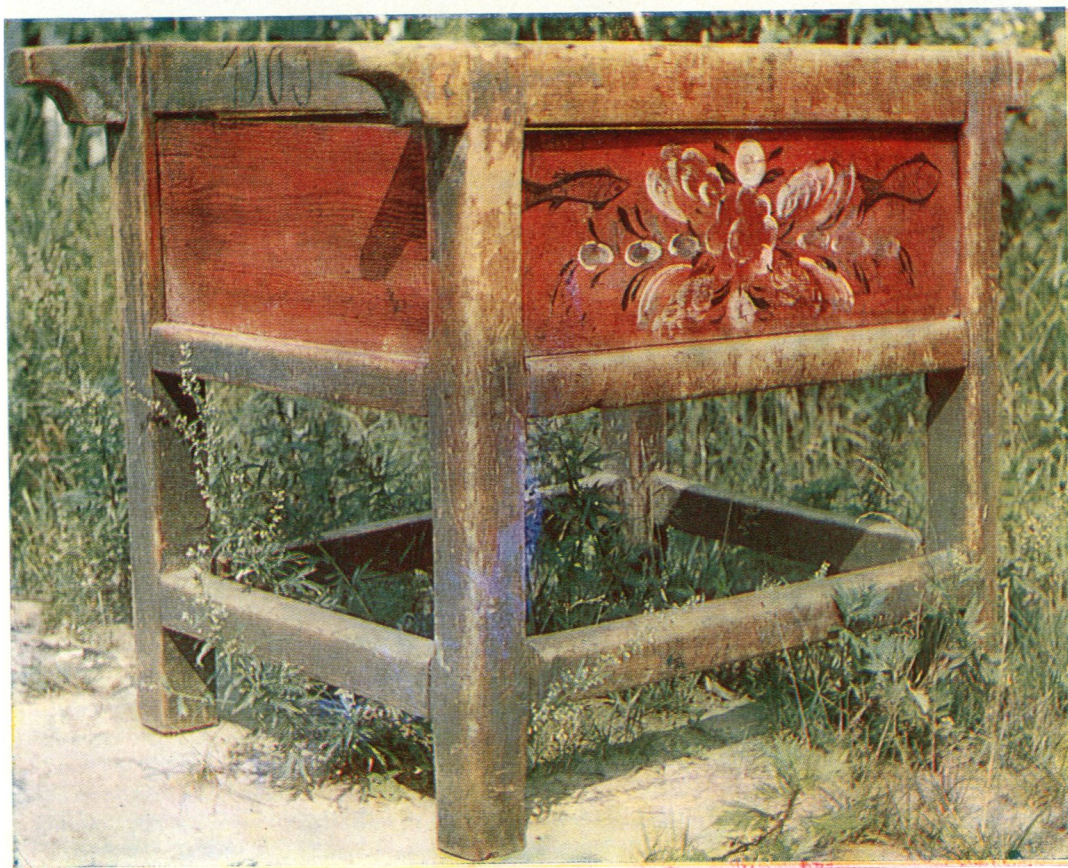
Кармацкий мастер. Древо с алыми и лазоревыми цветами в золотой вазе. Роспись двери в горницу. Конец XIX в.

Несмотря на фрагментарность материалов росписи 1870-х годов, можно отметить ее общие черты. Она локализуется на наиболее значимых частях интерьера — голбце, дверях, красном углу, постепенно распространяясь по всему замкнутому пространству. Для нее характерны простые, незамысловатые композиции с крупными мотивами, вероятно, рассчитанными на восприятие с большого расстояния. При ремесленной тщательности исполнения в ней чувствуются те быстрота и броскость, которые свойственны работам маляров, расписывающих ярмарочные постройки, что в какой-то степени объясняет применение городских мотивов, в некоторых случаях предпочитаемых традиционным.

ДОМОВЫЕ РОСПИСИ ПЕРИОДА РАСЦВЕТА. Домовые росписи Урала достигли наивысшей точки своего развития к 1890-м годам. Сложившаяся художественная система позволяла оформлять разные по форме и размерам плоскости, которые в совокупности создавали неповторимый образ каждого интерьера и комплекса в целом.

Перед человеком, проходящим по среднеуральскому расписному дому, постепенно разворачивается панорама ярких впечатлений. Народные декораторы тонко чувствовали характер отдельных помещений, соблюдая лаконичность цвета преддверия-крыльца, сдержанность гаммы сеней, теплоту и изобилие — в избе и праздничную строгость — в горнице. Преддверие дома, которое открывалось взгляду от ворот усадьбы, как бы подготавливало к тому, что будет внутри. На светлом скобленом дереве крыльца выделялась оранжевая дверь с радужным кругом и голубовато-синими наугольниками. За порогом окутывал серебристый полумрак сеней, где преобладали глухие тона — на синем фоне

Вятский мастер. Цветы, ягоды, рыбы. Роспись подстоля. 1900





Пермский мастер. Белые круги. Роспись подстоля. Конец XIX—начало XX в.

коричневое кружево веток. Колорит соответствовал их промежуточному положению.

Входную дверь в избу по традиции украшали композицией с деревом жизни. Несмотря на появление в декоре более позднего времени злободневных сюжетов, например, изображений солдат и казаков на лошадях, дерево всегда сохранялось. Видимо, особую жизненность этому мотиву придавало его положительное, стойкое в крестьянском сознании содержание доброго пожелания и реминисценция охранительного знака.

Низкие двери в избу заставляли наклоняться, как бы напоминали входящему, что нужно поздороваться с хозяевами и, если дополнительно не приглашали войти, присесть на лавку у входа. На Урале существовал обычай, по которому гость не мог без приглашения пройти к красному углу, переступить пространство, отделяемое матицей. Он должен был стоять в подпорожье или сидеть там на лавке, а если пригласили, здесь можно было снять верхнюю одежду и привести себя в порядок после дороги.

Подпорожье — пространство под полатями — было своего рода при-

хожей. Лавки, обегаящие стены, смыкались здесь с приступкой голбца и как бы выводили из затемненной тесноты подполатного угла в наиболее светлую часть дома, к красному углу.

Красный угол — столовая и место приема гостей — здесь больше окон — три из четырех-пяти, приходящихся на всю избу, на них цветы — «сады», «садины», в простенках и на стене напротив входа «посажены» рисованные цветы, на потолке — венок из цветов и плодов, на подстолье — цветы-солнышки и рыбы. На ярком свету краски росписи работали в полную силу: терракотовые и бордовые тона становились оранжевыми и алыми.

Красный угол от середины отделяли перегородкой, «заборкой», «забором», на которой среди растений часто рисовали часы, показывающие послеобеденное или вечернее время (мастера П. Семигин, И. Белов).

Середина — место работы женщины-стряпухи — невелика, с одной стороны она граничит с печью, рядом, на лавке — полка-залавок для посуды, у противоположной печи стены — шкаф-залавок. Это единственное в избе место, где роспись не так заметна; она хорошо видна на дверцах шкафа, полки-залавка, на стене над ней и подшесточной доске, когда растоплена печь.

Стряпунная печь, домашний очаг, всегда почиталась. Естественно, что она, вернее, деревянные части ее обустройства — опечек, печной столб, припечная и подшесточная доски, стойка полатного бруса и стенка голбца с дверью в подполье — украшались. На стенке голбца наряду с традиционным деревом, птицами и животными помещали изображения важных в крестьянской жизни событий, чаще связанных со свадебным циклом: влюбленная парочка, поездка к невесте, сватовство.

В том случае, когда конструкция не позволяла написать на голбце развернутую композицию (голбечная перегородка сделана из вертикальных досок, низкий голбец), то традиционные сюжеты изображали на стене подпорожья.

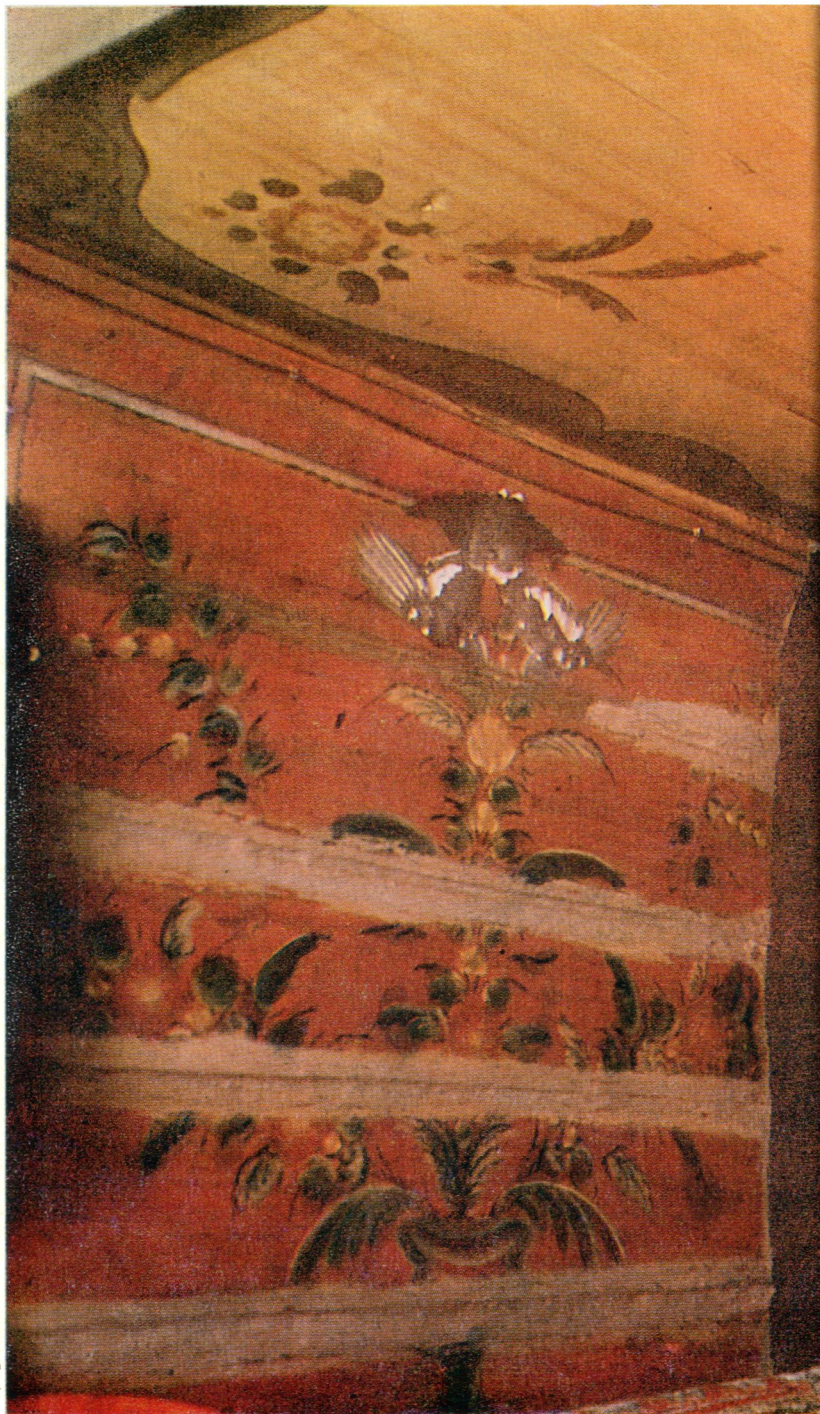
Из середины одно- или двухполотная дверь вела в горницу. Горница в доме была особым чистым помещением, что подчеркивалось росписью. Когда из заставленной середины попадаешь в горницу, сразу становится понятным ее парадное назначение. Уже входные двери придавали ей известную торжественность. Горниц в уральском доме могло быть несколько: в круглых и крестовых — две, три; в доме «связью», поставленном «на две стопы», летнее помещение — клеть — отделявали как горницу. Это относительно большая комната, в углу которой ставили для отопления круглую «инкермарковскую» железную печку.

Горницы чаще красили в светлые цвета, и теплая живописная роспись избы сменялась здесь сдержанной графикой: на белом фоне усиливался ритмический рисунок побегов, узор темных приписок. В декоре горницы мастер решал более сложную задачу, чем в интерьере избы. Здесь в нерасчлененном комнатном пространстве нужно было достигнуть цельности всех расписных плоскостей. Стены покрывались своеобразным ковром, в котором деление на панно было не так заметно, а фризовая композиция своим неукротимым движением объединяла роспись стен и потолка.

Одним из лучших примеров украшения горницы является роспись



Кармацкий мастер. Многоярусные деревья. Роспись дощатой заборки-перегородки.
Начало XX в.



И. В. Белов. Кусты под солнцем. Роспись стен подпорожья и досок полатей в теплой горнице. 1889



выполненная кармацкими мастерами Павлом и Егором Мальцевыми в конце XIX века в деревне Мезень. К сожалению, дом в начале XX века был перестроен — увеличены окна, из-за чего нижние части фризových композиций обрезаны. Но и в таком виде она производит сильное впечатление.

По планировке и размерам — это обычная горница рубежа XIX—XX веков, но благодаря большому количеству окон (два на южной и три на западной стороне), белой окраске стен и потолка она производит впечатление более просторного помещения. Роспись выполнена по дощатой обшивке. Коробчатая конструкция, имитирующая матицу, как бы отделяет пространство, в котором она сосредоточена. Для выявления объема горизонтальные и вертикальные панно обведены темными тонами: края потолка — суриково-красными полосами, а простенки — красно-синими рамами. Однополотная дверь и лавки окрашены приглушенно-красным цветом, оживляемым бело-синими отводками.

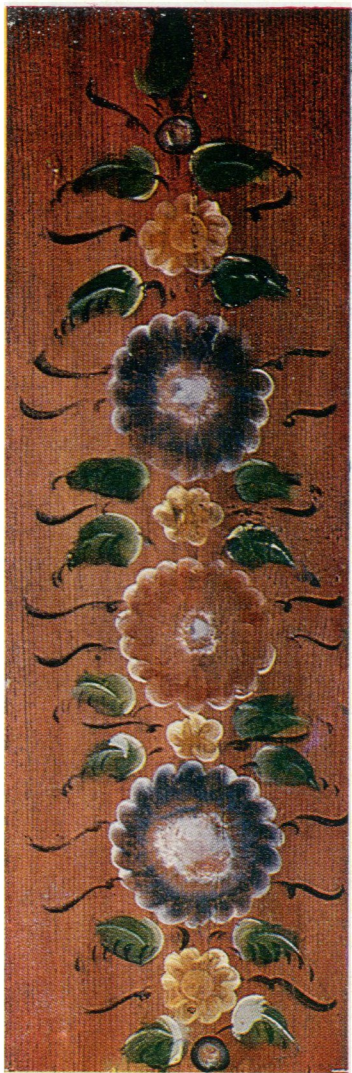
Тщательно расписан красный угол и соседние с ним простенки, где помещены стройные деревца в вазонах, усыпанные золотистыми и голу-



И. Павлов (?). Ветки с цветами, ягодками и листьями. Роспись стола-залавка. Начало XX в.



И. Павлов. Цветы, конь и птицы. Роспись полки-грядки, подшесточной и припечной досок в кутном углу. 1907



Кармацкий мастер. Гирлянда.
Роспись доски заборки. Конец
XIX в.

Пермский мастер. Цветок. Рос-
пись туеса. Начало XX в.

Обвинский мастер. Цветы. Рос-
пись жбана. Конец XIX в.

Вятский мастер (?). Цветы.
Роспись стола-залавка. 1915

быми цветами. Следует отметить, что в росписи красного угла горницы нет изображений птиц, что характерно и для других сохранившихся памятников уральской живописи, тогда как на соседних простенках могут быть белые птички, синие или коричневые петушки и курочки. Это объясняется, вероятно, особым значением красного угла, в котором не должно присутствовать «мирское». Белый цвет фона росписи горницы привел к изменению приемов письма. Здесь почти не используется моделирующий формы разбел, кроме чуть высветленных сердцевин цветов, зато в большей степени выявляются живописные качества других







И. Павлов (?). Ветки с цветами. Роспись шкафа-залавка. 1907

тонов. Сквозь свободно положенные, различные по плотности мазки, как в росписи по фарфору, кое-где просвечивает фон, благодаря чему у мотивов, обрисованных широкими синими или коричневыми линиями, появляется небольшой объем.

Основные мотивы — многолепестковые розетки, в исполнении которых прослеживаются простейшие элементы кистевой росписи: ягодка и круговой мазок, и округлые или остроконечные листья. В зависимости от замысла они формируются в группы: простую двучленную — листок-ягодка, листок-розетка; трехчленную — лист-розетка-два листа или более сложную — два листа-розетка-три листа; листья, в свою очередь, вырастают в ветку, куст, дерево на стене, простенках и двери, гирлянду на матице, фриз над окном, круг на потолке.

В декоре белой горницы наглядно видны особенности уральской домовой росписи периода ее расцвета. Наряду со сложившейся крестьянской традицией выделения наиболее значимых частей интерьера — красного угла, двери, окон и типично сельских элементов — матицы и лавок, в ней органично применяется городская традиция выявления таких частей, как потолок и простенки. Эта тенденция в оформлении горницы в значительной степени смягчается единством полифонического коврового растительного узора.

Среди работ большой плеяды кармацких мастеров выделяются росписи В. К. Рябкова. В совершенстве владея цветочным орнаментом, он смело вводил в него новые мотивы: в двух домах на белых стенах горниц он нарисовал поезда с вагонами, станцию, машиниста. Работы Рябкова отличаются обилием экзотических изображений: рядом с обязательными около двери совишками и желтыми филинами, охраняющими дом, — золотистые птицы, похожие на фазанов, фламинго, помещенные в простенках рядом с красным углом. Чтобы никто не принял своеобразно интерпретированного верблюда за какое-нибудь иное животное, рядом с ним делалась надпись: «ето верблють». Общий светлый колорит, обилие розового, золотистого, голубого тонов выделяют росписи мастера среди работ его современников⁵.

Высокими художественными достоинствами отличаются стенописи, выполненные в конце XIX века замечательным колористом и мастером композиции Халявиным в деревне Катышка. Здесь не повторяется ни одно из расписных панно интерьера. Особенно виртуозна роспись стены кутного угла: центральная часть цветущего куста напоминает фигуру женщины, а крупные ветки — широко раскинутые в танце руки. Поражают воображение и фантазия мастера, предлагающего в одной композиции разнообразные по размерам, форме и разработкам цветы и листья, что однако не приводит к пестроты. Рядом с кустом он рисует льва и птицу. Народный художник умело соединяет все написанное в целое.

Не менее интересна роспись дома из деревни Никоново, выполненная, вероятно, мастером Халявиным. Несмотря на то, что интерьер полуразрушен, представление о нем можно получить по сохранившимся фрагментам. Под поздним, почти стершимся слоем живописи, грубоватым по исполнению, со взявшейся за руки парочкой, привязанным

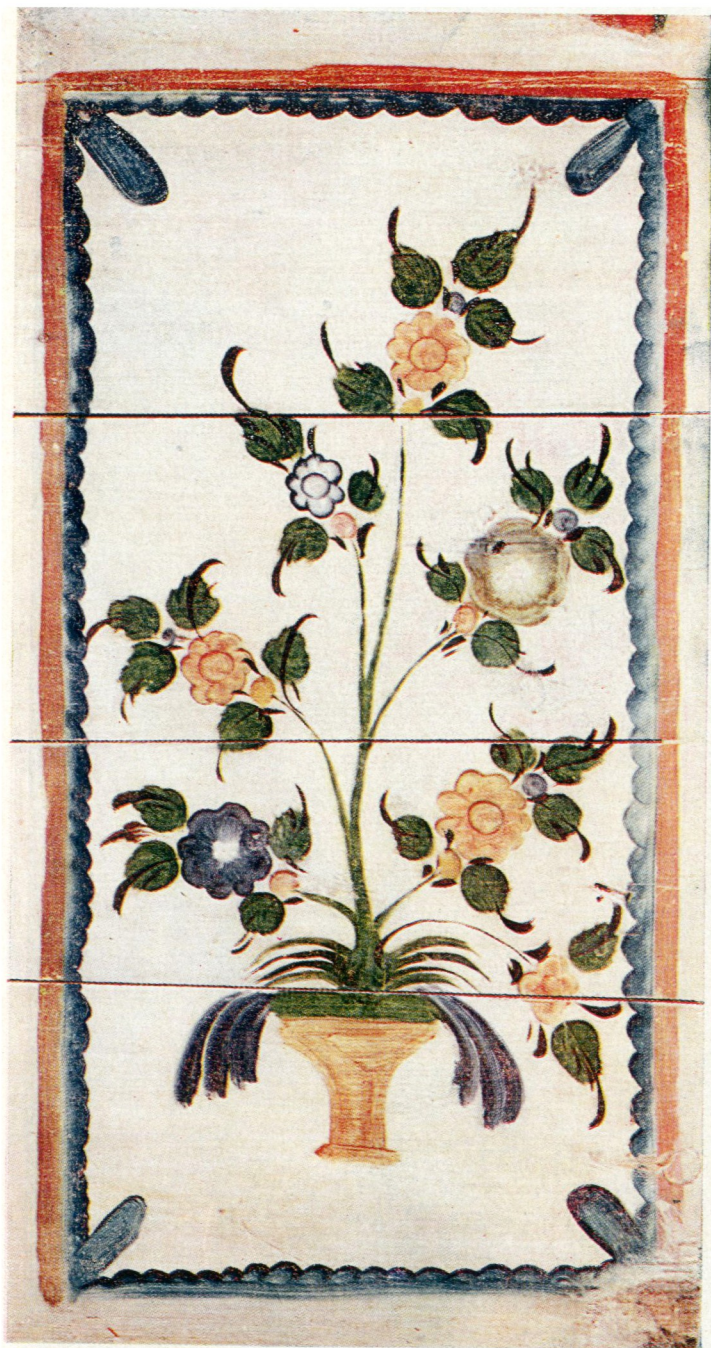


П. и Е. Мальцевы. Древо в вазоне. Роспись двери в чулан. 1904—1910



П. и Е. Мальцевы. Цветущие сады.
Роспись горницы. 1904—1910





П. и Е. Мальцевы. Куст в вазоне. Роспись левого протенка красного угла горницы. 1904—1910



П. и Е. Мальцевы. Куст в вазоне. Роспись правого простенка красного угла горницы.
1904—1910

И. Павлов. Лев. Роспись гол-
бечной двери. 1907



к дереву конем и порхающими птицами, имеется ранняя роспись, которую можно отнести к 1890-м годам. Она исключительна по красоте своих композиций. На стене подпорожья расцветают два непохожих дерева, заключенных в картуши и отделенных друг от друга характерной для интерьеров XVII века колонкой с несколькими перехватами и «яблоками». Около двери написан куст в вазе с широко раскинутыми ветвями, занимающими большую поверхность, но значительная их протяженность не производит впечатления монотонности, а довольно свободно расположенные цветы создают ощущение наполненности композиции. Мастеру удалось найти хороший ритм легких разветвлений и гармонию кудрявых ветвей с цветочными группами.

Одной из счастливых художественных династий кармацких маляров можно считать Беловых, чьи многочисленные работы сохранились в селениях южнее реки Ницы. Они расписывали небольшие дома крестьян-середняков. И. В. Белов любил миниатюрные цветы, из которых складывались венки на потолках, изящные гирлянды, органично оформляющие

Пермский мастер. Цветок. Роспись
филенки дверки шкаф-
чика. Конец XIX в.







В. К. Рябков. Цветущий мир.
Роспись горницы. 1897

маленькие голбечные двери и доски перегородок. Декоративные панно мастера отличает тщательность проработки форм и особая добротность, столь ценяемая заказчиком.

Исследователи крестьянского жилища первой половины XX века обратили внимание на то, что интерьерные росписи Прикамья особенно органично связаны с архитектурой дома. Окраска и роспись, украшающие деревянное обустройство печи, воронцы (полатный брус, полку-грядку), художественными средствами подчеркивали значимость этих конструктивно важных частей дома, тем самым усиливая их выразительность. Они также отмечали хорошо нарисованный орнамент из цветов и листьев в простой гамме зеленых, красно-коричневых тонов и неуверенность в выполнении изображений человека и лошади⁶.

Похожие по стилю росписи были обнаружены в селениях Чердынско-го района, где такие элементы интерьера, как полати, залавок, шкаф, столбушка у печи, по оранжевому или голубому фону разрисованы растительным орнаментом. Как отмечалось выше, в Прикамье работали вятские плотники, которые занимались росписью крестьянских домов⁷. Произведения вятских мастеров относятся в основном к позднему периоду существования домовой росписи на Урале — началу XX века, — особенности которого наглядно сказались в работах И. Павлова (Прикамье, 1905—1907) и И. В. Машковцева (Средний Урал, 1909—1911).

Датированные росписи Павлова относятся к 1907 году, хотя есть близкие им по стилю произведения более раннего времени. По рассказам местных жителей, артель вятских плотников в 1905 году подновляла Дубровскую церковь, затем некоторые мастера начали писать дома в окрестных селениях. Большинство происходящих отсюда работ этого года грубовато, в них использованы простейшие кистевые приемы, для композиций характерно раппортное заполнение плоскостей. В местах более ответственных — на залавках, голбцах — росписи интереснее, с разнообразными формами цветов и листьев, сложными ритмами графических приписок. Они родственны работам И. Павлова, в них видны типичные для мастера композиции: букеты с птицами, которые он писал на припечных досках (шириной более тридцати сантиметров), и гирлянды, характерные для узких удлиненных плоскостей, мощных брусьев воронцов и филенок дверок шкафчиков (шириной до двадцати пяти сантиметров).

Известно несколько расписанных Павловым домов. Это опытный художник, умело использующий возможности декоративной росписи масляными красками. Легкими живописными мазками он наносил ветви растений, объединяя ими в компактные группы крупные пятна цветочных розеток. Активную роль в создании орнамента у него играют черные и цветные приписки. Из птиц Павлов любил писать сов и жар-птиц. На голбечной двери он рисовал льва в «охранительной» позе, с поднятой передней лапой.

Работам Павлова свойствен мягкий, приглушенный колорит, построенный на сочетании красного, синего и золотистого тонов. Оранжево-красный фон является в его росписях доминирующим, он хорошо сочетается с темно-желтым цветом старой древесины. Замечательно мастерство, с каким написаны букеты цветов и сидящие на них птицы. Уда-

И. В. Белов. Цветущий куст.
Роспись входной двери. 1889



чей мастера можно назвать композицию растущего куста со сложным ритмом чередования компактных групп из трех-четырех цветочных розеток и тонких гирлянд с плавно расходящимися в стороны ягодками. Такое понимание образа растения характерно для алтайских росписей и до сих пор не встречалось в уральских домах. Не исключено, что либо мастер сам бывал на Алтае, либо видел что-то подобное на Урале.

Иные по характеру росписи И. В. Машковцева благодаря светлому фону создают ощущение праздничности. Машковцев — обычный маляр, поэтому техника его росписи проще, мотивы крупнее, среди них преобладают такие формы, как многолепестковая розетка, ягодка и чуть удлиненный остроконечный лист. Он сажает свои «садины» в высокие неправильных очертаний вазы, раскладывает на стенах букеты из подчеркнуто плоских цветов. Если панно кажутся ему слишком большими, он наивно расчленяет их по диагонали прямыми толстыми стеблями. На потолке пишет концентрические круги из радужных мазков, похожие на вязаные коврики. Изображения в простенках мягко обрисовывает обрамлениями, подобными овалам самодеятельных мастеров. Иногда он повторяет виденные в других домах типы птиц: золотая совушка (как ее представлял Рябков) превратилась у Машковцева в загадочное фиолетовое существо с жесткими черными прутиками вместо перьев. По своему выполняет он полюбившиеся в деревне «панели», окраску нижних венцов «под мрамор» и «под дерево». Он не имитирует материал, его рисунки текстуры в виде разводов приобретают собственный упругий волнообразный ритм. Горницы Машковцева так и не превратились в подобие городских комнат — это явно деревенское жилище. Мастер создает неповторимый образ крестьянского парадного интерьера глухих лесных деревенок.

Для уральских домовых росписей разных районов характерны довольно разнообразны мотивы. С красных или светлых стен смотрят алые и лазоревые цветы — «фантастические», как утверждают старожилы. На двери и голбце они складываются в древо или цветущий куст, около которых сидят совушки и павлины. Изображения добродушных львов и глазастых коней чем-то похожи на геральдическую композицию, представляющую льва с единорогом, но охраняют поодиночке дверь в подполье и чело печи.

Рассказы местных краеведов, видевших старые росписи, уточняют детали таких изображений. А. Харитонов из Тюмени вспоминал, что на стенах рисовали букеты и птиц, похожих на петуха «с длинной тонкой шеей, будто он ее вытянул», а хвост «со свисающими перьями». Г. Вахлов из Камышлова видел на двери одного из домов птицу-сирин: «дерево такое примитивное и сидит на нем птица с человеческим лицом, лицо строгое, аскетического типа». Встречался ему и другой мотив: «белый конь с лебединой шеей и тонкими ногами, всадник нарисован похуже, сам маленький, несоответственно коню».

В росписях начала XX века присутствуют фигурки людей, иногда сопровождаемые надписями «барыня», «купец», парочки или целые сцены — поездка на санях, марширующие солдаты с офицером. В 1904 году мастер И. Востров в доме из деревни Большой Камыш Ирбитского района, судя по формам персонажей, отразил русско-японскую войну.

И. В. Белов. Сизые голуби
на древе. Роспись корневой
прялки. 1892 (?)





Вятский мастер круга. И. Павлова. Гирлянда. Роспись дверцы голбечного шкафчика. 1905

На стенах подпорожья около громадных деревьев рядом с мирными деревенскими сценами и неперменным чаепитием, на котором присутствует рассказчик-солдат, он написал батальные сцены, иллюстрирующие повествование этого солдата о военных подвигах.

Круг изображаемых мотивов, вероятно, сложился давно. Введение в систему растительного орнамента птиц, зверей и фигурок людей характерно не только для народных росписей, но и для такого широко распространенного в XVIII веке вида уральского искусства как чеканка по металлу⁹. Это явление вполне закономерно, его можно объяснить естественным стремлением каждого мастера расширить содержание условного мира сказочных «садин» близкими и понятными ему и его за-



И. Павлов. Конь, букеты. Роспись полки-грядки, голбечного шкафчика и стола-залавка в кутном углу. 1909

казчикам сюжетами. Анализ произведений уральской домовой росписи показывает, какие мотивы в них популярны: у вятчан — львы и лошади, известные по северорусским росписям, а также жар-птицы, совышки и попугаи; у кармацких красильщиков более широкая тематика — от древнерусской (старообрядческой) птицы-сирин до павлинов, верблюдов и прочих экзотических птиц и зверей, а также всадники, солдаты и повествовательные сцены. Если в изображении птиц и животных видна не только профессиональная выучка, но и глубокая традиция, то исполнение фигурок людей и сюжетов, таких как «чугунка» (железная дорога), отличалось примитивностью.

Рассмотрев ряд произведений уральской домовой росписи, можно выявить особенности технических и художественных приемов. Роспись, как правило, выполняли на ярком цветном или светлом фоне. Из красок наиболее употребительными были сурик, охра, медянка, белила. Поверхность перед росписью грунтовали меловой шпаклевкой, при необходимости затыкая куделью щели, затем ошкуривали и «набивали землю», «наводили глянecь», то есть окрашивали фон, для чего пользовались пигментами, в том числе местными — белым, желтым, красным, синим, которые растирали на олифе собственного приготовления из конопляного или льняного масла. Получавшиеся покрытия отличались большой прочностью и сильным блеском.

Фон окрашивали несколько раз; если расписывали по белой земле, то — четыре: сначала грунтом из белил с твореным мелом, а затем три раза белилами. После каждой окраски сушка длилась одни сутки. Если роспись делали по какому-нибудь другому фону, то было достаточно трехразовой окраски.

У мастера в ходу были инструменты, обычные для любого живописного промысла: каменная плита и курант-пестик для растирания красок, круглые щетинные, «величиной с кулак» кисти для малярной «покраски», тонкие — для росписи (те и другие, как правило, самодельные); для нанесения подмалевка использовали заячью лапку и пальцы, для графических разработок — гусиное перо.

Гамма росписи была ограничена несколькими цветами: красным (киноварь, охра красная, сурик, бакан), желтым (охра, крон желтый), синим (кобальт, берлинская лазурь), зеленым, изредка темно-коричневым. Обязательны белый и черный: первый — для моделировки форм, второй — для приписок, графических элементов.

Техника росписи отличалась простотой. После предварительного определения размера мотивов и композиций делали подмалевки основных пятен — цветов, бутонов, листьев, последовательно от более крупных к мелким. Затем производили их моделировку, во время которой одни, в соответствии с замыслом, превращались в цветы, другие — в бутоны и листья. Моделировку делали белилами, если подмалевки цветной, или какой-либо другой краской, если он белый. Обмакнув конец кисти в нужного цвета краску и вращая ее вокруг оси округлым мазком, за одно движение преобразовывали подмалевки в ягодку или лепесток цветка. Благодаря этому приему, сохранявшему и развивавшему традиции травных росписей XVII—XVIII веков, получались мягкие переходы от цвета к цвету.



По словам мастера М. И. Хохлина, чтобы написать цветок, сначала наносили красное пятно, потом по его краю белый цвет кромкой кисти. Вокруг подмалевка могли быть коричневые зубцы, а в середине одновременно белой и красной красками делали несколько радиальных мазков: «надергаешь в серединку», — говорили мастера. Яблоко представляло собой округлое пятно белой краски, обведенное красной. Листья — зеленые, если фон красный или голубой, при белом фоне — желтые и красные. По их поверхности проводили белые «жилки». В тех местах, где нужно было быстро заполнить плоскость, писали «царские кудри»¹⁰.

В процессе развития скорописи моделировку «белильными оживками», свойственную народным росписям, заменили «разживками» или широко распространенным вариантом этого приема «разбелом», во время которого белила брали на край кисти, предварительно обмакнутой в краску другого, основного, цвета. Кистью проводили таким образом, чтобы белила шли по внешнему краю мотива. Благодаря постепенному переходу к белилам, чистые, не всегда сгармонизированные цвета смягчались, происходило объединение живописной поверхности.

Заканчивали роспись приписки и травки, разбивающие четкие контуры форм, повышающие орнаментальность мотивов и связывающие их с фоном.

Размеры основных мотивов различны, они зависят от расписываемой плоскости: цветы диаметром в три—четырнадцать сантиметров, ягодка—полтора—четыре сантиметра, но чаще встречаются цветы, диаметр которых восемь—десять сантиметров, а ягодки около двух сантиметров. Варианты листьев довольно многочисленны.

Построение композиций основывается на системе модулей¹¹, какими являются естественные мерительные инструменты маляра — кисть руки (ширина ее), палец (толщина его). Они тесно связаны с модулями крестьянского жилища и традиционной утвари (пядь, локоть). Типичное соотношение элементов цветов—лист—ягодка равно 1 : 2/3 : 1/4. Такое построение дает типичную для народного искусства крепость форм и пропорциональных членений, изменение соотношений ведет в забитости либо облегченности композиций.

Со временем на простенках красного угла, двери, голбце писали древо жизни, на стенах подпорожья, красного угла напротив входа, кутного угла, дощатой перегородке — «сады», разрастающиеся кусты или ветки, на потолке и полатах — уравновешенные композиции с кругом в середине и группами цветов по углам, на узких и длинных деталях (брусе полатей, матице) — гирлянды.

Выделяя изобразительными средствами конструктивно важные части интерьера, мастера тем самым выявляли их функциональность. Например, усилие столба, поддерживающего воронцы, подчеркивалось упрямим движением нарисованного растительного побега.

Панно, как правило, окружали красочным обрамлением, контрастным к цвету фона; у рамочных конструкций по этому же принципу окрашивали обвязки и филенки. Особо выделяли двери и окна: если стороны косяка, обращенные в проем, были синими, то смотрящие в избу — красными, наряду с этим на профилированные края досок дополнительно наносили чередующиеся цветные отводки. Благодаря таким несложным приемам достигалось единство цветового решения всего интерьера, в котором тщательно соблюдалось соподчинение отдельных частей — от распределения первоначальной окраски до последнего росчерка.

Ранние датированные росписи интерьера крестьянского жилища относятся к началу 1870-х годов. Возможно, они были и в первой половине века. Обоснование такого предположения может быть широкое пространство к этому времени светлых, чистых, с белыми печами помещений, наличие в промысловых и сельских районах Урала декоративной росписи, развитие отхожих промыслов и связанного с ними красильного дела.

Увеличение количества росписи в крестьянском жилище происходило в несколько этапов. Наиболее ранний связан с украшением деревянного обустройства печи, дверей и окон (простейшая композиция с кругом и наугольниками, древо жизни с птицами, порталобразное обрамление). Позднее стали расписывать чистые помещения. По расположению в них отдельных панно, характеру композиций видно влияние городского искусства конца XVIII — первой половины XIX века (цветочные гирлянды,

Неизвестный мастер. Букет в вазоне. Роспись обшивки простенка. Конец XIX—начало XX в.



И. Павлов. Роспись дверок шкафа-залавка. 1905 (?)

круги на потолках, мотивы из трех цветов или плодов, «фактурные» виды окраски «под мрамор», «под дерево», роспись «под лепнину»).

Широкое распространение домовая роспись получила в пореформенные годы в связи с быстрым социальным расслоением деревни. Установлено, что она преобладала в домах пятистенных, трехкамерных и «круглых», принадлежащих зажиточной части крестьянства.

В памятниках начала 1870-х годов цветочные мотивы, восходящие к двум основным формам — розетке и крину, не отличались разнообразием, а композиции отдельных панно были до примитивности просты. В произведениях 1880-х годов уже наблюдаются признаки развитого стиля уральских домовых росписей, прежде всего классические приемы живописного мазка и скоропись, приобретающая черты каллиграфии. Расцвет этого искусства приходится на 1880-е годы — начало XX века, что подтверждается разнообразием творческих почерков работавших в это время мастеров, ставших известными благодаря автографам: И. В. Белов (1892—1911), В. К. Рябков (1892—1899), братья Егор и Павел Мальцевы (1904—1910), И. Павлов (1905—1907), И. В. Машковцев (1909—1911) и безымянных: мастер «КФХЛ—ФБЪ», мастер росписей в деревне Ярославль и другие.

В конце XIX века красочное украшение домов было свойственно многим районам России. К уральским домовым росписям ближе всего росписи Алтая и Русского Севера как по принципам размещения, характеру композиций, кругу мотивов, так и по технике исполнения. На Русском Севере зафиксированы дома 1870-х годов, росписи которых близки прикамским¹². Стенописи, выполненные не позднее 1880-х годов и сходные со среднеуральскими, встречались в Барабе и на Алтае¹³. Интересно, что появление домовой росписи на Алтае исследователи связывают с экспансией кармацких (тюменских) мастеров.

Неоспоримые свидетельства современников о широком распространении расписного дома на значительной территории Приуралья, Среднего Урала, Сибирского Зауралья и за пределами этих районов, профессиональный характер росписей, разнообразие мотивов говорят о том, что это искусство имело глубокие традиции.

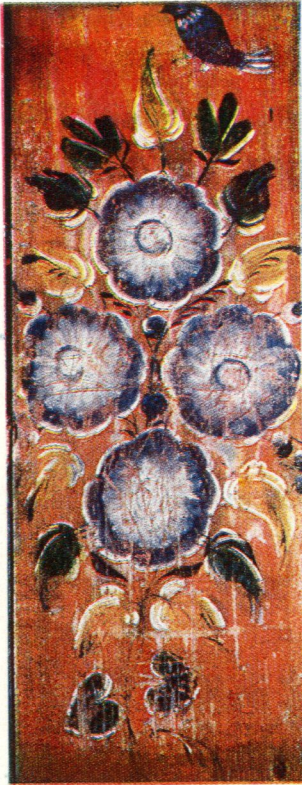
Процесс распространения росписи был столь быстрым, что его можно назвать вполне современным словом «мода». Но так же быстро «мода» на расписные дома прошла. О кратковременности этого обычая на Бухтарме говорит Е. Э. Бломквист¹⁴.

В первые десятилетия XX века в интерьерах уральских домов стала преобладать однотонная светлая окраска, распространились бумажные обои, что породило в подражание им роспись «под шпанеры» (в косую клетку, в центре их ставили ягодки или простенькие цветочки); появилась окраска по трафарету, с помощью которого иногда очень сложные рисунки наносили на голбец, двери и стены выше окон.

В начале XX века «крашенный дом» в Курганской области около Армизона выглядел, по рассказам мастеров, следующим образом: наружные стены—темно-красные, карниз и наличники—белые или желтые, железная крыша — бордовая или зеленая. На воротах по зеленому или синему полю делали «разделку» темно-коричневым и белым, по желтому полю — темно-коричневым цветом. Потолки в доме красили белым,



Неизвестный мастер. Красные и лазоревые цветы. Роспись двери голбца. Конец XIX в.



И. Павлов. Птица над цветущим кустом. Роспись припечной доски. 1907



И. Павлов. Цветок. Роспись дверцы шкафа-залавка. 1907

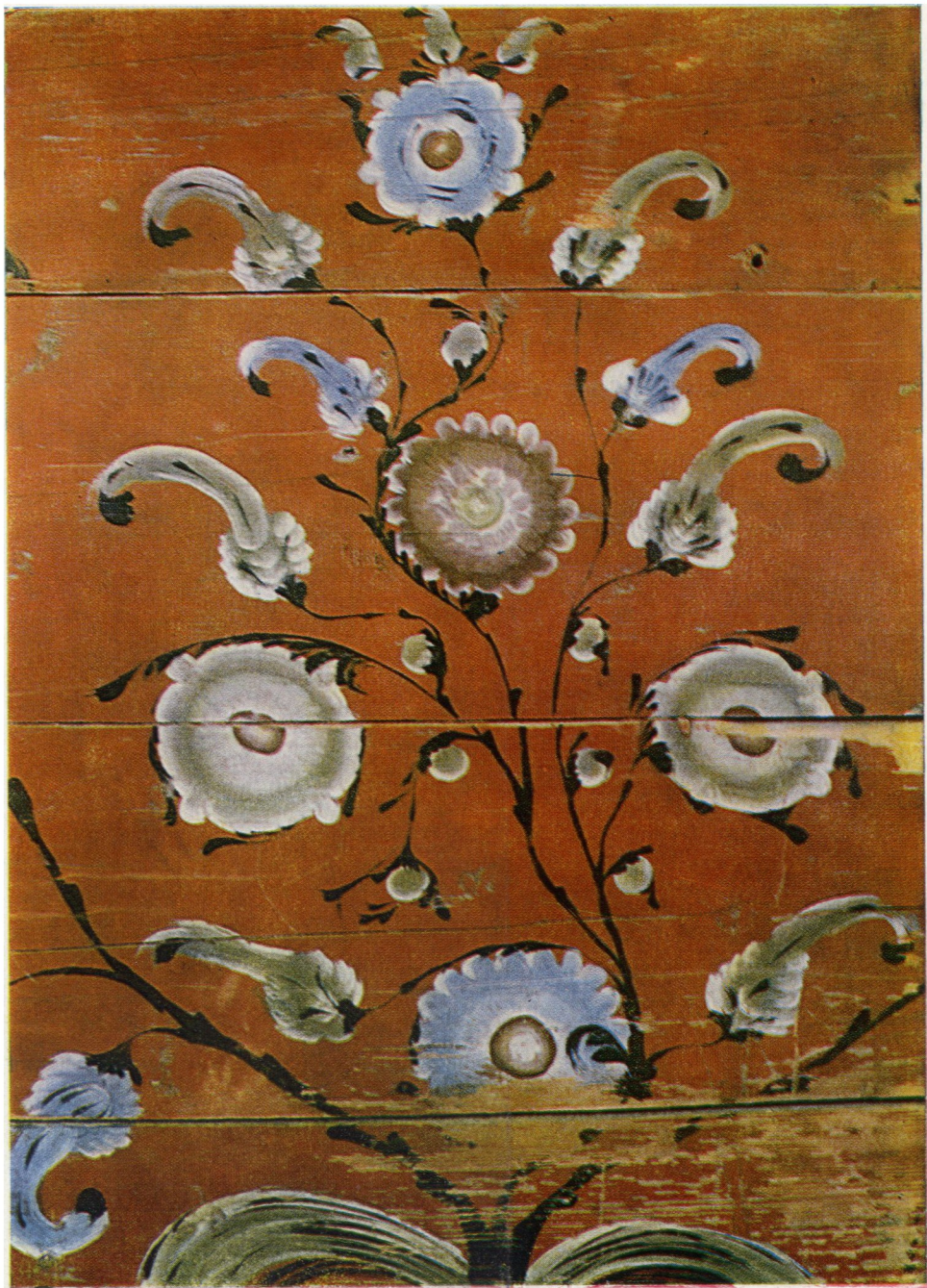
стены часто оклеивали обоями, в кухне потолки, стены и всякие поделки обычно окрашивали желтой краской, так как она «не маркая», «не пачковитая». Встроенную мебель, крылечко, двери разделявали «под срез»¹⁵.

В Туринском районе стены и заборку окрашивали красным суриком, середу — желтой «вохрой» или «золотой муммией», обрамления и напольники делали голубым или темно-бурым цветом.

Однако любовь к кистевой росписи как виду украшения интерьера сохранялась довольно долго, известны работы профессиональных красильщиков 1920—1940-х годов, немало самодеятельных художников расписывали свои дома.

Исследователи домовых росписей соседних с Уралом районов отмечают, что для Восточной Сибири характерны синие и зеленые тона в сочетании с коричневым, для Русского Севера — оранжево-красные, для Алтая — тоже красные.

На основе этих наблюдений можно было бы сделать вывод о специфических чертах местных традиций с прочно закрепленным отношением



Вятский мастер И.Н.Д. Цветущий куст. Роспись обшивки стены. Деталь. Начало XX в.

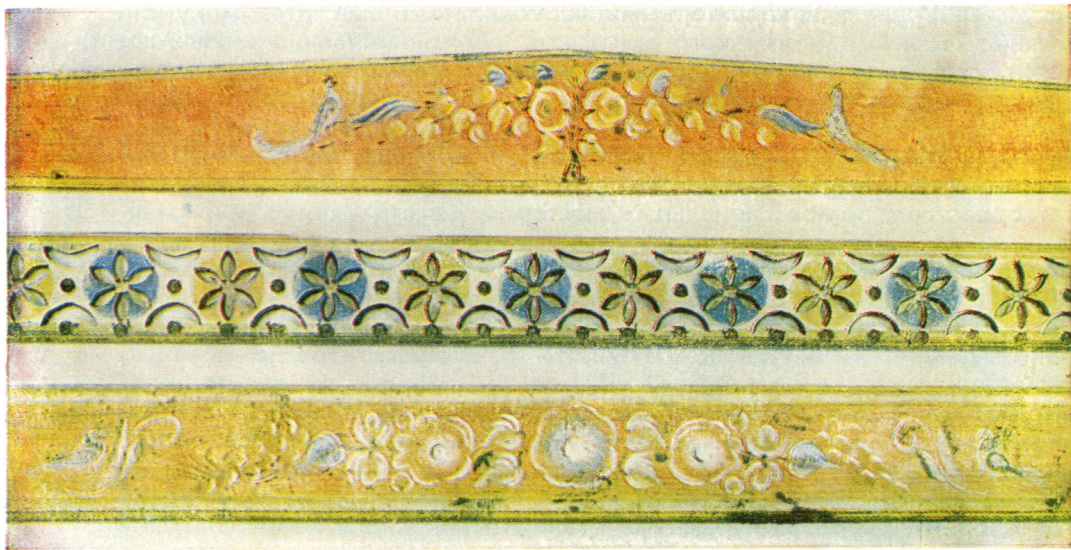


Мастер круга В. К. Рябкова.
Роспись подпорожья. 1901





И. В. Машковцев (?). Гирлянды. Роспись досок перегородки. 1909



И. Павлов. Павлины на кусте.
Роспись полки-грядки. 1907

Неизвестный мастер. Подзор.
Начало XX в.

И. Павлов, Я. Залещиков. Цветы,
виноград, птицы. Роспись
полки-грядки. Начало XX в.

к цвету как активному компоненту художественного образа росписи. Однако данные, полученные при изучении отдельных районов, не могут служить характеристикой всей народной художественной традиции.

На Среднем Урале и в Сибирском Зауралье цветовое решение росписи отличалось большим разнообразием. Здесь в северных районах чаще встречались оранжево-красные тона различной интенсивности в сочетании с синими и сине-зелеными, но иногда в колорите преобладал зелено-синий. Объяснением этому может быть существование отхожего малярного промысла. Не исключено, что кармацкие мастера, побывавшие в Восточной Сибири и на Алтае, предлагали уральским заказчикам окраску с преобладанием холодных тонов. То, что местные жители принимали эти нововведения, свидетельствует, с одной стороны, о весьма активной роли бродячих красильщиков в формировании вкуса заказчика, об их немалом авторитете как носителей народной традиции, «законодателей моды», с другой стороны, это говорит о значительной подвижности крестьянского вкуса, о более широких, чем предполагалось, границах художественного идеала второй половины прошлого столетия.

Таким образом, изложенный выше материал дает представление о роли росписи в формировании художественного облика жилища уральских крестьян второй половины XIX — первой половины XX века и позволяет сделать вывод о том, что развившиеся на протяжении столетия домовые росписи стали самостоятельным явлением русского народного

искусства Урала. Их характерными особенностями являются монументальные формы растительного орнамента, преимущественно теплый колорит, строгость и сдержанность композиций, гармоническая соподчиненность отдельных частей.

О СОДЕРЖАНИИ РОСПИСЕЙ. Декоративную роспись справедливо относят к самым подвижным видам народного искусства. Тесно связанная с творчеством профессиональных мастеров, испытывающая многочисленные влияния, она быстро впитывала новшества и нередко была их пропагандистом. Искусству домовой росписи присущи свои закономерности, в соответствии с которыми оно формируется и живет. Оно связано не только со спецификой оформления жилища, оно, безусловно, глубоко содержательно. Подлинный смысл и значение мотивов, композиций, структуру содержания комплекса домовой росписи, ее своего рода программу можно определить, всесторонне исследуя проблему, привлекая материалы смежных наук — этнографии, истории, археологии и фольклористики.

Содержание домовых росписей, распространенных на громадной территории Приуралья, Среднего Урала и Сибирского Зауралья и отражающих вкусы и мироощущение больших групп русского крестьянства, вряд ли было однозначным. Их смысл был непонятен горожанам рубежа XIX—XX веков, видевшим отдельные, далеко не лучшие памятники. Отмечая простоту («примитивность») и яркость («алаяповатость»), подчеркивая невысокое качество изображений («неумелость рисунка»), они все-таки чувствовали их необычность и самобытность.

Рассматривая уральские домовые росписи с современного уровня развития науки, можно проследить многообразие их содержания, вскрыть и рассмотреть жизненные основы, рожденные бытом и мировосприятием сельского жителя.

Можно, конечно, считать, что архаические крестьянские воззрения, восходящие к древним земледельческим культам, в настоящее время не имеют абсолютно никакой основы, и тем самым полностью отказать в смысле и содержательности поздним народным росписям, оставив им сугубо декоративную, украшательскую функцию, целиком подчинив их культурным влияниям города. Но знакомство с глубинными слоями содержания архитектуры крестьянского жилища, с системой связанных с ним народных представлений, имеющих непосредственную преемственность и генетическую связь с росписями, позволяет достаточно достоверно расшифровать общий смысл этих росписей и выяснить многие вопросы, возникающие при анализе конкретных произведений.

Изучая домовые росписи, неизменно следует иметь в виду многовековые напластования, накладывающиеся в процессе развития жилища на его главную ячейку — клеть — определенные функции, которые закреплялись за ее частями в представлениях, верованиях и обрядах крестьян, частично сохранившихся до наших дней. Это поможет выявить сущность этого искусства, даст возможность раскрыть смысл отдельных мотивов, композиций, функциональных зон и ярусов, структуру росписи в целом.

К основам, определяющим содержание домовой росписи, мы отно-

сим мировоззрение и мировосприятие крестьянина, содержательность архитектуры дома в целом и его интерьера, семантику мотивов. Здесь важна не только связь декора с конструкцией, на что неоднократно указывали исследователи (И. В. Маковецкий, Т. В. Шмакова, Н. И. Каплан, Е. Э. Бломквист, О. А. Ганцкая), не менее важно рассмотреть систему самого интерьера клетки, на которую накладывалась в процессе его развития резная и красочная декорация¹⁶. Крайне интересно выявить, когда же могло возникнуть то или иное представление, в каких формах оно закреплялось за конкретными частями интерьера и как на это представление ложилось новое, наполняющее его иным смыслом, соответствующим новому кругу образов.

Некоторые ученые отмечали, что в памятниках материальной и духовной культуры до наших дней дошли, нередко в непотревоженном виде, системы отдаленного времени¹⁷. С давних пор, по крайней мере с XIII (судя по работам М. Г. Рабиновича) или с XVI—XVII (по Р. М. Габбе) веков известны названия частей здания, интерьера и деталей внутренней обстановки, что свидетельствует о неизменности их функции и содержания¹⁸. «В деревянной жилой архитектуре формы, возникшие в первом тысячелетии, сохраняются чуть ли не до Баженова и Казакова»¹⁹.

Исследование архитектуры народного жилища позволяет раскрыть семантику отдельных его частей²⁰. Одухотворение, уподобление дома живому существу, функции оберегов, приписываемые скульптурно обработанным деталям (охлупням, курчичкам), способствовали сохранению его древнего внешнего и внутреннего облика.

Отзвуки языческих культов ученые видели в изображениях коней и солнечных розеток, берегинь и деревьев. Присутствие в творчестве мастеров XIX—XX веков столь древних по происхождению образов объяснялось стойкостью крестьянской художественной традиции, малой подвижностью сельской жизни, причем «много старых черт сохраняется лишь в качестве бессознательной традиции»²¹.

Вместе с тем социально-экономические изменения, происходившие в XIX столетии, оказывали влияние на облик крестьянского жилища. Он достаточно быстро менялся под воздействием городской архитектуры эпохи классицизма. Легкая стропильная конструкция крыши вытеснила тяжелую «на самцах», в результате чего появились новые композиции и формы декоративных элементов на фасаде²². В Поволжье на смену хрупкой геометрической резьбе на досках очелья пришла сочная рельефная резьба, плотно прилегающая к поверхности дома. И несмотря на все это в нем еще продолжали сохраняться отдельные древние черты и областные особенности²³.

Изучение жилища археологами и этнографами обычно проводилось прежде всего с целью выявления его плановой структуры и рассмотрения ее эволюции. Архитекторы и искусствоведы интересовались «объемной композицией интерьера», определяя ее художественные особенности²⁴. Указанные работы, а также публикации 1970-х годов, в которых рассматривается семантика многих мотивов и композиций русского народного искусства на материалах вышивки, владимиро-суздальской скульптуры, городецкой росписи, позволяют приступить к изучению со-

держания искусства уральских домовых росписей, ключ к раскрытию которого дали исследования мировоззренческой сущности произведений древнерусского и народного искусства²⁵.

Живопись и скульптура Древней Руси носили символично-космологический характер. Место их средоточия — культовое здание — воспринималось как упорядоченный образ мира²⁶. Более того, «любая постройка, от частного жилища до дворца или храма, мыслилась как некий образ мира»²⁷. Космологизм этой художественно-философской системы выражался в центризме и ярусности решений художественных произведений²⁸. О стойкой приверженности русского крестьянства к своеобразному первобытному космологизму свидетельствуют многочисленные примеры устного поэтического творчества.

Исследования советских ученых раскрыли историческую обусловленность содержания народного искусства, показали значительную трансформацию семантики образов, вместе с тем были обнаружены механизмы, способствующие длительному существованию отдельных мотивов и сюжетов. Среди причин, обеспечивших им долгую жизнь, наиболее важной является их полисеманτικότητα. Поразительная способность наполнять любую окружающую вещь живым жизненным содержанием, олицетворять ее, вкладывать в нее множество смыслов и значений — одна из существенных особенностей крестьянского мировосприятия. Так, в традиционном сельском жилище стол, помимо своего прямого назначения, был во время трапезы олицетворением изобилия. Образное видение превращало его в метафорического кормильца, подобие домашним животным: «ни хвоста, ни головы, а четыре ноги»²⁹. Каждый предмет действительно нес в себе «сложный сгусток глубинных представлений, свойственных народному мироощущению»³⁰. Ради благополучия в доме, в семье, которое в немалой степени зависело от состояния скота, на рождество совершали магическое действие: чтобы животные не разбежались и не пропадали, веревками связывали за ножки стол и лавки.

Большое значение для понимания сущности народного искусства имеет работа В. М. Василенко «О содержании в русском народном искусстве». Обобщая труды исследователей, занимавшихся вопросами семантики сюжетов и конкретных тем (Н. М. Щекотов, Г. Л. Малицкий, В. С. Воронов, А. В. Бакушинский, В. М. Городцов, Б. А. Рыбаков, Л. А. Динцес), он приходит к выводу о своеобразной основе жизненности древних образов: «В сюжетах и темах народного искусства, в его содержании [...] существуют [...] как бы два аспекта: один — сохранение древних образов, их жизнь в народных изделиях, и второй — их новое понимание, новое истолкование, не только зрительное, но и фактическое: большинство древних образов не дошло до нас такими, какими они родились в незапамятные века»³¹. Особенно он подчеркивает одухотворенность, очеловеченность произведений народного искусства: «Эстетика необычайного, как в сказке, входит в реальность [...] Здесь [...] выступает слияние сказочности и повседневности, но сказочность преобразует последнюю [...] Недаром народ оживил, одухотворил и самую избу, назвав ее части: очельем, причелинами. Отсюда недалек и путь к сказочной — волшебной избе на курьих ножках»³². Эта

одухотворенность, уподобление человеку, перенесение его отдельных качеств на явления и предметы порождали зачастую в крестьянском сознании известную сопричастность к происходящему в окружающем его мире.

Жизненность отдельных орнаментально-декоративных образов для крестьянина заключалась в том, что они не только украшают предметы, но и «живут, являются добрыми слугами, дают радость», «привлекают счастье, обещают защиту, помогают в жизни»³³. Вера в магические действия, в помощь магических изображений на предметах быта, утвари, архитектуре в ходе развития крестьянского сознания, в соответствии с его особым, можно сказать, персонально-активным отношением к жизни в рамках ее традиционного круговорота, не исчезает, уступая место стихии орнаментального узора, древние мотивы преобразуются, превращаются в добрую магию, в сказку.

Этот процесс, особенно активный в XVIII—XIX веках, не везде протекал равномерно. В отдельных районах Урала он проходил замедленно. Вера в магические действия, ассоциация новых для крестьянского творчества мотивов с издревле знакомыми способствовали их преобразованию в виде ассимилированных форм.

Содержательность и жизненность своего искусства сельский художник раскрывает, подчеркивая обращенность вещи к социально определенному зрителю, подготовленному к ее восприятию всей своей жизнью. Только тогда возможна полнота раскрытия содержания, полный контакт по цепочке: художник — произведение — зритель. Здесь нужно не только знание декоративных образов, но и особого, сейчас в значительной степени утраченного, языка, полного многозначности, поэтических метафор и иносказаний. Этот язык был связан с очеловеченным, мифологизированным миром природы. В силу специфики образного мышления крестьянина каждое изображение могло стать поводом для развития заложенного в произведении действия.

Известную информацию о круге представлений крестьянина дают загадки. Хотя среди фольклористов нет однозначного мнения об историческом возрасте ряда загадок, некоторые их виды обнаруживают связь с поразительно глубокой древностью. Много народных загадок связано с природой и ее явлениями, в них окружающий мир рисуется знакомыми образами, в виде частей дома и предметов быта.

«Синие потолочины золотыми гвоздями приколочены» (ночное небо и звезды).

«Из окошка в окошко — золото веретешко» (солнечный лучик).

«Вырос в поле дом, полон дом зерном,

Стены позолочены, ставни заколочены,

Ходит дом ходуном на столбе золотом» (колос и стебель).

«Золотое решето черных домиков полно» (подсолнечник)³⁴.

Довольно стойким в загадках является антропоморфное уподобление ближайшего окружения — дороги, угодий, различных хозяйственных сооружений и самого дома:

«Две сестрицы в ряд бегут, вместе не сойдутся» (колеи дороги).

«Стоит баба на юру, руками машет, а что съест, тем и люди сыты» (ветряная мельница).

«Стоит Орина выше овина, клонится, не переломится» (журавль у колодца).

«Сто один брат, все в один ряд, вместе связаны стоят» (забор).

«Два братца под одной шляпой стоят» (ворота с двускатной крышей)³⁵.

Столбы ворот, заканчивающиеся сложными пластически обработанными навершиями, в Молдавии до сих пор считают изображением человека³⁶. О крыше избы, надвинутой на чело, загадка спрашивает: «Стоит Вахромей, брови нахмурил», о срубе дома, проконопаченном между бревен мхом, — «Сто гостей, сто постель, у каждого гостя своя постель»³⁷.

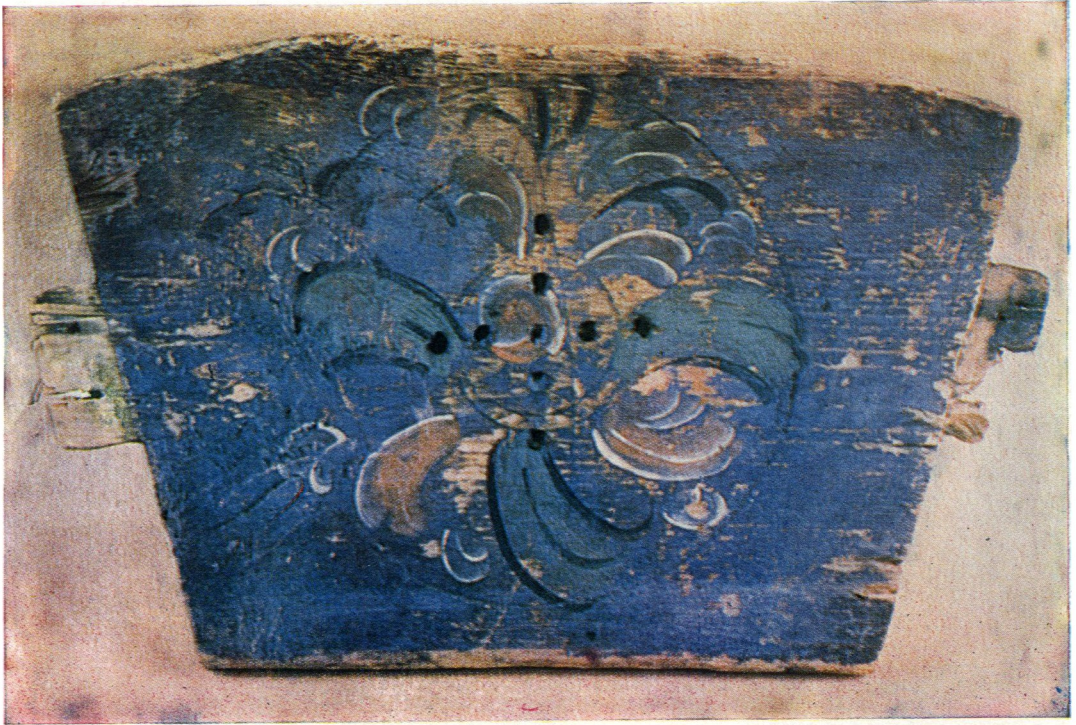
Большое внимание в загадках уделяется матице: «Золотой мост, на семь верст», «Мать в избе, рукава на дворе», «Лютая свекровь семью стережет, свекровь рассердится — семья разбежится»³⁸.

Метко подмечена зависимость от матицы потолочного настила: «Семьдесят семь Семенов, одна мать Матрена», «Сто молодцов на одном головище спят»³⁹. Сучки в бревнах, тесинах, досках породили немало загадок, основанных на сходстве их очертаний с глазом. Естественно, что это были глаза человека, домашних животных, зверей: «Кривой Сысой за печкой сидит, на улице глядит и в избе стережет»⁴⁰.

Большое количество присловий и загадок связано с дверью. Ее детали приобретали антропоморфные образы: косяки могли быть братьями, сестрами, снохами, кумушками — «Два братца рядом стоят, вместе не сойдутся, врозь не разойдутся»⁴¹. Да и порог воспринимался как «маленький мальчик, всем под ноги смотрит»⁴².

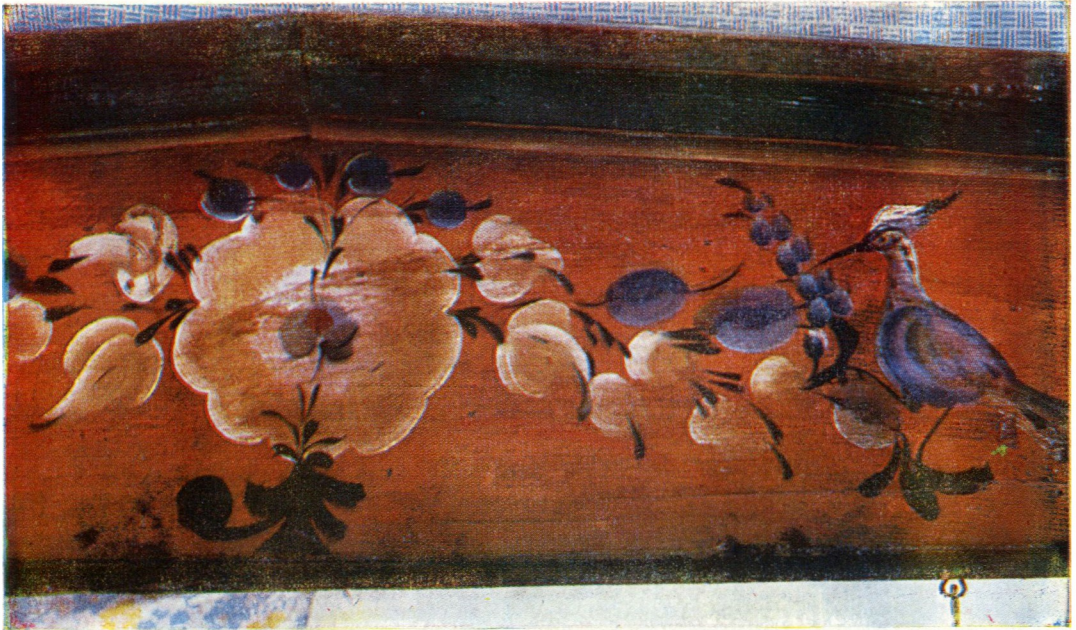
Не только декоративный смысл имела роспись с характерными изображениями птиц, зверей и фигурок людей, которых располагали на косяках, на стенах (над дверью, по сторонам ее) и на самих дверях. О жизненной основе таких изображений как охранителей входа свидетельствуют тексты свадебного цикла. На Алтае дружка в день свадьбы, прежде чем войти в дом, осведомлялся: «Есть ли [...] у дверей придверники, [...] скоры поспешники?», в Енисейском округе: «У ворот—приворотники, у дверей придверники, у сеней — присенники — были бы у ворот крепкие сторожа, отворяли бы широкие ворота»⁴³.

Печь в избе могла быть «великаном в углу» и дедушкой старым: «Весь белый, лето придет — не глядят на него, зима настанет — обнимают его». Но больше русская печь — «Белая старуха на одном месте сидит» или «Стоит Матрена здорова, ядрена, пасть открывает, что дают, глотает». Печка-каменка в бане виделась в образе старой женщины: «Чертова бабка вся в заплатках». Печь в избе с отходящими от нее брусками — коронцами виделась ни чем иным, как «Стоит Яга, во лбу рога»⁴⁴. Очень древнее содержание прочитывается в этом образе, связанном с магией плодородия, репродукции рода. Рогатое женское существо — устойчивое антропоморфное изображение в вышивке. Исследователи указывали на сходство кички — женского головного убора — с рогами коровы. Рога, в свою очередь, связывали с плодородием и благополучием. Тем самым печь с отходящими от нее воронцами, разграничивающими избу на углы, соединялась с важными культами в жизни крестьянина — культом плодородия и благополучия.



Неизвестный мастер. Цветок-громовик. Роспись головной
стенки зыбки. Конец XIX — начало XX в.

Искусство древних славян было в своей основе магическим. Всем изображениям придавался определенный смысл, все они были призваны воздействовать на солнце, воду, землю и животных, на все то, что обожествлялось⁴⁵. Пережитки старинных культов гнездились в суевериях, что подтверждается наблюдениями этнографов и фольклористов: «В глухих углах сохранилась глубокая, седая старина, многовековая языческая архаика»⁴⁶. Крестьянство еще долго сохраняло многие воззрения и обычаи общинно-родового строя⁴⁷. Устойчивости представлений сельского жителя способствовали размеренность и ритмичность жизни, подчиненной извечным природным циклам, и мало изменяющиеся условия быта. Исследователи отмечали наличие языческих пережитков у крестьянства еще в начале XX столетия. В Заонежье, на Пинеге и Мезени верили в существа, якобы живущие в определенных местах, — «домового» в избе, «дворового» во дворе, «баенника» в бане, «лесовика» в лесу, «водяного» в воде, «борового черта» в бору, «дорожного хозяина» на дорогах. Существовали обряды общения с ними и целая система примет, берегов, то есть чего не следовало делать, чтобы не навлечь гнева всех этих сил. Верили в воздействие на них колдовским словом, заговором⁴⁸.



И. Павлов. Цветок-солнце, виноград, птица (удод). Роспись полки-грядки. 1909

По представлениям предков, каждый дом находился под покровительством духа, оберегавшего огонь в очаге и скотину во дворе. Эта вера в духов-охранителей отражалась в устном творчестве и народном изобразительном искусстве, где прослеживаются две стороны магии — охранение от зла и пожелание добра.

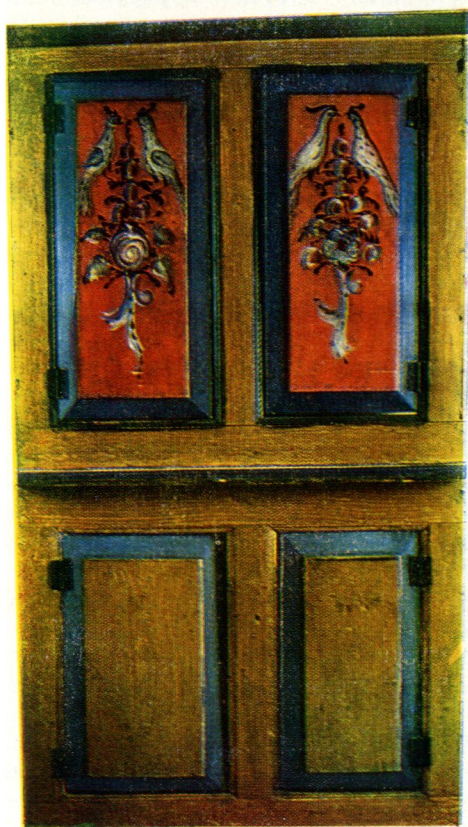
Чтобы отогнать злые силы, не пускать их в дом, у всех входов — над окном, дверью, у замка, на стенке и двери голбца — изображали добрых духов в образе птицы, коня, льва, человека (предка)⁴⁹. Оберег, защита — таковы весьма важные причины долгого существования в народном искусстве мотивов, являющихся древними охранительными символами. По существу, они «сторожили», оберегая от злых сил и дурных побуждений злого человека все, что окружало крестьянина: утварь, посуду, рабочие инструменты, средства передвижения и, конечно, жилище. Верх здания обязательно украшали магическими изображениями коня или птицы, сохранившими силу вплоть до XIX века. Верхнюю часть коника, ограждающего шесток печи, вырезали в виде крутого завитка, напоминающего силуэт коня; место работы хозяина — коник, скамью около входа, делали с боковиной в виде условного изображения головы коня⁵⁰.

Элементы плоской резьбы, распространенной в XVIII—XIX веках в крестьянских постройках, тоже связаны с древними верованиями. Широко известные круг, розетка, звезда, крестообразные знаки, ромбы и квадраты были символами солнца и огня. Они, по мнению археологов,

уже в бронзовом веке играли роль оберегов⁵¹. Это наводит на мысль о том, что мотивы и композиции, которыми в XIX — начале XX века расписывали в доме все каналы общения с внешним миром и миром подземным (двери, ставни, голбец), выполняли охранительную функцию. В них легко угадываются солярные знаки (розетка, венок). Хочется отметить их связь с ромбическими рисунками, «кругами» половиков, по представлению ткачих, охраняющими от злых сил.

В отношении растительных мотивов росписей исследователи замечали, что «они не просто украшали, но были полны разных значений, многие из которых восходят к любимым в народе образам древа жизни»⁵².

У крестьян Сибирского Зауралья был обычай: во время закладки дома в гнездовье первой пары бревен клали кусочки хлеба, камешки и монеты, а в будущий передний угол ставили маленький с корнями кедр, приговаривая: «Вот тебе мать-суседка теплый дом и мохнатый кедр».



И. Павлов. Птицы на цветущих кустах. Роспись дверок шкафа. Начало XX в.



Неизвестный мастер. Радужная сфера, древо и птица. Роспись припечной доски. Начало XX в.

«Кедринка [...] пристраивается в переднем углу подполья, где ее можно встретить в любом сургутском доме. Суседку и встречали обычно около этого кедрового деревца»⁵³. Как считает исследователь традиций сибирского крестьянства М. М. Громыко, предствление о деревце как обиталище духа-покровителя дома проливает свет на этап дохристианских верований, связывающих культ растений с маленькими домашними божествами. Кедр, так же как и елка на Русском Севере, сменил березку, занимающую большое место в системе символов средней полосы России. Обращает на себя внимание совпадение времени строительства и украшения дома с весенними и летними праздниками крестьянского календаря⁵⁴.

Магическое значение круга и растений в народных образах объясняет в какой-то мере скрытое содержание геометрической и растительной орнаментики домовых росписей. Например, можно усмотреть связь важного элемента праздника семика-троицы — венка, который девушки завивали на березке, «заламывали», украшали цветами и надевали на голову, с венком или кругом в росписи потолка. Магические действия были настолько связаны с реальной жизнью крестьянина, что не могли уже существовать обособленно, они стали неотъемлемой частью содержания его творчества.

СОДЕРЖАНИЕ АРХИТЕКТУРЫ ИНТЕРЬЕРА. Русское крестьянское жилище XIX столетия отличается богатством архитектурно-планировочных решений, но в его основе лежит простейшая единица срубного строения — клеть. Эта основополагающая часть наиболее консервативна и потому сохранила до наших дней архаичный слой строительной традиции и оказала влияние на формирование других традиций, в том числе связанных с декорированием интерьера росписью.

Начало сложения строительной традиции следует отнести к глубокой древности, ко времени, когда появились и сформировались однокамерные жилища. Многие ученые высказывали предположение, что давним их предшественником была землянка, затем клеть с очагом⁵⁵. Крестьянское жилище сохраняло архаичные черты вплоть до XIX—XX веков, изменяясь крайне медленно. Ученые неоднократно указывали на наиболее древние его элементы: клетская изба с самцовым покрытием и двускатной крышей, повалы и курицы, конек-охлупень. Коньки украшали не только кровли жилых построек и их частей, но и ворота, амбары. Все эти признаки старой традиции бытовали на громадных территориях русского заселения. Ее существование в Приангарье отмечает Г. К. Вагнер, на Русском Севере и в Поволжье — И. В. Маковецкий, в Новгородчине — Е. Э. Бломквист и О. А. Ганцкая⁵⁶.

Клетская изба, клеть длительное время была единственным жилым помещением в доме. По данным археологов, жилище основной массы населения довольно долго было однокамерным. Даже в центре России, в округе Москвы, в XVI веке еще не было ни двух, ни трехкамерных построек⁵⁷. В XVII столетии клеть составляла основу подавляющего большинства строений деревни. Такое простейшее по планировке жилье было характерно для сельских районов даже в XVIII—XIX веках.

Параметры однокамерного жилища на протяжении значительного

периода с VI по XIII век ограничивались размерами стен длиной три-четыре метра. Позднее наиболее распространенными стали избы с площадью от восемнадцати до двадцати пяти квадратных метров (стена по четыре или пять метров длиной), высотой два-два с половиной метра. В процессе их развития длина стен колебалась в пределах от трех с половиной до шести метров⁵⁸. Обязательными для русского жилища были печь, встроенные лавки вдоль стен и полати⁵⁹. К особенностям планировки интерьера относится расположение красного угла со столом по диагонали от печи. Распространенный на Урале тип внутренней планировки оценивается как северо-среднерусский, для которого характерно расположение печи сбоку от входа, устьем в кутный угол. По археологическим источникам такой тип планировки уходит в домонгольское время, он сформировался в связи с появлением глинобитной печи и прогрессом домостроительства⁶⁰.

Основная ячейка русского крестьянского жилища любой планировки делится на рабочую зону с печью и зону обрядовую, праздничную—красный или передний угол. Кроме того, при исследовании структуры интерьера обращает на себя внимание другая закономерность—расчленение объема помещения на ярусы и, как производное явление, разделение всех вертикальных плоскостей на три самостоятельные полосы. Нижний ярус отсекается от объема клетки уровнем, очерченным облегающими стены лавками; средний расположен между лавками, полками-полавочниками и ограничивающими его в центре воронцами (полатным брусом и полкой-грядкой). К верхнему ярусу относится все остальное пространство до потолка.

На своеобразное разделение вертикальных плоскостей интерьера обращали внимание многие исследователи, отмечая, что бревна выше окон и ниже лавок оставались круглыми, а три-четыре венца между ними гладко отесывались, в результате чего средняя часть стен выделялась в объеме избы. Особенно четко читается такое разделение в черной избе, средняя часть которой, вымытая до линии дыма, сверкает светлыми, гладкими, медно-красного оттенка поверхностями, а лоснящиеся от сажи, прокопченные верхние бревна уходят в темную глубину. На красоту такого цветового контраста, характерного для изб северо-запада, обратил внимание Габе⁶¹.

Попытку осмыслить разделение объема интерьера по вертикали в 1970-е годы сделал А. К. Чекалов. Рассматривая планировку крестьянского жилища, он отмечал «систему параллельных обвязок», в которую входят широкий пояс лавок, что тянутся по всем стенам, «прочно охватывая и стягивая пространство избы», и кольцо полок-полавочников, расположенных выше уровня окон, и тем самым выявлял симметрию верха и низа стен. Но речь здесь скорее идет о некоей «стеллажной системе», в которую включаются массив печи, голбец, ступени лестницы, колоды двери и окон⁶². Более точным является наблюдение Габе: «толстые массивные лавки и значительно более легкие и тонкие полицы делят стену по высоте на три пропорциональные части, образуя как бы постамент, среднюю часть и фриз»⁶³. В настоящее время вертикальное расчленение объема традиционного крестьянского интерьера вызывает все больший интерес исследователей, и изучение содержания *домовой*

росписи становится просто невозможным без учета принципа ярусности.

Расчленение интерьера жилища на ярусы очень близко характерному для ранних космогонических представлений разделению мира на сферы, с помощью которого упорядочивается, приводится к достаточно стройной схеме мироздания. Мир, по этим представлениям, состоит из трех сфер: верхняя включает небесный свод с солнцем, луной и звездами; в средней — на земле — обитает человек; в нижней, подземной — царство мертвых. Несмотря на столь четкое разграничение, эти сферы могут общаться между собой посредством водной стихии⁶⁴.

Три царства в космогонии славянства отмечали писатели средневековья. Одним из выдающихся памятников, раскрывающих представление древних славян о строении вселенной и соответствующей иерархии богов, является так называемый збручский идол (X в.), трехъярусная композиция которого расшифровывается как деление вселенной на мир богов — небо, населенную людьми землю и подземный мир⁶⁵.

Использование принципа ярусности, свойственного миропониманию древнего человека, способствовало достоверной интерпретации смысла ряда произведений монументального характера, древнерусской скульптуры и прикладного искусства⁶⁶. Рассмотрение памятников народного искусства с учетом архаических «космических» представлений позволяет полнее раскрыть их содержание, семантику мотивов и композиций⁶⁷. Так космологическую систему в традиционном трехъярусном виде академик Б. А. Рыбаков находит в резьбе наличников Поволжья, в резьбе и росписи северорусских прялок. По сути, значительная часть предметов народного искусства осмысливается как своеобразное воплощение картины мироздания, например, праздничный женский костюм, подвенечный головной убор, свадебное полотенце, пасхальная писанка⁶⁸.

Представление крестьянина о собственном жилище достаточно близко совпадает с определением архитектуры как наиболее «космического» вида искусства, выражающегося общепонятными символами природных закономерностей⁶⁹. Основой содержания ярусов жилого помещения в процессе его формирования являлись связи обжитого пространства с окружающим миром: для нижнего яруса связь с матушкой-землей, нижней сферой мироздания, для верхнего — с небом, солнцем, верховными культами. Средний ярус — мир человека — ориентирован на связь с реальными и мифологизированными обитателями земли по всем четырём сторонам дома. Постепенно расширяясь за счет освоения нижнего и верхнего ярусов, он включал в структуру своего содержания многие их особенности.

Мифологическая и поэтическая связь нижнего яруса дома с землей, на которой он стоит, имеет реальную основу. Поэтический образ «домового», «соседки», «хозяина», по сути, является отголоском очень давних времен, когда умерших членов семьи погребали в доме у очага⁷⁰. Представление о подполье как месте обитания умерших иногда выражалось в придании идолообразных очертаний припечному столбу. Таким образом, дом создавался не только жилищем живых, но и предков, связывая тем самым поколения, освящая традиционные формы бытия, а земля под ним была землей-матушкой, то есть той субстанцией, куда по окончании жизни попадает все на ней живущее.

О непосредственной связи нижнего яруса жилища с землей помогли сделать вывод работы венгерского исследователя народного искусства К. К.-Чиллери. Изучая происхождение типичных элементов обстановки крестьянского дома — лавок, она выяснила, что часто встречающиеся в жилищах полуземляночного типа арпадского времени (IX—XIII вв.) ямы не что иное, как их предшественники, так сказать, встроенная мебель для сидения⁷¹. Румынский исследователь И. Ионице обратил внимание на то, что в наземных домах черняховской культуры были неглубокие ямы, использовавшиеся как стулья⁷². Похожие ямы обнаружены и советскими археологами, но их определяют чаще как хозяйственные или погребам.

Судя по размерам подобных ям, на их краях действительно было удобно сидеть, спустив ноги в углубление. Видимо, соприкосновение сидящего в яме с пространством, расположенным ниже обитаемого яруса, магическое общение с подземным миром и «живущими» там предками наполняло человека какими-то особыми силами. Не случайно реминисценции сидения существовали на свадьбах бретонцев, на поминках хорватов, в деревенских советах чехов. Такие ямы в древнем жилище располагались, используя позднюю терминологию, в красном углу, по диагонали от печи либо рядом с ней, приблизительно там, где в крестьянской избе находится вход в подполье.

Родство современной лавки с ямой для сидения подтверждает ее сегодняшнее венгерское название «пад», заимствованное в древнеславянском, первоначальное значение которого — земля, грунт. Интересна семантическая связь этого слова с названием внутренней плоскости топki печи — «под», который в жилищах полуземляночного типа на первых порах располагался на одном уровне с земляным полом. Вероятно, на том этапе развития интерьера под печи и пад — пол жилища, он же верхняя плоскость ямы для сидения, воспринимались как нечто единое. Формированию такого представления могло способствовать обжигание глиняного пола, в результате чего он приобретал малиново-красный цвет, зрительно объединяющий его с цветом пламени в очаге и самим очагом⁷³.

В процессе развития жилища ямы для сидения расширялись. В исчерпывающей подборке Раппопорта опубликованы сведения о тринадцатых славянских поселениях VI—XIII веков, где обнаружены полуземлянки с земляными приступками — своеобразными завалинками внутри жилого помещения, которые вырезали в материковом грунте, реже сбивали из глины. Их закрывали деревянными плахами. Они шли по периметру стен и примыкали к печи, предвосхищая врубленные в стены лавки⁷⁴. В более позднее время эта традиция получила развитие в центральной России, а в постройках Сибирского Зауралья сравнительно долго сохранялись ее характерные признаки — архаические лавки с земляной засыпкой, земляные залавки⁷⁵.

Чрезвычайно интересно увидеть здесь один из возможных вариантов формирования ярусной структуры интерьера жилого дома, образование нижнего яруса за счет прорыва вглубь земной поверхности до уровня дна ямы для сидения.

Отношение древних к яме для сидения как каналу общения с обитающими в подземном мире предками или просто к подземному миру,



Неизвестный мастер (И. В. Машковцев?). Царские кудри.
Роспись нижнего яруса стен горницы. Начало XX в.

видимо, закрепилось в народном сознании и передалось нижнему ярусу, а также поверхностям, находящимся на одном уровне со священным огнем очага. И, когда жилое помещение увеличилось благодаря углублению в пол, магическая охранительная функция последнего перешла к земляным приступкам, вернее, к их верхним плоскостям, а в дальнейшем к предметам внутренней обстановки — лавкам, которые вместе с подом печи стали уровнем, разделяющим мир подземный и мир человека, соответственно нижний и средний ярусы интерьера жилища.

Принцип трехъярусности — простая и вместе с тем универсальная формула, организующая быт. Применительно к интерьеру жилого дома он чрезвычайно человечен, оптимально выражая требования эргономики — разделения жилого пространства на ярусы. Нижнему ярусу отводится зона высотой до полуметра, верхнему — все, что выше роста человека; наиболее обжитая сфера — средний ярус⁷⁶. Такое разделение наблюдается в уральских жилищах, оно способствовало длительному сохранению здесь архаичных представлений.

Функциональность реальных членений интерьера поддерживала магические и поэтические воззрения. Закрепленные в народном сознании, они стали нормализующим фактором складывающейся традиции декоративной росписи. Не случайно весь нижний ярус избы, замыкаемый лавками: открытые взгляду нижние венцы сруба, основание печи, низ дощатых перегородок, разделявали «под мрамор», позднее—«под кирпич», а на светлых поверхностях верхнего яруса располагали круги и венки, поэтическое воплощение неба и солнца.

В лесной полосе Урала земля менее приветлива. Человек был вынужден, изолируя дом от сырости и холодной почвы, строить его на подклети, крытой толстыми деревянными плахами, одновременно служившими полом для жилого помещения. Все это создавало несколько настороженное отношение к миру подземному, вернее, к его реальному воплощению — к подполью. Каковы же были здесь «каналы общения» мира человека с подпольем — местом обитания предков? Жилая клеть с подпольем в этом случае сообщалась через голбец — пристройку возле печи.

Как конструктивно необходимый элемент крестьянского жилища на подклети голбец прослеживается на обширной территории: в Карелии, на Русском Севере, в Поволжье (в Нижегородской губернии)⁷⁷. Он характерен для сельских построек Урала, Сибири и Алтая. Несомненно, что весь массив — печь-голбец и сам голбец с входом в подполье имели определенное отношение к культу предков. Подтверждением этому может служить то, что на севере на могиле вне дома до сих пор ставят сруб с кровлей, называя его голбцом⁷⁸. Промежуточное положение голбца как некоего посредника между двумя мирами нашло отражение в его художественном оформлении.

Многоплановая роль в системе крестьянского жилища и его росписи отводится окнам и дверям. Помимо реального назначения — каналов общения с внешней средой — они выполняют магические функции охранителей и, наконец, являются составной частью микромира, который представляет собой дом. На них и около них всегда присутствовали магические мотивы, охранительные знаки и изображения птиц и зверей, имеющие, по преданиям старины, защитную силу.

В картине мира, которую воплощает в себе дом, элементы среднего яруса интерьера — стены, двери, окна и простенки между ними — это нечто промежуточное между идеализированным миром небесным и миром подземным, то есть верхним и нижним ярусами. Диалектически связанные, противоборствующие тенденции соединения и разделения накладывают отпечаток на всю систему изображений в этом ярусе и на их структуру.

Таким образом, при рассмотрении содержания интерьера клетки — основной ячейки крестьянского жилища, гармоничного и совершенного с точки зрения конструкции, — оказывается, что он наполнен глубоким смыслом, мерилом которого является сам человек и его представление об упорядоченности мироздания.

Эта стройная концепция народного мировоззрения легла в основу системы домовых росписей и стала в отношении их нормализующим фактором.



Неизвестный мастер. Солнце и гирлянда. Роспись дверцы шкафа. Конец XIX—начало XX в.

СЕМАНТИКА МОТИВОВ РОСПИСИ. Одним из довольно распространенных и самых простых мотивов уральской народной росписи является круг, наиболее часто он встречается в композиции с наугольниками при оформлении квадратных и прямоугольных плоскостей. В старых крестьянских жилищах резными, накладными или пропиленными лучистыми розетками с угловыми сегментами украшали полотнища ворот, калиток, дверей, ставней. Строгая резная геометрическая орнаментика и родственные ей изображения в росписи со временем претерпевают неизбежную эволюцию, занимая все более скромное место рядом с вытесняющими их растительными мотивами, изображениями птиц, зверей и фигурок людей. Однако в крупной цветочной розетке поздних росписей, расположенной в центре панно, легко узнать предшествующий ей круг. Такая композиция на протяжении всех этапов развития этого искусства имела конкретное магическое содержание, связанное с культом солнца.

Круг (венок) был также основой украшения потолка, но значение этого мотива здесь может быть определено только в связи с историей

его возникновения. Потолок в русском крестьянском жилище появился не так давно. Зарождение его конструкции с центральной балкой-матицей некоторые исследователи относят к XVII веку⁷⁹. Формирование потолка растянулось на столетия. В постройках наиболее архаичного вида с двускатной кровлей важным конструктивным и, соответственно, содержательным элементом был конек, поддерживающий скаты. Бревенчатый накат крыши был обнаружен в раскопках Торопца. Такое же решение верха дома характерно для рядовых посадских строений Новгорода XIII века. О глубокой традиционности подобного покрытия свидетельствует его существование в более ранние периоды, начиная с VI—VII веков⁸⁰.

Эта конструкция крыши породила образную загадку — «сорок цыган на одной лошади сидят». Более старая загадка — «сорок братцев на одной подушке спят» — известна в разных вариантах от Карелии до Восточной Сибири⁸¹. Сруб длиной в четыре-пять метров действительно можно было покрыть сорока бревнами.

Вполне возможно, что, когда в русских жилищах стали делать бревенчатый потолок, где каждое бревно укладывалось в полукруглое углубление матицы, охранительная функция, приписываемая по поверьям коньку, перешла к ней.

Потолок в доме — это его «небо». Двойственная промежуточная роль была у полатей, находившихся между небом-потолком и землей-полом. Матица, на которую «небо» опирается, которая это небо несет, занимает исключительное положение: она является охранительницей дома, «она всему голова». Матица в доме была той границей, которую не смеют переступить злые силы, с которой считаются все, кто не хочет обречь на неудачу свое начинание. Так сваха при сватовстве обязательно садилась под матицей, молодые в обряде обручения тоже вставали под матицу.

С появлением и распространением плоско отесанных или дощатых потолочин и ровно обработанного бруса или сколоченной из досок коробки, имитирующей матицу, ее эмоционально важная роль подчеркивалась изобразительно. В жилищах восточных славян (Белоруссия, Карпаты) на матице вырезали солярные знаки. В Подмоскovie известен уникальный памятник XVII века, где на нескольких матицах вырезаны розетки⁸². Исследователи отмечали сохранившееся у многих народов Евразии доброжелательное значение круга-розетки⁸³.

Мотивы и композиции, украшающие потолок красного угла, связываются с солнцем, светилом, дарующим жизнь всему земному, от расположения которого зависела судьба крестьянина, поэтому не случайны здесь изображения круга, а позднее венка, и не случайно в одном из домов на нем нарисованы шестилепестковые розетки — солярные знаки.

Чудо в тереме показалось:
На небе солнце — в тереме солнце,
На небе месяц — в тереме месяц,
На небе звезды — в тереме звезды,
На небе заря — в тереме заря
И вся красота поднебесная⁸⁴.

Круги-венки помещались на частях потолка, соответствующих функ-



Неизвестный мастер. Деревце с плодами. Роспись дверцы голбечного шкафчика. Начало XX в.

циональным зонам, их могло быть в одном помещении два, три. Над печным углом потолок украшали скромно или совсем не украшали то ли потому, что печь сама по себе была местом достаточно «освященным» и не нуждалась в дополнительных оберегах, то ли потому, что он здесь был мало виден, его загораживали труба, очеп с зыбкой, жердь с развешанной лопотиной (верхней одеждой).

В подпорожье потолок был закрыт полатями, но народный мастер не мог оставить эту часть интерьера без своего «солнышка», и тогда на видимой стороне полатного настила появлялся круг-венчик, в центре которого вместо многолучевой розетки иногда была написана птица в полете, похожая на голубя — олицетворение «святого духа».

Круговые рисунки, круги с крестами внутри или разделенные на секторы имели значение оберега. Такое отношение к этим мотивам зафик-

И. Павлов. Букет. Роспись
дверцы голбечного шкафчика.
1909



сировано в Белоруссии в 1930-е годы и у семейских Забайкалья в 1940-е годы ⁸⁵.

В картине мира, которую представляет собой роспись крестьянского дома, стены среднего яруса часто окрашены красным, красно-оранжевым или золотисто-оранжевым тонами. Особое отношение человека к красному цвету как цвету жизни идет из глубин древности. «Красная охра издревле служила символом производительной силы природы», она широко применялась в первобытных культах и погребальных обрядах ⁸⁶. Красному цвету различных оттенков от светло-оранжевого до пурпурно-красного отдавали предпочтение при украшении утвари и одежды. В доме он как цвет огня был символом очага и жизни.



Неизвестный мастер. Куст. Роспись дверцы залавка. Конец XIX — начало XX в.



Мастер круга И. Павлова. Птица над деревом. Роспись припечной доски. Начало XX в.

Теплые, как бы наполненные жизненными силами поверхности стен крестьянского интерьера часто обрамлялись широкими синими полосами. Можно ли ограничиться в толковании применения в домовых росписях почти противоположных по спектру красного и синего цветов только вкусовым пристрастием крестьян? Какова семантика такого сочетания? Это художественно и функционально оправданное противопоставление красного и синего, в силу закона одновременного цветового контраста повышающее впечатление яркости цвета, мастера использовали совершенно сознательно для достижения большей звучности всей росписи. Вместе с тем такое противопоставление имеет поэтический смысл, оно приобретает роль метафоры, к которой прибегали для того, чтобы раскрыть заложенные в ней очень древние мифологические представления об окружающем мире. Символ цветущего сада — дерево



Кармацкий мастер. Куст с цветами и ягодами. Роспись двери. Конец XIX в.

с цветами и плодами, выросшее на теплой земной тверди, как на сказочном острове Буяне,— окружено синим океан-морем. Логика рассуждения позволяет предположить, что синий цвет выступает в росписи символом воды, водной стихии. Вода присутствует во всех сферах бытия, вытекая из небесной, она окружает земную и перетекает дождями в нижнюю, подземную. Орнамент обрамления вьется, как течение ручья: «крутится, вертится, только берега держится»⁸⁷. Его ритм подчиняется логике растительного узора. Даже в холодном колорите росписи, в завихрениях листьев и побегов чувствуется водная стихия.

Синие обрамления, окружающие отдельные части среднего яруса и соединяющие верхний с нижним, приобретают вполне определенный смысл, раскрывая средствами народной декоративной росписи систему довольно стройного образа мира.

Основу росписи среднего яруса составляет растительный орнамент. Главными его формами являются дерево, куст, букет, нередко поставленные в вазу. Расположенные в центре панно, они образуют и смысловой центр композиции. В их построении соблюдаются общие принципы — симметричность и ярусность. Чаще всего они бывают в три—пять ярусов. В центре каждого из них по оси симметрии на воображаемой линии ствола расположена раскрытая многолепестковая розетка, окруженная листьями и ягодками. Стебель фигурирует или в виде разветвленного основания — корня, или плавно расходящихся в стороны закрученных веток.

Иконография деревца в уральской росписи типологически близка его иконографии в древнерусской стенной пластике. Это позволяет увидеть общность содержания растительного орнамента крестьянских росписей и древнерусской монументальной скульптуры, родственность образов «цветущей земли, символизированной садом из Деревьев Жизни»⁸⁸.

Уральский крестьянин по-своему объяснял смысл растительного орнамента декоративных росписей. Для него он был достаточно ясен и конкретен. Иносказательность непонятных нам изображений раскрывает свадебная песня, в которой детей сравнивают с цветами, а мужа и жену с павлином и павою.

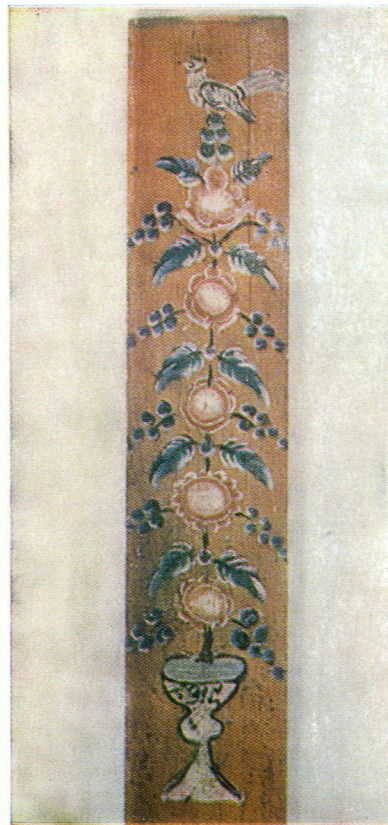
Мне привиделся сон:
Будто у нас на широком дворе
Выросла травонька шелковая,
Расцвели цветики аленькие,
Ходил павин со павушею.
Тот-то павин — я — господин,
Ишо пава — жена моя
Свет Надежда-то Митриевна,
Алы цветики — дети мои⁸⁹.

Растительный орнамент типовых панно домовых росписей часто дополняют вазы, птицы, звери и фигурки людей. В зависимости от присутствия этих элементов содержание композиции получает особый оттенок.

Большое разнообразие наблюдается в изображении ваз. Их иконография чрезвычайно богата — от орнаментального мотива, близкого растительному, и условного геометризованного схематического предмета до легко узнаваемого сосуда. Правда, иногда красивых пропорций ваза и

Вятский мастер артели И. Казакова. Цветы в вазоне и птица. Роспись боковой стенки шкафа. 1915

Вятский мастер артели И. Казакова. Птица на цветущем дереве. Роспись боковой стенки шкафа. 1915



чрезмерное увлечение народного мастера экзотическими цветами, например розами, исключает возможность интерпретации растительной формы как древа жизни (деревня Печеркино, Тугулымский район). Но чаще многоярусное дерево с закрученными ветвями и птицами, поставленное в сосуд, напоминающий нижний ярус самого растения, несет в себе отголоски древнего содержания (деревня Катышка, Алапаевский район).

В начале XX века малопонятная, с ложчатой разделкой поверхности братина ранних росписей заменяется золотистым крутобоким самоваром (деревня Кирюшино, Тобольский район) или превращается в столик с высокой витой ножкой. Многие предметы крестьянского и даже городского быта, в очертаниях которых улавливается сходство с вазой, служили прообразами для работ уральских красильщиков. Однако преобразованные формы мирового дерева, дополненные по-современному нарисованными вазами, не утрачивали своей содержательности. Крестьянские художники, включая в традиционные композиции изобразительные элементы, сходные по очертаниям с «престижными» предметами, усиливали тем самым добропожелательное значение панно в целом.



Вятский мастер артели И. Казакова. Птица на цветущем древе, цветы и птицы. Роспись шкафа. 1915

В домово́й росписи Урала обязательно присутствуют изображения птиц. Какова их роль в этой поэтической среде? Какое место в круге образов птичьего царства занимают их фантастические и реальные разновидности? В каких зонах росписи они бытуют? Рисуя у входной двери или на печном столбе сову и филина, а на голбце, стенах красного угла — парные изображения петушка с курочкой или паву с павлином, народные мастера, несомненно, вкладывали в них определенный смысл.

Рисованные птицы обитают в сказочном пространстве. Красное поле живописных панно для них одновременно земля и воздух, поэтому они, можно сказать, ходят по этой земле и порхают в пламенеющем, окрашенном солнечной зарей свете. Они могут парить над многоярусным

букетом, поставленным в вазу, сидеть на вершине цветущего дерева, располагаться по сторонам ствола у корня. Симметричная композиция, состоящая из дерева с парными изображениями птиц, свидетельствует о глубокой традиционности ее содержания, заключающегося в пожелании благополучия. Здесь несомненно сходство с содержанием прялочных росписей, добропожелательный смысл которых общеизвестен, но в доме они обращены ко всей крестьянской семье, тогда как благопожелательность росписи прялки — только к девушке, ее хозяйке.

Золотые птицы на белых закрученных ветвях верхнего яруса древа, в соседстве с круглым, окруженным сиянием цветком, встречаются уже в росписях 1870-х годов. Такая композиция — изображение солнца с его золотыми вестниками, написанная на входной двери, — видимо, тоже выполняла благопожелательную функцию (деревня Буньково, Алапаевский район).

Птица на дереве — древний мотив, имеющий прочную связь с образами, оказывающими значительное влияние на жизнь человека, и прежде всего с солнцем: «Стоит дуб-стародуб, на том дубе-стародубе сидит птица-веретеница, никто ее не поймает: ни царь, ни царица, ни красная девица»⁹⁰.

Смысловая близость трактовки образа некоторых птиц с образом солнца определяет их место в картине мира и отражающей ее стенописи. Они, как правило, размещены в верхней части среднего яруса и в верхнем ярусе.

В древних поверьях, сохранившихся почти до нашего времени, изображение птицы — петуха — связано с образом света. В украинском фольклоре есть загадка: «Сидит пивень (петух. — Авт.) на верби, спустил коси (лучи. — Авт.) до земли»⁹¹.

Однако содержание мотива — птица на дереве — значительно шире, чем обычно его трактуют исследователи. Птица на дереве может быть символом смерти: «В темном боре на дубу сидит птица, всяк ее боится, никто от нее не уйдет: ни царь, ни царица, ни красная девица, ни рыба в море, ни заяц в норе»⁹². Видимо, это связано с самыми глубинными представлениями о дереве как «дереве, жизнь дающем и жизнь берущем». В домовых росписях, как и в других видах народного искусства, обращенных на положительные стороны человеческого бытия, такое прочтение образа должно быть исключено.

В уральских росписях можно выделить несколько иконографических типов птиц, связанных с различными оттенками содержания композиции. Чаще всего здесь встречаются петушки и курочки, написанные в быстрой, маховой манере в два-три цвета. Петушка с распущенным хвостом и небольшим хохолком кармацкие мастера рисовали с одной стороны куста или дерева, а курочку — с другой. Они могли быть белыми, коричневыми, голубыми, золотистыми, черными и красными. У них сходная поза и роднящие очертания — круглая головка, вытянутые шея и туловище, чуть опущенный хвост, раскрытый клюв, круглый глаз, напряженно согнутые лапки нанесены темными уверенными мазками, крыло плотно прижато к туловищу. Ничто не выходит за пределы четко очерченного силуэта. Все это придает фигуркам ясно выраженное движение, уравновесить которое можно только их симметричным расположением.



И. Павлов. Гирлянда, петух, черные птицы, конь. Роспись полки-грядки. 1907

Встречается более торжественная интерпретация образа птицы. Например, в работах мастера «ФБЪ» необычно зеленые с высоко поднятыми хохлатыми головками и пышными вертикально поставленными хвостами птицы напоминают гордых павлина и паву. У вятских мастеров они превращаются в сказочных жар-птиц.

Таким образом, в сочетании мотивов «птица» и «дерево» ясно различаются два типа взаимосвязей: птиц типа петуха, курицы, павлина и паву, как правило, рисуют около дерева, тогда как сов и филинов — на его ветвях. Птицы первого типа иногда сидят на отдельной, специально нарисованной веточке. Эта условная опора подчеркивает некоторую независимость их от древа жизни.

При всем многообразии видов птиц, характерных для того или иного центра росписи, того или иного мастера, все они восходят, видимо, к двум типологическим разновидностям: птице поющей и птице клюющей. Задорно вздернутая головка, раскрытый клюв характерны для поющих птиц. Опущенная вниз головка, близко расположенные ягодки — признаки птицы клюющей, достаточно распространенной в русском искусстве XVII века: изразцах, книжных иллюстрациях, чеканке. В народных песнях она трактуется как выражение любви парня к девушке, жениха к невесте⁹³.

Довольно интересна разновидность поющих птиц, из клюва которых как бы вылетают пунктирные линии или ряды точек. Вероятно, таким образом изображены издаваемые звуки (так же на одной из росписей передан звук паровозного гудка). Нужно отметить, что подобная «фонограмма» была известна не только на Урале, она встречается в работах художников Русского Севера⁹⁴.

Птицы поющие, с обозначением звука или без него, обычно написаны на простенках красного угла, то есть в среднем ярусе. Иногда они бывают в верхнем ярусе, около самого крупного цветка, который можно принять за солнце. Такие же радостные птички могут быть и на входной двери.

Птицы клюющие встречаются на голбце и на стене красного угла напротив входной двери. Особенно выразительно изображение клюю-



П. и Е. Мальцевы. Коричневый петушок на ветке.
Роспись дощатой обшивки стен горницы. Деталь. 1900-е гг.

И. Павлов. Совушка и павлин
на цветущем древе. Роспись
припечной доски. 1907



щего петушка в сочетании с написанными на стенке голбца с одной стороны древа жизни с санной упряжкой, а с другой — солидной четы, приветствующей молодую женщину.

Сейчас нет возможности дать исчерпывающую диахроническую картину развития образа птицы. Пока нельзя говорить о первооснове каждой из них и проследить весь процесс трансформации их в определенные конкретно узнаваемые виды. На данном этапе исследования можно только утверждать, что обобщенный образ птицы — символ счастливой жизни — воплотился в довольно широком круге персонажей: динамичных петушке и курочке Сибирского Зауралья, лирической жар-птице Прикамья, пышных, торжественных павлине и паве Среднего Урала.

Если в росписях Сибирского Зауралья, в зоне влияния кармацких мастеров, преобладали петушки и курочки, то в стенописях Прикамья и Верхотурья, где работали вятские красильщики, помимо жар-птиц, часто встречались совы и филины. Нужно отметить, что изображения этих птиц в других видах народного искусства крайне редки. Они известны

пока только в строчевой и золотошвейной вышивке XVIII—XIX веков. Например, на ленте сольвычегодской девичьей повязки ушастый филин (сова) сидит на вершине трехъярусного цветущего дерева, прорастающего из пасти лежащего зверя (льва). По мнению Г. С. Масловой, сова и лев олицетворяют силу и мудрость⁹⁵.

Судя по народным загадкам, в разных областях нашей страны образы совы и филина понимали по-своему, но чаще к ним было отрицательное отношение: «Живет в лесу — ухает, как разбойник, люди его боятся, а он людей боится»; «днем спит, ночью летает и прохожих пугает». В Заонежье сову уподобляли смерти: «сидит сова на корыте, не можно ее накормити». Пожалуй, только в Вятском крае сова была положительным образом, ее за горящие глаза сравнивали с огнем в печи и на лучине: «летела сова из Красного села, села сова на четыре кола», «вылетела сова из красного села и села сова на четыре столба», «стала сова периться, стали перья валиться»⁹⁶.

В стеновых росписях совишки, как правило, встречаются в классической композиции с деревом, где они сидят на верхушке в паре с той



Вятский мастер. Птица-сирин. Роспись подшесточной доски. Деталь. 1905



И. Павлов. Петух с курочкой. Роспись подшесточной доски. 1907

или другой птицей, в зависимости от района бытования. Например, в Прикамье любили изображать смотрящую на зрителя сову с профилно нарисованной жар-птицей.

Сов часто можно было увидеть на припечной доске, узкая поверхность которой заставляла теснить птиц, но художник не отказывался от парной композиции, а когда все-таки приходилось рисовать одну, отдавал предпочтение совушке.

Изображения совы и филина, написанные на ставнях, дверях, над ними по их сторонам, видимо, выполняли охранительную функцию.

Иной оттенок эта пара приобретает на цветущем древе в подпорожье, у ног кровати хозяев. Здесь они тоже охраняют покой, но то, что их две и написаны они в сочетании с парой голубей у изголовья, придает им дополнительный смысл — пожелания блага супругам.

Иконография совы и филина очень близка к воспроизведению птицы сирий в северорусских народных росписях: развернутая анфас головка, туловище почти без шеи, плотный, немного распущенный хвост. О существовании птицы сирий в уральских домовых росписях можно только предположить, опираясь на воспоминания местных жителей, еще в начале XX века видевших их изображения⁹⁷. Вероятно, с изменением мировосприятия крестьянина и утратой актуальности отдельных образов птица сирий трансформировалась в совушку и филина.

В уральских росписях соблюдается уходящая в глубокую древность символика правого и левого. Во многих мифологиях и обрядах левая

сторона соотносится с женским началом, а правая — с мужским. Это находит подтверждение в обряде сватовства, невеста в своем причете говорит: «Уж мужицкий пол стань по праву руку, женский пол стань по леву руку»⁹⁸.

В композициях домового росписи, где с дровом жизни сочетаются парные изображения птиц, как правило, справа помещают филинов, павлинов, петушков, а слева — их подруг. Если рисуют зверей и животных, то символ женского начала — лошадь — располагают слева от растительной формы, а мужского, чаще хищного зверя типа льва, — справа. В том случае, когда центром композиции становился красный угол, справа от божницы можно было увидеть павлина или фазана.

Хотя птицы уральских росписей имеют признаки существующих в жизни пород, в большинстве своем они относятся к персонажам сказочным, таинственным и магическим, обещающим благополучие и защиту. Вместе с тем поэтическая интерпретация этого образа самим крестьянином в контексте системы росписей раскрывает еще один слой содержания, в котором птица является олицетворением человека, а две — супружеской пары.

Поэтический язык растительного орнамента, метафорические изображения птиц, так много говорящие посвященному, не могли отразить сущности изменяющегося мира. Замкнутые рамки сельской жизни разрывались незнакомыми явлениями. Зрительный ряд стенописей пополнялся новыми мотивами, включаемыми народными мастерами в еще достаточно целостную систему, полную иносказаний. Фигурки людей явились свидетельством изменения художественного мышления крестьянства. Однако сама суть миропонимания продолжала оставаться настолько цельной, что новое входило в традиционную структуру, не изменяя ее.

Изображение фигурок людей упоминается в первых описаниях работ кармачиных красильщиков. Это «купцы», «барыни», всадники, солдаты. Появление сюжетов свидетельствует о повышенном интересе крестьянства к окружающей жизни. В росписи нашло отражение многое, что его волновало — от традиционных свадебных сцен до военных действий.

Сюжеты свадебного цикла можно классифицировать как свидание, прогулку, сватовство, поездку к невесте. Непременными элементами таких композиций являются цветущее дерево и конь. Изображения фигурок людей чаще всего фронтальные, лица обычно повернуты анфас, широко раскрытые глаза смотрят на зрителя, как бы приглашая принять участие в нарисованном действии. Костюмы персонажей очень похожи на городские: женщины в длинных юбках, кофтах, приталенных жакетах, с непокрытой головой; мужчины в сапогах, пиджаках и картузах, реже в шляпе. Народные мастера, лишь по-разному размещая пугицы, ловко превращали мужскую одежду в торжественный костюм близкого им сословия или в мундир военного.

Сугубо городские на первый взгляд сюжеты трудно соединить с представлением о крестьянской жизни. Однако во многих сельских районах Урала в середине XIX века формы городской одежды стали праздничным костюмом. К тому же стоит напомнить об особом отно-

шении крестьян к свадебному обряду. Так что величаво прогуливающиеся или торжественно стоящие, как во время совершения ритуала, персонажи стенных росписей скорее всего крестьяне.

Приверженность к сюжетам свадебного цикла свидетельствует о большой важности таких событий для крестьянина и позволяет предположить стойкое сохранение в его сознании их положительного содержания, обещающего благополучие семье.

На рубеже XIX—XX веков интерес к изображению фигурок людей усиливается настолько, что появляются росписи, в которых им отводится очень большая роль. Это чаще всего батальные сцены, связанные с событиями русско-японской войны (деревня Липовка, мастер П. Уткин; деревня Ляпуново, мастер М. Востров). Крестьяне были основными поставщиками солдат и вполне естественно, что их волновала судьба отданных в рекруты родственников. Как показывает изучение такого рода росписей, заказчиков в них привлекала не столько красота и яркость живописи, на что обычно обращают внимание наши современники, сколько сама тема. Это свидетельствует о важных изменениях в мировосприятии крестьянина. Вместе с тем новые персонажи осознаются как полноценные преемники мифологических, что позволяет передать им доброжелательную и охранительную функции. Немалый интерес в этом отношении представляет редкая картинка у входа, где нарисован повернувшийся к двери мужчина с топором в руках. Хозяин дома объяснил, что он «не пускает злого человека» (деревня Ялунино, Алапаевский район, Свердловская область).

Сюжетные изображения, воспроизводящие наиболее важные моменты крестьянского бытия, получили большое распространение в домовых росписях Урала. Вставки с фигурками людей размещали на самых видных плоскостях интерьера: стенка голбца, боковина пригольбечного шкафчика, простенок красного угла напротив входа стали своеобразной картинной галереей. В размещении новых мотивов крестьянские мастера следовали сложившимся закономерностям, сохраняя симметрию и ярусность композиции, а основой росписи по-прежнему остался растительный орнамент.

Изменяющееся с развитием народной культуры толкование домовых росписи мастерами и заказчиками — уральскими крестьянами, выразившееся в пластичной системе композиций, постоянно расширяющемся круге мотивов, характере их обобщения и особенностях трактовки, дало возможность на основе исследования этих изменений вскрыть генезис содержания, выявить его уровни и некоторые специфические механизмы их взаимодействия, в частности конформирующий механизм традиции, основанный на общих закономерностях народного искусства.

Так как все эти уровни являются неотъемлемой частью содержания произведения, определение границ каждого из них и вычленение из общего массива позволяет уточнить степень их влияния на процесс формирования содержания, а при более широком анализе — представить их долю в создании художественного образа жилища в целом.

Базовый уровень содержания домовых росписей связан с самим человеком, основан на присущих ему мерках, ритме и цветовых сочетаниях, оказывающих на него положительное влияние. Габариты интерье-

ра и размеры декоративных панно созданы в соразмерном ему масштабе, а колорит росписи, ритмы растительных узоров, характер мотивов вызывают положительные эмоции. Эмпирический отбор лучших решений декора в конечном счете приводил к формуле: «как мера и красота скажут».

Содержание в значительной степени определяется поэтико-мифологизированным мировосприятием крестьянина, его стремлением создать совершенный мир, благожелательный в отношении человека. Строгая, повторяющаяся из года в год очередность событий сельской жизни с ее упорядоченностью в пределах годового цикла, размеченного календарными и семейными праздниками, способствовала созданию гармонизированной картины мира, отразившейся во многих проявлениях народной материальной и художественной культуры. Осмысление последовательности природных явлений, освоение природной среды, во многом соразмерной человеку, способствовали уподоблению их человеку. Очеловеченный образ мира диалектически соотносится с космологизированным образом крестьянского дома, раскрывая один из уровней содержания его архитектуры. Представление о мире, его строении в опосредованном виде выразилось в членении внутреннего объема жилища на зоны и ярусы, в закреплении за ними определенных функций.

Свой дом крестьянин воспринимал как микромир, где вместе с его семьей живут добрые существа (домовой, суседка), прообразами которых были предки. Соблюдение выверенного опытом поколений порядка в жизни этого сообщества, по его представлениям, способствовало благоденствию семьи. Выражавшиеся в этом остатки первобытного анимизма стойко сохранялись в верованиях и суевериях. Все части и детали дома были одухотворены. Освященность доброй или охранительной магией сопровождала процесс строительства, начиная с выбора материала и закладки первого венца сруба до последнего штриха декоративного оформления. Она выражалась в выполнении обрядов и нанесении на определенные детали интерьера соответствующих мотивов и композиций, имеющих добропожелательное или охранительное значение.

Важной составной частью содержания уральской домовой росписи является семантика цветового решения мотивов и композиций. Проследив диахроническую картину жизни некоторых мотивов, можно заметить инвариантность их трактовки и определенность сочетаний с другими элементами. В центральной розетке цветущего куста росписей периода расцвета достаточно четко читается солярный знак, по преданию освящающий доброй магией украшаемую поверхность. В типичных для развитой уральской домовой росписи совушках и филинах, не имеющих аналогий в других районах, можно увидеть связь с древнерусской птицей-сирин, смысл изображения которой на определенных плоскостях, возможно, перешел к поздним образам. Мотив древа жизни в сочетании с парными изображениями птиц и животных всегда имел добропожелательное и охранительное значение. Частично заменившие их на рубеже XIX—XX веков фигурки людей и сюжетные сцены, в частности, связанные со свадебным обрядом, расширили содержание подобных композиций. Отдельные из них, не утрачивая окончательно магическо-

го содержания, все-таки больше отражали интерес крестьянина-художника и крестьянина-заказчика к изменяющемуся миру. Но и тогда структура росписи, характер обобщения мотивов регулировались традицией. Новые изображения включались в привычные симметричные и ярусные композиции. Регламентируя отражение новых явлений рамками известных изобразительных форм, традиция облегчала задачу их образного истолкования. В то же время она не ограничивала свободы персонального творчества.

Обобщенные формы растений и цветов, птиц и животных со временем заменяются все более узнаваемыми образами, однако новые изображения не становятся натуралистичными. Этого не происходит из-за особого образного видения крестьянского художника. Растительные мотивы, приобретая признаки легко узнаваемых цветов, например, роз, а птицы — очертания петуха и голубя, всегда оставались цветом-метафорой, птицей-сказкой. Изучение этого процесса свидетельствует о том, что происходило не разрушение народного художественно-поэтического мышления и связанных с ним традиционных форм росписи, о чем часто говорят исследователи, а поэтизация новых образов, которые входили в жизнь сельских районов, и в результате — обогащение и дальнейшая трансформация содержания.

На примере домовых росписей Урала раскрывается глубокая содержательность этого вида народного искусства. Уходящая корнями в далекую древность, основанная на мировосприятии крестьянина, нашедшая яркое выражение в творчестве народных художников, она поражает упорядоченностью и логичностью, строгостью законов, что способствовало при всем многообразии проявлений сохранению не только единства стиля в рамках области, района, но и региона в целом.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Домовая роспись Урала — новая страница в еще недостаточно изученном русском народном искусстве. Будучи частью общенационального явления, она тем не менее чрезвычайно своеобразна, что позволяет определить ее как вполне самостоятельную разновидность.

В данной книге уральская домовая роспись показана на материалах Прикамья, Среднего Урала и Сибирского Зауралья. Экспедиционное обследование этих районов и изучение коллекций местных музеев дали возможность увидеть ее многообразие, тесную связь декора интерьера с росписью утвари, во многих случаях их комплексность.

Красочный мир расписного уральского интерьера раскрывает представления сельского жителя о счастливой, сказочной жизни, выраженной аллегорическими образами растений и птиц — символов добрых пожеланий. Декоративная роспись на предметах деревянной, берестяной и металлической утвари, произведения текстильного искусства, народного гончарства и металлообработки органично входили в удивительно целостный комплекс крестьянского интерьера. Но ведущая роль в нем, конечно, принадлежала наполненной жизненным содержанием декоративной росписи, которая стала цветовой и смысловой доминантой всего ансамбля. Варианты комплексов домовых росписей Приуралья, Среднего Урала и Сибирского Зауралья можно считать яркими выразителями местной художественной традиции.

Становление уральских домовых росписей связано с историей формирования названных районов. На их развитие оказали влияние художественные центры народного искусства европейской части России. Данные о миграции населения и анализ памятников помогли определить их истоки. Декоративная роспись Прикамья питалась традиционным творчеством иконописцев Русского Севера и Волго-Вятского края. В стенописях Среднего Урала отчетливо видны черты поволжской и северной живописной традиции. В искусстве Сибирского Зауралья много общего с народным творчеством Западной Сибири. К 1870-м годам они приобрели свое собственное выражение в размещении и построении композиций, трактовке мотивов и колорите.

В Прикамье, как правило, окраской и росписью украшали деревянное обустройство печи, воронцы, встроенную в подвижную мебель избы; на Среднем Урале и в Сибирском Зауралье — все интерьеры,

начиная от входной двери. В северных и южных районах Прикамья красочное убранство домов дополнялось росписью прялок-точенок, коромысел кунгурских мастеров, корневых прялок чердынских и соликамских красильщиков, в центральных — строгой, с преобладанием голубовато-зеленых тонов росписью бондарных жбанов и лагунов, точеных прялок обвинских мастеров. Ансамбли среднеуральских и зауральских домов обогащала утварь из горнозаводских центров народной росписи: металлические подносы, тагильские, нижнесалдинские, прокопсалдинские берестяные бураки, набирушки, заплечники, деревянные вальки, коромысла, кади для воды.

Большинство сохранившихся памятников домовой росписи относится к сравнительно небольшому периоду времени: к середине XIX — началу XX века. Это в основном крестьянские дома, трехкамерные и пятистенки. Соответствующий сельскому быту северных районов, украшенные яркой декоративной живописью, они были удивительным образцом соединения рациональности и духовности.

Широкое распространение среди крестьян домовая роспись получила во второй половине XIX века, чему в значительной мере способствовало появление светлых, «чистых», с ровно отесанными стенами помещений, отапливаемых по-белому. В ранних памятниках, датированных 1870-ми годами, в украшении голбцов и дверей кругами или древом жизни видна связь местной культуры с народной культурой европейской части страны. В произведениях периода расцвета (1880-х годов — начала XX века) сложилась собственная художественная система, отличающаяся логичностью, соподчиненностью частей, отработанностью технических и художественных приемов, разнообразием мотивов, общностью принципов размещения и построения композиций.

Во всех центрах уральской росписи в связи с возросшей потребностью на расписную утварь и с распространением обычая «красить» дома выработались особые приемы скорописи, в которых живописная раскладка основных пятен сочеталась с живописно-графическими приемами моделировки и системой графических приписок. В целом такое явление следует отметить как высший этап развития росписи, его можно назвать, применяя термин, введенный в отношении алтайских стенописей, «живописной каллиграфией».

На Урале наряду с местными мастерами, обслуживающими небольшую округу в пределах волости или уезда, трудились профессионалы из крупных центров народного художественного ремесла. Кармацкие красильщики работали на Среднем Урале и в Сибирском Зауралье, вятские мастера — в Прикамье и на Среднем Урале.

Народное красильное дело, недооцененное исследователями, являлось важным объединяющим и формирующим фактором, преодолевшим региональную замкнутость, способствовавшим возведению локального явления в факт общерусской народной культуры и распространению достижений крестьянского творчества на значительные территории.

Следуя традициям своих районов и одновременно вкусам местного населения, бродячие мастера способствовали формированию культурной общности европейско-сибирских регионов и сложению своеобразного стиля уральских домовых росписей.

Для домовых росписей Урала характерны яркая цветовая гамма, свои художественные приемы, особая техника кистевого мазка с разбелом, дающая мотивам живописность и некоторую объемность. Роспись выполнялась на цветных, реже на нейтральных светлых фонах: в Прикамье — на желто-оранжевом, оранжево-красном, синем; на Среднем Урале — на оранжево-красном, красном, белом; в Сибирском Зауралье — на оранжево-красном, темно-желтом, зеленом, темно-синем и белом. Каждый цвет фона требовал особых приемов колорирования, помогающих достигнуть повышенной звучности мотивов, в написании которых преобладали оранжево-красные, светло-синие, зеленые, охристо-белые и голубовато-белые тона.

Для уральских домовых росписей в целом характерны довольно разнообразные мотивы: розетки, цветы, ягоды и листья складывались в букеты в вазонах, кусты, деревья (на простенках, стенах, дверях), гирлянды (на столбах, брусьях, матице), венки (на потолке, полатях, иногда—дверях); почти на всех плоскостях, кроме красного угла, присутствовали легко узнаваемые и сказочные птицы и звери (на двери, около нее и на голбце), фигурки людей и различные сценки (на голбечной перегородке, «заборке», стенах подпорожья и красного угла напротив входа).

Система домовой росписи тесно связана с мировосприятием крестьянина и является лучшим его выразителем. Ей присущи свои закономерности, в соответствии с которыми формируется декор всего интерьера.

Сельские постройки рубежа XIX—XX веков независимо от планировки состояли из сеней, избы, одной или нескольких горниц. Жилые помещения в свою очередь делились на функциональные зоны, или «углы». Кроме того, уподобление дома микрокосму приводило к членению объема интерьера на ярусы. Все вертикальные и горизонтальные поверхности украшались с учетом этих делений. Такова первая закономерность построения красочного декора уральского дома.

В крестьянских постройках Урала различается три вида оформления: «фактурные» разделки, геометризованная окраска и роспись. Нижний ярус всех зон разделявали «под дерево», «под мрамор», «под кирпич». В среднем ярусе геометризованной окраской выделяли проемы дверей, окна и панно между ними, стенку голбца, встроенное оборудование. Росписью украшали самые выразительные детали интерьера и мебель.

Ряд закономерностей в построении росписи определяется модульностью, обеспечивающей существование взаимозависимой и взаимообусловленной иерархической структуры. Первая система модулей связана с архитектурой жилища, разделением интерьера на зоны, ярусы и с определением размеров расписных панно. Мерилом здесь является толщина бревна, диктующая габариты декорируемой поверхности. Вторая — с построением композиции; она основывается на естественных мерительных инструментах маляра — пядь, ширина кисти руки, толщина пальца. Диаметр подмалева ходового цветка равен ширине большой кисти, ширине кисти руки и пяди. Радиус ягоды равен ширине маленькой кисти и толщине пальца.

Композиции росписи диктовались значимостью и размерами плос-

костей. Были выработаны центрические, вертикальные и горизонтальные типовые композиции. Растительные формы, украшающие простенки—куст, букет в вазоне,—должны были вписываться в прямоугольник, у которого соотношение ширины и высоты близко золотому сечению. Типовые композиции, в совершенстве декорирующие одинаковые по размерам и пропорциям поверхности, выступали как своеобразные модули. В них достаточно четко читается структура: ее можно разложить на типовые группы, в свою очередь состоящие из типовых мотивов. В самих мотивах-цветах, бутонах, ягодках, листьях тоже можно вычленивать отдельные элементы и прежде всего мазок кисти, который является своего рода слепком почерка мастера и играет важную роль в создании художественного образа произведения. Если в станковой живописи мазок — только средство передачи изображаемого предмета, то в декоративной росписи он — неотъемлемая часть орнамента. Ритмизированный характер его неразрывно связан со специфическим художественным мышлением народного декоратора. Благодаря ритмической основе, выражающейся в системе нанесения мазков, можно определить работу любого мастера. Индивидуальный стиль каждого из них базируется на свойственной только ему интерпретации основного ритма, в силе нажима на кисть, определенном характере повторов. Анализируя с учетом этой закономерности подписные и безымянные росписи, можно установить родственность некоторых из них.

Иерархическое построение домовой росписи раскрывает особенности языка этого вида народного творчества и вместе с тем ее подчиненность общим закономерностям формирования любого явления массовой народной культуры.

На огромной территории Приуралья, Среднего Урала и Сибирского Зауралья работали сотни мастеров из разных художественных центров, и несмотря на разнообразие их почерков, росписям отдельных районов присуща удивительная общность стиля.

Домовая роспись — явление подвижное, стилистически она постоянно претерпевала изменения. Красочная декорация домов второго десятилетия XX века существенно отличалась от росписей периода расцвета. Спад красильного дела был в известной степени связан с изменением вкусов сельского населения. От декоративной росписи, которую сами мастера называли «цветочки деревенские», переходили к новой, созвучной городскому идеалу. Стены и потолок красили в светлые тона, обязательно делали цветные отводки, для нанесения несложных рисунков использовали трафарет. Стали применять оклейку обоями, штукатурку, побелку. Но не везде одинаково быстро протекал этот процесс. В некоторых северных районах довольно долго еще сохранялась любовь к «красной отделке». В сибирской части Урала, где был распространен сибирский тип интерьерной росписи, одновременно бытовали старинная «красная отделка», роспись по белому фону и самая поздняя упрощенная роспись «под шпанеры» (в косую клетку, в центре которых ставили маленькие цветочки). Прикамье долго оставалось почитателем и хранителем архаичных композиций, близких севернорусским.

Уральские домовые росписи глубоко содержательны. К основам, определяющим их содержание, относятся мировоззрение и мировосприя-

тие крестьянина, содержательность сельской архитектуры в целом и отдельного интерьера в частности, семантика мотивов, обусловленных исторически и глубоко традиционными. Стойкость многих образов росписи объясняется тем, что в понимании крестьян они не только украшали быт, но обещали защиту и благополучие. В силу специфики различного мышления крестьянина каждое изображение становилось поводом для развития заложенного в произведении действия. Вера в магические действия, ассоциация новых мотивов с уже знакомыми способствовали их преобразению в виде ассимилированных форм.

На основании проведенного исследования можно сделать вывод о значительности художественной культуры, развивавшейся в сельских районах Урала. Изучение ее актуально как в плане обогащения современной науки сведениями о ранее неизвестных художественных центрах и школах, так и в плане дополнения теоретических представлений о народном искусстве в целом. Научная ценность домовых росписей Урала заключается в том, что они оказались недостававшей промежуточной формой, связывающей искусство европейской России и Сибири. Теперь смело можно говорить о росписях живописного типа как общенациональном явлении русского народного искусства.

Обследование основных центров крестьянского красильного дела и знакомство с мастерами, выявление большого количества памятников уральской народной росписи и изучение этого искусства, раскрывшее его глубину и жизненность, позволили приступить к комплексу работ по его возрождению.

**СПИСОК
СОКРАЩЕНИЙ**

АН СССР — Академия наук СССР
АО ВООПИК — Алапаевское отделение ВООПИК
БКМ — Березниковский краеведческий музей
Вол.— волость
ВООПИК — Всероссийское общество охраны памятников
истории и культуры
ГАТОТ — Тобольский филиал Государственного архива
Тюменской области
ГВ — Губернские ведомости
ГИМ — Государственный ордена Ленина Исторический музей,
Москва
ГМЭ — Государственный музей этнографии народов СССР,
Ленинград
ГПТУ — Городское профессионально-техническое училище
ГРМ — Государственный Русский музей
Губ.— губерния
Д.— деревня
ДИ СССР — Декоративное искусство СССР, журнал
ЗСОРГО — Западно-Сибирское отделение Русского
географического общества
ИКМ — Ирбитский краеведческий музей
ИЭ — Институт этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая АН СССР
КИКПР — Комиссия по изучению кустарной промышленности
России
КОГА — Кировский областной государственный архив
Кол.— коллекция
КСИА — Краткие сообщения Института археологии АН СССР
КСИЭ — Краткие сообщения Института этнографии АН СССР
МИА — Материалы Института археологии АН СССР
МНИ — Музей народного искусства
НИИХП — Научно-исследовательский институт
художественной промышленности Минместпрома
РСФСР
НСМ — Нижне-синячихинский народный музей уральской
народной живописи
НТИРМ — Нижне-Тагильский историко-революционный музей
Обл.— область
Отд.— отделение
ПГВ — Пермские губернские ведомости
ПГУ — Пермский государственный университет
им. А. М. Горького
ПГХГ — Пермская государственная художественная галерея
ПОКМ — Пермский областной краеведческий музей
Пос.— поселок
РГО — Русское географическое общество
Р-н — район
С.— село
СКМ — Соликамский краеведческий музей
СОГА — Свердловский областной государственный архив
СОКМ — Свердловский областной краеведческий музей
СХ СССР — Союз художников СССР
СЭ — Советская этнография, журнал
Табл.— таблица, таблицы
ТОНИМК — Тюменское общество научного изучения местного
края
У.— уезд
УНАЭМ — Усольский народный этнографический музей
УОЛЕ — Уральское общество любителей естествознания

К предисловию

- ¹ См.: Е. Э. Бломквист. Крестьянские постройки русских, украинцев, белорусов.— В кн.: Восточно-славянский этнографический сборник. М., 1956, с. 400.
- ² См.: В. М. Вишневская. Свободные кистевые росписи; С. К. Жегалова. Новые материалы по истории северодвинской росписи; Н. В. Тарановская. Росписи на Мезени и Печоре; В. Т. Шамова. Принципы декора крестьянских изб.— В кн.: Русское народное искусство Севера. Л., 1968, с. 7—18; 34—46; 47—59; 60—69.
- ³ См.: И. Я. Билибин. Остатки искусства в русской деревне.— Журнал для всех, 1904, № 10, с. 609—618; Ю. А. Арбат. Русские народные росписи по дереву. М., 1970, с. 41—44.
- ⁴ См.: Д. В. Прокопьев. Живопись в крестьянском быту Городецкого уезда.— Нижегородский краеведческий сборник. Т. 2. Нижний Новгород, 1929, с. 226—245; Л. Н. Чижикова. Архитектурные украшения русского крестьянского жилища.— В кн.: Русские. Историко-этнографический атлас. М., 1970, с. 52—54.
- ⁵ См.: И. В. Маковецкий. Архитектура русского народного жилища. Север и Верхнее Поволжье. М., 1962, с. 77.
- ⁶ См.: Ф. Стариков. Историко-статистический очерк Оренбургского казачьего войска. Оренбург, 1891, с. 197.
- ⁷ И. Я. Билибин. Указ. соч., с. 617.
- ⁸ См.: А. К. Чекалов. Народная деревянная скульптура Русского Севера. Автореферат диссертации. М., 1960; А. К. Чекалов. Связь форм в народном жилище. 1961. Рукопись (библиотека НИИХП); А. К. Чекалов. Биография народного жилища. 1962. Рукопись (архив И. А. Алпатовой); В. М. Вишневская. Из истории северного живописного орнамента.— В кн.: Памятники культуры Русского Севера. М., 1966, с. 50—53; В. М. Василенко. О содержании в русском крестьянском искусстве XVII—XIX веков.— В кн.: Русское искусство XVIII—первой половины XIX века. М., 1971; В. М. Василенко. О русском народном искусстве.— В кн.: Памятники Отечества. М., 1975, с. 171—181.
- ⁹ См.: С. К. Жегалова. Народный мастер росписи Яков Ярыгин.— В кн.: Музей народного искусства и художественные промыслы. Сб. трудов НИИХП. Вып. 5. М., 1972, с. 192—208; О. В. Круглова. Русская народная резьба и роспись по дереву. М., 1974, с. 199, 207—209; В. М. Вишневская. Свободные кистевые росписи, с. 10, 13.
- ¹⁰ См.: Е. Э. Бломквист, Н. П. Гринкова. Бухтарминские старообрядцы. Материалы комиссии экспедиционных исследований АН СССР. Вып. 17. Серия Казахстанская. Л., 1930; Н. И. Каплан. Очерки по народному искусству Алтая. М., 1961; Г. И. Охрименко. Русская домовая роспись Забайкалья.— СЭ, 1966, № 1; Л. М. Сабурова. Культура и быт русского населения Приангарья. Л., 1967, с. 111, 132; В. А. Липинская. Поселения, жилища и одежда русского населения Алтайского края; А. А. Лебедева. К истории формирования русского населения Забайкалья, его хозяйственного и семейного быта (XIX—начало XX в.).— В кн.: Этнография русского населения Сибири и Средней Азии М., 1969, с. 35, 36, 52, 180, 184; И. В. Маковецкий. Деревянное зодчество Северного Приангарья.— В кн.: Быт и искусство русского населения Восточной Сибири. Ч. 1. Приангарье. Новосибирск, 1971, с. 141—143.
- ¹¹ См.: П. С. Паллас. Путешествие по разным провинциям Российского государства. Ч. 1—3. Спб., 1773—1788.
- ¹² См.: Н. С. Попов. Хозяйственное описание Пермской губернии. Ч. 2. Пермь, 1804, с. 287, 297.
- ¹³ См.: А. Н. Зырянов. Выдержки из дорожных записок 1865 г.— ПГВ, 1869, № 26, с. 109; Заметки о Киргинской слободе.— ПГВ, 1869, № 102, с. 411.

- ¹⁴ И. Э. Грабарь. Предисловие к альбому: С. Соколов и И. Томский. Народное искусство Севера России. М., 1924, с. 3.
- ¹⁵ См.: Труд и быт рабочего и крестьянского населения Урала конца XVIII—XIX века.—Отчетная выставка работ Уральской историко-бытовой экспедиции ГИМ 1925, 1926 и 1927 гг. М., 1927, с. 5, 7.
- ¹⁶ См.: В. А. Барадулин. Народное декоративно-прикладное искусство Урала. Т. 1. 1962 (на правах рукописи, библиотека НИИХП); Росписи Урала и Сибири. Альбом зарисовок. Верхотурский район Свердловской области. Ч. 1. М., 1968.
- ¹⁷ См.: М. Крутиков. Из истории Нижнетагильского завода и быта его рабочих.—Записки историко-бытового отдела ГРМ. Ч. 2. Л., 1932, с. 87.
- ¹⁸ См.: И. Э. Грабарь. Отзыв о книге Н. Н. Серебrenникова «Пермская деревянная скульптура».—В кн.: Материалы по изучению Камского Приуралья. Вып. 2. Пермь, 1930, с. 58, 59.
- ¹⁹ Д. А. Болдырев-Казарин. Народное искусство в Сибири (из очерков по истории русского искусства в Сибири).—Сибирская живая старина. Вып. 2. Иркутск, 1924, с. 14, 15.
- ²⁰ См.: С. Ольденбург. Рецензия на сборник «Сибирская живая старина». Вып. 1—4. Иркутск, 1923—1926.—Этнография, 1927, № 1, с. 237; Д. К. Зеленин. Обзор работ по этнографии восточных славян за 1917—1925 гг.—Этнография, 1926, № 1-2, с. 138.
- ²¹ Д. А. Болдырев-Казарин. Указ. соч., с. 5, 6.
- ²² См.: В. Г. Молодых. Материалы к истории иконописания и живописи в Западной Сибири.—Записки ТОНИМК. Вып. 1. Тюмень, 1924, с. 160.
- ²³ См.: Н. М. Щекотов. Русская крестьянская живопись. М.—Л., 1923; В. С. Воронов. Русское крестьянское искусство. М., 1924; А. И. Некрасов. Русское народное искусство. М., [1924].
- ²⁴ См.: Е. Э. Бломквист, Н. П. Гринкова. Указ соч.; [Г. С. Виноградова]. Живопись крестьянская.—Сибирская советская энциклопедия. Т. 1. Новосибирск, 1929, с. 939—942.
- ²⁵ См.: В. П. Бирюков. Художественные промыслы на Урале. 1940. Рукопись (библиотека НИИХП). На последней странице рядом с подписью стоит дата — 6.IX.1935. См. также: В. М. Василенко. Отзыв на эту работу, 1945. Там же.
- ²⁶ Во второй половине 1940-х и в 1950-е годы на Урале работали следующие экспедиции: Уральская фольклорная (СОКМ, 1945); Уральская историко-бытовая (ГИМ, 1949); Уральская (ИЭ АН СССР, 1951); Третья комплексная (Институт истории искусств АН СССР, ГИМ, 1952—1953); Русская (северо-восточный [приуральский] отряд ИЭ АН СССР, 1954); Пермская (ГМЭ СССР, 1958).
- ²⁷ См.: Б. Андреевич. Художники Худояровы.—В кн.: Нижний Тагил. Свердловск 1945, с. 42—50; В. Ю. Крупянская. Опыт этнографического изучения уральских рабочих второй половины XIX в.—СЭ, 1953, № 1, с. 64—87; В. А. Каменский. Художники крепостного Урала. Свердловск, 1957, с. 56—76; Т. К. Гуськова. Некоторые этнографические особенности населения б. Нижне-Тагильского горнозаводского округа в конце XIX — начале XX в.—СЭ, 1958, № 2, с. 34—42; С. Б. Рождественская. К вопросу о судьбах художественных промыслов.—СЭ, 1960, № 2, с. 136—143; С. В. Рождественская. Кустарные промыслы Нижнего Тагила.—КСИЭ, 1962, № 36, с. 12—21; И. А. Крапивина. Роспись по металлу.—В кн.: Русское декоративное искусство. Т. 3. М., 1965, с. 91—99; В. Ю. Крупянская, Н. С. Полищук. Культура и быт рабочих горнозаводского Урала (конец XIX — начало XX в.). М., 1971; Б. В. Павловский. Декоративно-прикладное искусство промышленного Урала. М., 1975; Б. И. Коромыслов. Жостовская роспись. М., 1977, с. 16—18.
- ²⁸ См.: Е. А. Ащепков. Русское народное зодчество в Западной Сибири. М., 1950, с. 126—134; Е. Э. Бломквист. Указ. соч., с. 400—407.
- ²⁹ См.: Народы Сибири. Под редакцией М. Г. Левина, Л. П. Потапова. М.—Л., 1956, с. 173—175, 193—195.
- ³⁰ См.: Н. И. Каплан. Русская народная декоративная роспись по дереву (Алтайский край).—Автореферат диссертации. М., 1964, с. 13; См. также: Е. Г. Яковлева. Народное искусство русского населения Алтайского края. 1954. Рукопись (библиотека НИИХП).
- ³¹ См.: Е. Э. Бломквист, Н. П. Гринкова. Указ. соч., с. 276; Н. И. Каплан. Очерки по народному искусству Алтая, с. 25—49.

- ³² См.: Г. С. Маслова, Т. В. Станюкович. Материальная культура русского сельского и заводского населения Приуралья (XIX — начало XX в.).— В кн.: Материалы и исследования по этнографии русского населения Европейской части СССР. М., 1960, с. 72—171; И. В. Маковецкий. Архитектура русского народного жилища, с. 77.
- ³³ Экспедиции НИИХП, 1961: «Роспись металлической, деревянной, берестяной утвари»—Свердловск, Нижний Тагил (Н. Т. Савельева, А. Б. Воронкова), «Роспись экстерьера крестьянского дома»—Шадринский р-н Курганской обл. (В. А. Барадулин, Е. И. Платонова).
- ³⁴ См.: В. А. Барадулин. Уральское бересто.— В кн.: Сб. трудов НИИХП. Вып. 4. М., 1967, с. 213—235; В. А. Барадулин. Обвинская роза.— В кн.: Сб. трудов НИИХП. Вып. 7. М., 1973, с. 119—138; В. А. Барадулин. Уральская народная живопись (по дереву, бересте и металлу). Свердловск, 1982.
- ³⁵ Экспедиции НИИХП, 1962: «Расписная утварь из дерева, бересты, металла»—Кунгурский, Березовский р-ны Пермской обл., Н. Тагил, Н. Салда, Верхотурский р-н Свердловской обл.; «Домовые росписи»—Верхотурский р-н Свердловской обл., Тобольский р-н Тюменской обл. (В. А. Барадулин, Г. Н. Журбенко); 1963: «Расписная утварь из дерева и бересты»—Чердынский, Соликамский, Очерский, Б. Сосновский, Верещагинский, Ильинский, Краснокамский, Лысьвенский р-ны Пермской обл. (В. А. Барадулин, З. А. Пучкова); 1964: «Роспись деревянной утвари и интерьера»—Туринский, Тугулымский, Талицкий, Пышминский, Камышловский, Богдановичский р-ны Свердловской обл. (В. А. Барадулин).
- ³⁶ Совместная экспедиция НИИХП, Союза художников СССР, Ирбитского краеведческого музея и Ирбитской восьмилетней школы-интерната. 1965—1966: «Роспись интерьера и утвари»—Алапаевский, Байкаловский, Ирбитский, Слободотуринский р-ны Свердловской обл. (В. А. Барадулин, Л. М. Захаров, Я. Л. Герштейн, 16 школьников).
Экспедиции НИИХП 1965—1967, 1970: «Роспись утвари»—г. Киров, Яранский р-н, пос. Кильмез, Кстининский с/с Кирово-Чепецкого р-на Кировской обл. (В. А. Барадулин).
- ³⁷ Экспедиции НИИХП, 1968: «Роспись утвари и интерьера»—Верхотурский р-н Свердловской обл.; «Роспись утвари»—Оханский р-н Пермской обл. (В. А. Барадулин, З. А. Архипова, А. В. Бабаева); 1969: «Роспись интерьера»—Туринский р-н Свердловской обл. (В. А. Барадулин, А. В. Бабаева); 1970: «Роспись утвари»—Пермь, Краснокамск Пермской обл. (В. А. Барадулин, А. В. Бабаева); 1971—1973 (совместно с АО ВООПИК): «Роспись интерьера и утвари»—Алапаевский р-н Свердловской обл. (В. А. Барадулин, А. Н. Куренков, И. Д. Самойлов).
- ³⁸ Экспедиции АО ВООПИК 1971—1979: «Роспись уральского крестьянского дома и утвари»—Алапаевский, Ирбитский, Верхотурский и др. р-ны Свердловской обл. (И. Д. Самойлов); Пермского государственного университета 1976—1986: «Роспись интерьера крестьянского дома и утвари»—северные р-ны Пермской обл. (Г. Н. Чагин, студенты исторического факультета).

К главе: Возникновение искусства росписи на Урале

- ¹ См.: А. Ц. Мерзон и Ю. А. Тихонов. Рынок Великого Устюга. М., 1960, с. 251, 256, 266, 268.
- ² Первые контингенты переселенцев состояли из «переведенцев», ссыльных и «служилых» людей. В 1590 году из Сольвычегодска было «прибрано» 30 семейств, в 1593—опальные каргопольцы, а затем и «свидетели убийства»—угличане; в 1631—из поморских городов 500 казаков и 150 женщин. Среди ссыльных были военнопленные поляки, литовцы, немцы, шведы, украинцы, которых к 1645 году насчитывалось около 650 человек.— В кн.: Россия. Т. 16. Спб., 1907.
- ³ См.: А. Н. Копылов. Культура русского населения Сибири в XVII—XVIII вв. Новосибирск, 1968, с. 101; Ф. Ф. Болонев. Народный календарь семейских Забайкалья (вторая половина XIX — начало XX в.). Новосибирск, 1978, с. 153.
- ⁴ Цит. по: А. А. Введенский. Дом Строгановых. М., 1962, с. 78.
- ⁵ Н. И. Костомаров. Собр. соч. Кн. 8, т. 19. Спб., 1906, с. 29.
- ⁶ См.: История Урала. Т. 1. Пермь, 1963, с. 71; в Прикамье в пермских вотчинах Строгановых в 1579 году было 400 человек взрослого мужского населения, в 1679 году—9,5 тысяч, в 1700—14 тысяч (А. А. Введенский. Указ. соч., с. 85).
- ⁷ См.: Сельское хозяйство и крестьянство Западной Сибири (XVII—XIX вв.). Тюмень, 1960, с. 7, 8.

- ⁸ ПГВ, 1866, № 12, с. 47; Пермская старина. Вып. 4. Пермь, 1892, с. 176.
- ⁹ См.: А. К. Чекалов. Мебель и предметы обихода из дерева; М. М. Каменская. Роспись по дереву.— В кн.: Русское декоративное искусство. Т. 1. М., 1962, с. 40, 168—169.
- ¹⁰ См.: Россия. Т. 5. Урал и Приуралье. Спб., 1914, с. 564, 571.
- ¹¹ См.: Б. В. Гнедовский, Э. Д. Доровольская. Дорогами земли Вятской. М., 1971, с. 74; И. Н. Уханова. Искусство резьбы по дереву вятских мастеров конца XVII—XIX века.— В кн.: Памятники Отечества. М., 1975, с. 183, 184.
- ¹² См.: Русское декоративное искусство. Т. 1. М., 1962, с. 119, ил. 66.
- ¹³ Россия. Т. 5. Спб., 1914, с. 381.
- ¹⁴ См.: ПГВ, 1860, № 46, с. 482.
- ¹⁵ См.: И. С. Поносова. Изразцы Орла-городка.— В кн.: Из истории нашего края. г. Молотов, 1956, с. 48—57.
- ¹⁶ См.: В. Г. Молодых. Материалы к истории иконописания и живописи в Западной Сибири.— Записки ТОНИМК. Вып. 1. Тюмень, 1924, с. 158.
- ¹⁷ См.: А. И. Сулоцкий. Исторические сведения об иконописании в Сибири.— Тобольские ГВ, 1871, № 17, с. 98; В. Г. Молодых. Указ. соч., с. 161.
- ¹⁸ Артель состояла из Ф. Иванова, Ф. Микитина и их «работных людей» Д. Иванова, Ф. Тихонова, Я. Семенова, Г. Иванова, да подводчика, которого они, вероятно, меняли, продвигаясь постепенно на восток.— ГАТОТ, ф. 47, оп. 1, д. 325, л. 1. Цит. по: Д. Ткалич. Гости из Палеха.— Тюменская правда, 1967, 3 января.
- ¹⁹ ГАТОТ, ф. 47, оп. 1, д. 2702, л. 24—25. Цит. по: Наш край. Тюмень, 1966, с. 109—111.
- ²⁰ Там же, ф. 47, оп. 1, д. 1696, л. 16.
- ²¹ См.: А. А. Введенский. Указ. соч., с. 196.
- ²² См.: С. В. Бахрушин. Научные труды. Т. 4. М., 1959, с. 120.
- ²³ См.: А. Н. Копылов. Указ. соч., с. 31.
- ²⁴ Там же, с. 123; Л. А. Гольденберг. Семен Ульянович Ремезов. М., 1965, с. 78. Предположительно, что Ф. И. Казаринов имеет отношение к Ивану Казаринову, строгановскому иконописцу XVIII в., чья икона «Богоматерь благодатное небо» хранится в Пермской галерее.
- ²⁵ См.: Памятники истории и культуры Пермской области. Пермь, 1971, с. 77—80; А. А. Бобринский. Народные русские деревянные изделия. Вып. 1—12. Спб., 1911—1915, табл. 36, рис. 2; М. Н. Каменская. Роспись по дереву.— В кн.: Русское декоративное искусство. Т. 1. М., 1962, с. 172, 180.
- ²⁶ Сходные мотивы см.: История русского искусства. Т. 4. М., 1959, с. 601; Н. Р. Левинсон. Мастера художники Москвы XVII века. М., 1961, рис. 26; Г. Н. Бочаров, В. П. Выголов. Вологда, Кириллов, Ферапонтово, Белозерск. М., 1966, с. 72, 73; С. К. Просвиркина, С. К. Жегалова. Расписные сундуки XVII—XVIII вв.— В кн.: Резьба и роспись по дереву. М., 1967, с. 19; Н. В. Воронов. Изразцы.— В кн.: Русское декоративное искусство. Т. 1. М., 1962, с. 273, ил. 186; А. Н. Свириг. Искусство книги Древней Руси XI—XVII вв. М., 1964, с. 282.
- ²⁷ См.: Б. Н. Эмме. Архитектурная керамика Соликамска XVII—XVIII вв. Альбом зарисовок. На правах рукописи. Отдел древнерусского искусства ГРМ. Л., 1944.
- ²⁸ См.: Н. В. Скомоорова, Т. Л. Сысоева. Народные росписи по дереву. Пермь, 1982, ил. 5.
- ²⁹ П. С. Паллас. Путешествие по разным провинциям Российской империи. Ч. 2, кн. 1. Спб., 1786, с. 240, 241. Цит. по: И. А. Крапивина. Роспись по металлу.— В кн.: Русское декоративное искусство. Т. 3. М., 1965, с. 92; Н. С. Попов. Хозяйственное описание Пермской губернии, сочиненное в 1802 и 1803 гг. Ч. 1. Пермь, 1804, с. 287.
- ³⁰ См.: В. М. Вишневская. Из истории северного живописного орнамента.— В кн.: Памятники культуры Русского Севера. М., 1966, с. 50—53.
- ³¹ См.: В. М. Вишневская. Хохлома. Л., 1969, с. 6.
- ³² Известно, что среди ремесленников Стародуба имелись иконописцы и «иные художники», которые в поисках заработка ходили по селениям Украины и соседних с нею областей, расписывая там дома, мебель, утварь. К сожалению, памятников росписи Стародуба не найдено, они совсем не изучены, поэтому невозможно сейчас рассмотреть вопрос о вкладе художников этого района в развитие горнозаводских народных росписей. См.: М. И. Лилеев. Из истории раскола на Ветке и Стародубе XVII—XVIII вв. Вып. 1. Киев, 1895, с. 82, 85, 215; Г. И. Охрименко. Народное искусство семейских Забайкалья XIX—XX вв. Улан-Удэ, 1972, с. 4; В. А.

- Барадулин. Уральская народная живопись, с. 21—22.
- ³³ ГАТОТ, ф. 10, оп. 1, д. 3995, л. 7, 8, 27 (данные за 1782 г.); Список населенных мест Тобольской губернии. Тобольск, 1904, с. 261—263.
- ³⁴ ГАТОТ, ф. 10, д. 634, л. 49.
- ³⁵ А. Кондрашенков. Западносибирский посад в конце XVIII века.— В кн.: Города феодальной России. М., 1966, с. 507.
- ³⁶ ГАТОТ, ф. 154, оп. 10, д. 180, л. 173, 219; ф. 10, оп. 1, д. 4009, л. 18.
- ³⁷ См.: П. Н. Буцинский. Заселение Сибири и быт первых ее насельников. Харьков, 1889, с. 92—94; М. М. Громыко. Западная Сибирь в XVIII веке. Новосибирск, 1965, с. 31, 32; Л. М. Русакова. Сельское хозяйство среднего Зауралья на рубеже XVIII—XIX вв. Новосибирск, 1976, с. 43.
- ³⁸ И. П. Фальк. Записки путешествия. Спб., 1824, с. 348.
- ³⁹ См.: М. М. Громыко. Указ. соч., с. 29; ГАТОТ, ф. 10, оп. 1, д. 632, л. 24, 25, 19 (данные за 1783 г.); ф. 154, оп. 20, д. 180, л. 170—220.
- ⁴⁰ См.: Сборник Пермского земства. Пермь, 1889, № 6, с. 83.
- ⁴¹ См.: Л. М. Русакова. Указ. соч., с. 155.
- ⁴² И. Завилишин. Описание Западной Сибири. Т. 1. 1862, с. 211.
- ⁴³ ПГВ, 1869, № 26, с. 109.
- ⁴⁴ ГАТОТ, ф. 10, оп. 1, д. 633. Описание Тюменской округи, 1797, л. 2.
- ⁴⁵ Там же, ф. 10, оп. 1, д. 634, л. 28, 49.
- ⁴⁶ См.: Р. И. Кабо. Города Западной Сибири (XVII—первая половина XIX в.). М., 1949, с. 68; Проблемы изучения материальной культуры русского населения Сибири. М., 1974, с. 128.
- ⁴⁷ См.: Экспедиционный дневник НИИХП «Урал-64». Т. 1, л. 34—40 (архив автора).
- ⁴⁸ См.: М. М. Громыко. Указ. соч., с. 64, 70; В. Г. Молодых. Указ. соч., с. 158.
- ⁴⁹ См.: В. А. Барадулин. Обвинская роза, с. 119—138; И. В. Поздеева. Верещагинское территориальное книжное собрание и проблемы истории духовной культуры русского населения верховьев Камы.— В кн.: Русские письменные и устные традиции и духовная культура. М., 1982, с. 57.
- ⁵⁰ Г. И. Охрименко. Указ. соч., с. 14—21.
- ⁵¹ См.: Н. Н. Покровский. Антифеодальный протест урало-сибирских крестьян-старообрядцев в XVIII в. Новосибирск, 1974.
- ⁵² ГАТОТ, ф. 10, оп. 1, д. 3995, л. 7, 8 (данные за 1782 г.); ф. 10, оп. 1, д. 3811, № 20, 34 (данные за 1817 г.); д. 3815, л. 45, № 7, 10, 13 (данные за 1818 г.); ф. 10, оп. 1, д. 4500 (данные за 1829 г.).
- ⁵³ В. Г. Молодых. Указ. соч., с. 160.
- ⁵⁴ Тобольская губерния. Список населенных мест. Спб., 1871, с. 233.
- ⁵⁵ См.: Декабристы-литераторы. Т. 1. М.—Л., 1954, с. 705; Декабристы и их время. М.—Л., 1951, с. 284—370, ил.—с. 363.
- ⁵⁶ Россия. Т. 16. Западная Сибирь. Спб., 1907, с. 389.
- ⁵⁷ См.: П. С. Богословский. Сибирские путевые заметки Радищева и их историко-культурное и литературное значение.— В кн.: Пермский краеведческий сборник. Пермь, 1924, с. 6.
- ⁵⁸ Н. С. Попов. Указ. соч., ч. 2, с. 377, 378, 383.
- ⁵⁹ Там же, с. 260, 286, 303.
- ⁶⁰ Там же, с. 260.
- ⁶¹ См.: З. П. Попова. Расписная мебель.— В кн.: Резьба и роспись по дереву. М., 1967, с. 57, ил. 49—53.
- ⁶² См.: Л. Пискунова. Русские расписные лаковые изделия (опыт изучения коллекции историко-бытового отдела ГРМ).— В кн.: Записки историко-бытового отдела ГРМ. Ч. 2. Л., 1932, с. 33—57.
- ⁶³ См.: Н. С. Попов. Указ. соч., ч. 1, 2, с. 287. В Сибири и на Урале именами «тагильские», «верхотурские», «пермские» называли одни и те же бураки, так как главный центр их производства — Нижний Тагил — относился к Верхотурскому у. Пермской губ.; На Русском Севере их знали как «чердынские» по наименованию города-поставщика.
- ⁶⁴ г. Далматово Курганской обл.— малоизвестный центр народной росписи XIX—начала XX в.
- ⁶⁵ См.: Н. С. Попов. Указ. соч., ч. 1, с. 26, 180; П. И. Рычков. Топография Оренбургская, т. е. обстоятельное описание Оренбургской губернии. Ч. 1. Спб., 1762, с. 271; ч. 2, с. 166, 167.

К главе: Народное красильное дело

- ¹ См.: Дневник экспедиции «Урал-63». Т. 1, л. 35; «Урал-64». Т. 1, л. 11, 13 (архив автора).
- ² И. Г. Георги. Описание всех обитающих в Российском государстве народов. Ч. 4. Спб., 1799, с. 169, 170.
- ³ См.: А. Т. Болотов. Жизнь и приключения Андрея Болотова. Т. 2. Спб., 1871, с. 352.
- ⁴ И. Г. Георги. Указ. соч., с. 163.
- ⁵ Там же, с. 171.
- ⁶ Н. С. Попов. Хозяйственное описание Пермской губернии, сочиненное в 1802 и 1803 гг. Ч. 1. Пермь, 1804, с. 57, 128, 425.
- ⁷ Н. К. Чупин. Географический и статистический словарь Пермской губернии. Ч. 1. Пермь, 1873, с. 24, 25.
- ⁸ В. И. Ленин. Полн. собр. соч. Т. 3, с. 581.
- ⁹ С. Барыков. Ученичество в отхожем малярном промысле в Воскресенской волости Галичского уезда.—В кн.: Труды Костромского научного общества по изучению местного края. Вып. 1. Кострома, 1914, с. 107. См. также: А. Тилло. Костромская губерния.—Труды КИКПР. Вып. 13, 14. Спб., 1886.
- ¹⁰ В 1909 году из Вятского уезда уходило на промысел пятьсот восемьдесят пять красильщиков.
- ¹¹ КОГА, ф. 574, оп. 1, д. 242, л. 520.
- ¹² И. А. Козаченко. Кустарные промыслы Вятской губернии.—Труды КИКПР. Вып. 16. Спб., 1884, с. 166, 168.
- ¹³ КОГА, ф. 574, оп. 1, д. 228, л. 197.
- ¹⁴ Е. Матвеева, И. Тихоницкая, К. Луппова. Из материалов этнографической экспедиции в Куменскую волость Вятского уезда летом 1925 г.—В кн.: Труды Вятского государственного музея. Т. 1. Вятка, 1927, с. 62.
- ¹⁵ См.: Г. С. Маслова, Т. В. Станюкович. Материальная культура русского сельского и заводского населения Приуралья (XIX—начало XX в.). М., 1960, с. 81.
- ¹⁶ См.: Восточно-славянский этнографический сборник. М., 1956, с. 403.
- ¹⁷ КОГА, ф. 574, оп. 1, д. 2790, л. 219.
- ¹⁸ КОГА, ф. 1280, оп. 1, д. 3, л. 259.
- ¹⁹ КОГА, ф. 1280, оп. 1, д. 3, л. 258 об.; Е. Матвеева и др. Указ. соч., с. 20—53.
- ²⁰ По данным КОГА И. С. Юркин из деревни Тимофеевской владел в 1908 году земельным наделом 0,59 десятины. Учитывая, что это первая запись с его именем (ранее землей владел его отец, Степан Юркин), И. С. Юркин был сравнительно молодым человеком.—КОГА, ф. 596, оп. 1, д. 937, л. 36; В Государственном Русском музее хранится прялка из деревни Слободки (ГРМ, Р-2611), расписной голбец из деревни Холма (ГРМ, 2612), прялка (МНИ, КП-6051).
- ²¹ См.: Всероссийская кустарно-промышленная выставка в С-Петербурге в 1902 году. Вятский кустарный отдел. Указатель к экспонатам. Вятка, 1902, № 55; Указатель Всероссийской кустарно-промышленной выставки 1902 г. Спб., 1902, № 2345.
- ²² КОГА, ф. 574, оп. 1, д. 686, л. 224, 225, 230, 231.
- ²³ См.: Дневник экспедиции «Киров-66», с. 24—29 (архив автора).
- ²⁴ КОГА, ф. 596, оп. 1, д. 121, л. 192; д. 937, л. 4 об.
- ²⁵ Материалы по статистике Вятской губернии, Вятский у. Т. 4, ч. 2. Вятка, 1887, с. 90—93.
- ²⁶ ПГВ, 1866, № 102, с. 411.
- ²⁷ ГАТОТ, ф. 417, оп. 1, д. 334, л. 241, отд. 4; д. 507, л. 419; д. 429, л. 229.
- ²⁸ По современному административному делению Тугулымский район Свердловской области.
- ²⁹ ПГВ, 1869, № 26, с. 109.
- ³⁰ ПГВ, 1869, № 26, с. 109. См. также: Россия. Т. 5, с. 342, 343. Крестовская или Ивановская ярмарка известна с XVII века, была «утверждена» в 1859 году и процветала до 1880 года, а окончательно ее значение упало к началу XX века. На ней торговали преимущественно тканями, мехами и кожами.
- ³¹ ПГВ, 1869, № 27, с. 113.
- ³² См.: Каталог произведений и изделий Западной Сибири, представленный на Тюменскую выставку 1871 г., с. 21, № 147—406, 138—458, с. 23, № 156—518; Описание публичной выставки, бывшей в городе Тюмени в 1871 г. Омск, 1872, с. 29, 36.
- ³³ ГАТОТ, ф. 14, оп. 1, д. 6, л. 670.

- ³¹ ГАТОН, ф. 154, оп. 5, д. 2346, л. 233—237. Цит. по: Наш край в документах и иллюстрациях. Тюмень, 1966, с. 5, 405.
- ³⁵ ГАТОН, ф. 417, оп. 1, д. 345, л. 17, 19 об.
- ³⁶ Мастера, рассказывая о стоимости окраски, подчеркивали ее дороговизну. Они говорили, что «крашение» было дорогооплачиваемым ремеслом: окраска потолка с заклеюйкой щелей колеском стоила пять рублей, с полной шпаклевкой—пятнадцать, окраска двери или окна с наличником — два рубля, окна изнутри — около рубля, окраска крыши медянкой, относительно дорогой краской (шестнадцать — двадцать четыре рубля за пуд), стоила двадцать—тридцать рублей. Ходки, ковшеки окрашивали за три-четыре рубля, дуги — до рубля, прялки — за пятнадцать—двадцать копеек (для сравнения корова стоила пятнадцать—двадцать рублей, а лучшая до сорока, пуд зерна — тридцать пять — сорок копеек).
- ³⁷ Экспедиция «Урал-64». Т. 1, л. 34—Корольков; л. 35—40—М. И. Хохолин; л. 44—Т. Н. Пятых (архив автора).
- ³⁸ Помимо «прохожих» — профессионалов-отходников — в некоторых деревнях зафиксированы местные мастера, обслуживающие себя, свою деревню, как, например, мастер 1870-х годов из с. Нижегородки Добрянского р-на, мастер Гарусов (конец XIX—начало XX в.) из д. Истоур Талицкого р-на.
- ⁵⁹ Таблица распределения расписных домов по десятилетиям:

до 1850	1851 1860	1861 1870	1871 1880	1881 1890	1891 1900	1901 1910	1911 1920	1921 1930	1931 1940	после 1950	всего
3	1	2	5	14	46	66	15	6	1	5	160

«Пики», наибольшее количество домов:

1892	1897	1901	1905	1909
7	6	9	14	8

⁴⁰ См.: Россия. Т. 5, табл. на с. 246.

⁴¹ См.: Там же, с. 342.

К главе: Уральский дом

¹ См.: Записки УСЛЕ, вып. 3. Екатеринбург, 1876, № 15, с. 118.

² Т. Г е л а х. Жилище горнорабочего XVIII века на Урале.— СЭ, 1936, № 3, с. 113.

³ И. И. Ч у п и н. Обзор статей, касающихся Пермской губернии. Ч. 1. Пермь, 1882, с. 291.

⁴ И. Г. Г е о р г и. Описание всех обитающих в Российском государстве народов. Ч. 4. Спб., 1799, с. 135, 137.

⁵ См.: Пермский краеведческий сборник. Вып. 1, с. 7.

⁶ Н. С. П о п о в. Хозяйственное описание Пермской губернии, сочиненное в 1802 и 1803 гг. Ч. 2. Пермь, 1804, с. 358.

⁷ Там же, с. 262.

⁸ Там же.

⁹ Там же, с. 263, 300.

¹⁰ Там же, § 361, с. 357.

¹¹ Там же, с. 332, 409.

¹² Там же, с. 427.

¹³ См.: А. В. С а фья н о в а. Народное крестьянское жилище Вологодской области.— В кн.: Фольклор и этнография Русского Севера. Л., 1973, с. 58.

¹⁴ См.: И. В. В о л о д и н. Жизнь крепостных людей гр. Строгановых в Оханском уезде Пермской губернии.— В кн.: Пермский край. Т. 3. Пермь, 1895, с. 208.

¹⁵ Х. И. М о з е л ь. Пермская губерния. Ч. 2. Спб., 1868, с. 529.

¹⁶ Там же.

¹⁷ «Замечания, составленные о жителях г. Камышлова Пермской епархии и в окрестностях онаго находящихя, сообразно данным на сей предмет руководствам», протоиерей Василий Прибылов. Архив РГО, Ленинград, ф. Р-23, оп. 1, д. 56, л. 6.

¹⁸ Х. И. М о з е л ь. Указ. соч., с. 560.

- ¹⁵ См.: Русские. Историко-этнографический атлас. М., 1967, приложение — карты (по XIX век) № 18, 20, 24, 27, 31, 34, 36, 37; Материалы и исследования по этнографии русского населения Европейской части СССР. М., 1960, с. 82—85.
- ²⁰ Обзорение деревень в округе Нижнетагильского завода, учиненное по поручению заводууправления Я. Н. Гореловым, 1843.— СОГА, ф. 643, оп. 1, д. 850, л. 4.
- ²¹ СОГА, ф. 643, оп. 1, д. 850, л. 6, 7.
- ²² См.: В. И. Немирович-Данченко. Кама и Урал. Ч. 2. Спб., с. 202.
- ²³ Х. И. Мозель. Указ. соч., т. 533.
- ²⁴ См.: Там же, с. 532.
- ²⁵ Там же, с. 360.
- ²⁶ И. Змиев. Нижне-Сергинский завод.— ПГВ, 1866, № 11, с. 43; В. И. Немирович-Данченко. Указ. соч., ч. 2, с. 430.
- ²⁷ См.: Д. Н. Мамин-Сибиряк. Полн. собр. соч. Т. 5. Пг, 1916, с. 196—198.
- ²⁸ Там же, с. 139, 339, 431.
- ²⁹ Д. Н. Мамин-Сибиряк. Три конца. Свердловск, 1969, с. 89, 205, 206.
- ³⁰ См.: Е. Кириченко. Русский интерьер 70—90-х гг.— ДИ СССР, 1971, № 3, с. 30.
- ³¹ Нижний Тагил, пр. Ленина, 4. Роспись не реставрировалась и частично закрашена.
- ³² «Для памяти, когда какие были события, изобретения сделались известны в дер. Солодиловой» (ныне Галкинский с/с Камышловского р-на), сделаны крестьянином Егором Бронских (р. 1828). Рукопись, около 1880 г., хранится у краеведа Н. Г. Вахлова, г. Камышлов.
- ³³ А. Н. Зырянов. Выдержки из дорожных записок 1865 г.— ПГВ, 1869, № 26, с. 103, 109.
- ³⁴ Заметки о Киргинской слободе.— ПГВ, № 102, с. 411.
- ³⁵ В. И. Немирович-Данченко. Указ. соч., ч. 2, с. 201, 202.
- ³⁶ А. В. Копалов. Сельские постройки в Пермской губернии.— Записки УОЛЕ. Т. 24. Екатеринбург, 1903, с. 86.
- ³⁷ Очерк Камбарского завода.— Материалы по изучению Камского Приуралья. Вып. 2. Пермь, 1930, с. 37; А. В. Копалов. Указ. соч., с. 86.
- ³⁸ Русские. Историко-этнографический атлас. Приложение, карты XIX—XX вв., № 19, 21, 23, 25, 26, 28, 30, 32, 33; В. Ю. Крупянская, Н. С. Полищук. Культура и быт рабочих горнозаводского Урала (конец XIX—начало XX в.). М., 1971, с. 103—122.

К главе: Домовая роспись

- ¹ Записки УОЛЕ. Вып. 3, с. 111, 112, № 72, 75. В некоторых жилищах до последнего времени ставили петушиной кровью кресты на дверных косяках.
- ² Ранние датированные памятники уральской домовой росписи: фрагменты росписной горницы из д. Буньково (1871) и красная горница из д. Попово (1875) Свердловской обл., однополотная дверь из д. Фоминка Алапаевского р-на, а также первоначальные слои под росписью (1899) в деревне Шевелево Туринского р-на и роспись в доме деда Севастьяна в д. Кирга Ирбитского р-на.
- ³ Меткое слово. Песни. Сказки. Пермь, 1964, с. 239.
- ⁴ Дом Поповых в д. Попово Алапаевского р-на имеет роспись 1875 года. По внешнему виду это обычный уральский дом с крышей «епанчой», на четыре ската, с филленчатыми створками наличников, окрашенными белым цветом, как это было принято в прошлом столетии. Росписи переведены в НСМ.
- ⁵ В настоящее время фрагменты росписей В. К. Рябкова, найденные в 1971—1972 годах И. Д. Самойловым, находятся в Нижне-Синячихинском народном музее уральской народной росписи.
- ⁶ См.: И. В. Маковецкий. Памятники народного зодчества Русского Севера. М., 1955, с. 46; И. В. Маковецкий. Архитектура русского народного жилища. Север и Верхнее Поволжье. М., 1962, с. 78. На таблице 26 дан интерьер дома из д. Верхняя Боровская Соликамского р-на.
- ⁷ См.: Г. С. Маслова, Т. В. Станюкович. Материальная культура русского сельского и заводского населения Приуралья (XIX—XX вв.). М., 1960, с. 92, рис. 10, 11.
- ⁸ Дневник экспедиции «Урал-64». Т. 1, л. 22, 51.
Беседа с краеведами А. И. Харитоновым, Г. Г. Вахловым (архив автора).
- ⁹ См.: Е. Дмитриева. Медные изделия уральских заводов.— ДИ СССР, 1973, № 5, с. 56, 57.
- ¹⁰ Записи бесед с мастерами (М. И. Хохолн).— Дневник экспедиции «Урал-64». Т. 1, л. 38 (архив автора).

- ¹¹ Плоскостные предметы: прялки, филенки дверей—размер не более 25×45 см, вальки—размер не более 15×30 см; объемные предметы (туеса, ведра, жбаны)—размер 20×27 см, украшались на основе этой системы. В композициях из трех цветков (в прялках расположены на одной оси, в туесах—в вершинах равнобедренных треугольников) расстояния между цветками и краями композиции равны $1\frac{3}{4}$ диаметра цветка.
- ¹² См.: А. А. Бобринский. Народные русские деревянные изделия. Вып. 7. СПб., 1912, табл. 94, ил. 2,3 («1875 г.», Тотемский у., Вологодская губ.).
- ¹³ См.: Н. М. Ядринцев. Поездка по Западной Сибири и в Горно-Алтайский край.—Записки ЗСОРГО, кн. 2. Омск, 1880, с. 25, 99.
- ¹⁴ См.: Е. Э. Бломквист, Н. П. Гринкова. Бухтарминские старообрядцы. Материалы комиссии экспедиционных исследований АН СССР. Вып. 17. Серия Казахская. Л., 1930, с. 278; Е. Э. Бломквист. Крестьянские постройки восточных славян.—Труды ИЭ. Восточнославянский этнографический сборник. Новая серия. Т. 31. М.—Л., 1956, с. 407.
- ¹⁵ Дневник экспедиции «Урал-64». Т. 1, л. 46—48. Беседа с мастером Н. А. Власовым (архив автора).
- ¹⁶ См.: И. В. Маковецкий. Архитектура русского народного жилища. Север и Верхнее Поволжье. М., 1962; Т. В. Шамова. Принципы декора крестьянских изб.—В кн.: Русское народное искусство Севера. Л., 1968; Н. И. Каплан. Очерки по народному искусству Алтая. М., 1966; Е. Э. Бломквист, О. А. Ганцкая. Типы русского крестьянского жилища середины XIX—начала XX века.—В кн.: Русские. Историко-этнографический атлас. М., 1967.
- ¹⁷ См.: В. М. Василенко. Русская народная резьба и роспись по дереву.— В кн.: Народное искусство. М., 1974, с. 121—124.
- ¹⁸ См.: М. Г. Рабинович. Русское жилище в XIII—XVII вв.— В кн.: Древнее жилище народов Восточной Европы. М., 1975, с. 156—244; Р. М. Габее. Интерьер крестьянского жилища.—Архитектурное наследие. Вып. 5. М., 1955, с. 81—106.
- ¹⁹ См.: М. В. Алпатов. Народное искусство.— В кн.: Всеобщая история искусства. Т. 3. М., 1955, с. 345.
- ²⁰ А. И. Некрасов. Русское народное искусство. М., 1924, с. 18—83; С. К. Жегалова. Русская деревянная резьба XIX в. Украшения крестьянских изб Верхнего Поволжья.—Труды ГИМ. Вып. 28. М., 1957; Г. К. Вагнер. Древние мотивы в домовой резьбе Ростова Ярославского.—СЭ, 1962, № 4; Л. Н. Чижикова. Архитектурные украшения русского крестьянского жилища.— В кн.: Русские. Историко-этнографический атлас. М., 1970, с. 26—31, 37; А. К. Чекалов. Народная деревянная скульптура Русского Севера. М., 1974; В. М. Василенко. Указ. соч., с. 121—124.
- ²¹ См.: А. И. Некрасов. Указ. соч., с. 83.
- ²² См.: И. В. Маковецкий. Указ. соч., с. 231.
- ²³ См.: Е. Э. Бломквист, О. А. Ганцкая. Указ. соч., с. 131.
- ²⁴ См.: П. А. Раппопорт. Древнерусское жилище (VI—XIII в. н. э.).— В кн.: Древнее жилище народов Восточной Европы. М., 1975, с. 104—105; М. Г. Рабинович. Указ. соч., с. 152; Е. Э. Бломквист, Т. В. Станюкович. Поселение и жилище.— В кн.: Материалы и исследования по этнографии русского населения Европейской части СССР. М., 1960, с. 77—102; И. В. Маковецкий. Указ. соч.; А. К. Чекалов. Народная деревянная скульптура Русского Севера. М., 1974; Р. М. Габее. Интерьер крестьянского жилища.—Архитектурное наследие. Вып. 5. М., 1955, с. 81—100.
- ²⁵ См.: А. К. Амброз. О символике русской крестьянской вышивки архаического типа.—СА, 1966, № 1; Г. К. Вагнер. Скульптура Древней Руси. М., 1969; М. А. Некрасова. Истоки городецкой росписи и ее художественный стиль.— В кн.: Русское искусство XVIII века. М., 1973, с. 156—178; Г. С. Маслова. Орнамент русской народной вышивки как историко-этнографический источник. М., 1978, с. 152—177; Б. А. Рыбаков. Язычество древних славян. М., 1983; А. К. Байбурина. Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. Л., 1983.
- ²⁶ См.: С. С. Аверинцев. К уяснению смысла надписи над конхой центральной апсиды Софии Киевской.— В кн.: Древнерусское искусство. М., 1972, с. 34.
- ²⁷ Г. К. Вагнер. Рецензия на книгу «Каменная пластика».—КСИА, 1977, вып. 150, с. 104.
- ²⁸ См.: Г. К. Вагнер. О декосмологизации древнерусской символики.—Культур-

- ное наследие Древней Руси. М., 1976, с. 225—229.
- ²⁹ Загадки. Л., 1968, № 3555.
- ³⁰ См.: В. Тихонов. Жилая среда: реальность и проблемы.— ДИ СССР, 1974, № 4, с. 6, 7.
- ³¹ В. М. Василенко. О содержании в русском крестьянском искусстве XVIII—XIX веков.— В кн.: Русское искусство XVIII—первой половины XIX века. М., 1971, с. 139.
- ³² Там же, с. 146.
- ³³ Там же, с. 148.
- ³⁴ Загадки, № 13, 184, 2063, 2690.
- ³⁵ Там же, № 2754, 2837, 2798, 2773, 2913.
- ³⁶ См.: М. Я. Лившиц. Декор в народной архитектуре Молдавии. Кишинев, 1971, с. 40.
- ³⁷ Загадки, № 3082, 2989.
- ³⁸ Там же, № 3000, 3003, 3006.
- ³⁹ Там же, № 3008, 3012.
- ⁴⁰ Там же, № 3039.
- ⁴¹ Там же, № 3116.
- ⁴² Там же, № 3150.
- ⁴³ Цит. по: С. И. Гуляев. Этнографические очерки Южной Сибири.— Библиотека для чтения. Т. 90. Спб., 1848, с. 34—37.
- ⁴⁴ Загадки, № 3325, 3316, 3321, 3332, 2938, 3022.
- ⁴⁵ См.: Б. А. Рыбаков. Искусство древних славян.— В кн.: История русского искусства. Т. 1. М., 1953, с. 91.
- ⁴⁶ Там же, с. 44, 45.
- ⁴⁷ См.: М. В. Алпатов. Указ. соч. Т. 3, с. 341.
- ⁴⁸ См.: Н. П. Колпакова. У золотых родников. Записки фольклориста. М., 1975, с. 19, 20, 115.
- ⁴⁹ См.: Б. А. Рыбаков. Указ. соч. Т. 1, с. 82.
- ⁵⁰ См.: Р. М. Габее. Указ. соч., с. 87; Л. Н. Чижикова. Архитектурные украшения русского крестьянского жилища.— В кн.: Русские. Историко-этнографический атлас. М., 1970, с. 29—31; А. К. Чекалов. Указ. соч., с. 38.
- ⁵¹ См.: Л. Н. Чижикова. Указ. соч., с. 37.
- ⁵² В. М. Василенко. Народное искусство. М., 1974, с. 117.
- ⁵³ Поверья и обряды крестьян-сибиряков (Материалы по этнографии Нижнеудинского уезда).— Сибирский архив. Иркутск, 1915, № 3-5, с. 112.
- ⁵⁴ См.: М. М. Громыко. Трудовые традиции русских крестьян Сибири (XVIII—первая половина XIX в.). Новосибирск, 1975, с. 282, 236.
- ⁵⁵ См.: П. А. Раппопорт. Древнерусское жилище.— В кн.: Древнее жилище народов Восточной Европы. М., 1975, с. 105, 106.
- ⁵⁶ Г. К. Вагнер. Деревянное зодчество русских старожил в Среднем Приангарье.— СЭ, 1956, № 3, с. 64; И. В. Маковецкий. Указ. соч., с. 182, 67; Е. Э. Бломквист, О. А. Ганцкая. Указ. соч., с. 156.
- ⁵⁷ См.: М. Г. Рабинович. Русское жилище в XIII—XVII вв.— В кн.: Древнее жилище народов Восточной Европы. М., 1975, с. 165, 189.
- ⁵⁸ См.: Т. В. Станюкович. Внутренняя планировка, отделка и меблировка русского крестьянского жилища.— В кн.: Русские. Историко-этнографический атлас. М., 1970, с. 68.
- ⁵⁹ См.: Е. Э. Бломквист, О. А. Ганцкая. Указ. соч., с. 164.
- ⁶⁰ См.: М. Г. Рабинович. Указ. соч., с. 151, 152.
- ⁶¹ См.: Р. М. Габее. Указ. соч., с. 87.
- ⁶² См.: А. К. Чекалов. Указ. соч., с. 103.
- ⁶³ Р. М. Габее. Указ. соч., с. 96.
- ⁶⁴ См.: В. И. Равдоникас. История первобытного общества. Ч. 2. Л., 1947, с. 118.
- ⁶⁵ См.: А. С. Фаминин. Божества древних славян. Спб., 1884; Б. А. Рыбаков. Указ. соч. Т. 1, с. 78; Б. А. Рыбаков. Прикладное искусство и скульптура.— В кн.: История культуры Древней Руси. Т. 2. М.—Л., 1951, с. 414.
- ⁶⁶ См.: А. К. Амброз. Сектор славяно-русской археологии в 1962 г.— КСИА, 1964. Вып. 99, с. 115; Г. К. Вагнер. Скульптура Владимиро-Суздальской Руси. М., 1964; Б. А. Рыбаков. Русское прикладное искусство X—XIII веков. Л., 1970.
- ⁶⁷ См.: В. В. Стасов. Русский народный орнамент. Вып. 1. Шитье, ткани, кружево.

- Спб., 1872, с. XX; В. А. Городцов. Дакосарматские религиозные элементы в русском народном творчестве.— Труды ГИМ, 1926. Вып. 1; Б. А. Рыбаков. Древние элементы в русском народном творчестве.— СЭ, 1948, № 1; В. М. Василенко. Указ. соч., с. 121—124; Г. Земпер. Практическая эстетика. М., 1970, с. 122—129; В. М. Василенко. Русское прикладное искусство. Истоки и становление. I век до нашей эры— XIII век нашей эры. М., 1977; Г. С. Маслова. Орнамент русской народной вышивки как историко-этнографический источник. М., 1978.
- 68 См.: Б. А. Рыбаков. Макрокосм в микрокосме народного искусства.— ДИ СССР, 1975, № 1, 3.
- 69 Г. Земпер. Указ. соч., с. 117.
- 70 В. И. Равдоникас. Указ. соч., с. 210.
- 71 K. K. Csilléry. Die Sitzgrube des Grubenhauses der Arpadennzeit und die Frage des Grubenwebstuhles.— Néprajzi Ertesítő, LII. Budapest, 1970, s. 83; Ungarische Bauermöbel. Budapest, 1975, s. 13; A magyar népi lakaskultura kialakulasanak kezdetei. Budapest, 1982, s. 382, ill. 103—108.
- 72 См.: Э. А. Рикман. Жилище черняховской культуры Днестровско-Прутского междуречья.— В кн.: Древнее жилище народов Восточной Европы. М., 1975, с. 62; А. Л. Монгайт. Рязанская земля. М., 1961, с. 126; И. П. Ляпушкин. Славяне Восточной Европы накануне образования древнерусского государства.— МИА, 1968, № 152, с. 125—132; М. Г. Рабинович. Древний ландшафт и жилище.— СЭ, 1969, № 2, с. 23; П. А. Раппопорт. Древнерусское жилище. Л., 1975, с. 51, 61.
- 73 См.: Э. А. Рикман. Указ. соч., с. 60.
- 74 См.: П. А. Раппопорт. Указ. соч., с. 18, 20, 25, 26, 29, 31, 34, 51, 56, 57, 61, 63, 76, 107.
- 75 См.: Там же, с. 137, 162; П. Н. Засурцев. Новгород, открытый археологами. М., 1967, с. 56; М. Г. Рабинович. Указ. соч., с. 242; О. А. Ганцкая. Строительная техника русских крестьян.— Русские. Историко-этнографический атлас. М., 1967, с. 189; Е. Э. Бломквист, О. А. Ганцкая. Указ. соч., с. 158, 162; В. А. Липинская, А. В. Сафьянова. Жилище русского населения южной части Тюменской области (середина XIX—начало XX в.).— Проблемы изучения материальной культуры русского населения Сибири. М., 1974, с. 189, 200.
- 76 См.: Г. Любимова. Зоны пользования бытовыми емкостями.— Техническая эстетика, 1967, № 9, с. 16.
- 77 См.: Р. М. Габеев. Указ. соч.; Е. Белоусова. Архитектура крестьянского жилища конца XVIII и первой половины XIX в.— Архитектурное наследие. Вып. 5. М., 1955, с. 56, 89.
- 78 См.: Б. А. Рыбаков. Указ. соч. Т. 1. М., 1953, с. 82.
- 79 См.: М. Г. Рабинович. Указ. соч., с. 221.
- 80 См.: Ю. П. Спегальский. Жилище северо-западной Руси IX—XIII вв. Л., 1972, с. 61—90; П. А. Раппопорт. Указ. соч. М., 1975, с. 143—145; 166, 168, рис. 2; Л., 1975, с. 11, 135, 136.
- 81 Загадки, № 3011, 3014.
- 82 См.: Б. П. Зайцев, П. П. Пинчуков. Солнечные узоры. Деревянное народное зодчество Подмосковья. М., 1978, с. 84 (Церковь в с. Васильевское, 1689).
- 83 См.: А. А. Миллер. Элементы «неба» в вещевых памятниках.— Из истории докапиталистических формаций. М.—Л., 1933, с. 125; Г. С. Маслова. Указ. соч., с. 170.
- 84 Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым. М., 1977, с. 13.
- 85 См.: Г. С. Маслова. Указ. соч., с. 170.
- 86 См.: А. П. Окладников. Утро искусства. Л., 1967, с. 75; В. И. Равдоникас. Указ. соч., с. 257, 279.
- 87 Загадки, № 476.
- 88 Г. К. Вагнер. Мастера древнерусской скульптуры. М., 1966, с. 17.
- 89 Меткое слово. Песни. Сказки. Пермь, 1964, с. 193, 194.
- 90 Загадки, № 145.
- 91 Цит. по: В. М. Василенко. Русское прикладное искусство. М., 1974, с. 119.
- 92 Загадки, № 1643.
- 93 См.: Г. С. Маслова. Указ. соч., с. 172.
- 94 О. В. Круглова. Русская народная резьба и роспись по дереву. М., 1974, с. 198, ил. 30 (д. Едома, Лешуконский р-н, Архангельская обл., 1894).
- 95 См.: Г. С. Маслова. Указ. соч., с. 70, 87, рис. 37.
- 96 Загадки, № 1014, 1016, 1638, 3254, 4220, 3255.

⁹⁷ Г. Г. Вахлов, краевед из г. Камышлова, видел в деревнях Сибирского Зауралья изображение птиц с человеческим лицом аскетического типа.— Материалы экспедиции НИИХП, 1964 г.

⁹³ Цит. по: В. В. Иванов. Чет и нечет: асимметрия мозга и знаковых систем. М., 1978, с. 85.

УКАЗАТЕЛЬ МАСТЕРОВ

АБРАМОВ Афанасий (XX в.)—самодеятельный художник. Произведение: роспись дома (Невьянск, Свердловская обл., 1960-е гг.).

АГИНСКИЙ Иван (вторая половина XIX—начало XX в.)—красильщик; работы близки кармацким росписям. Произведения: роспись наличников (с. Покровское, Верхнесалдинский р-н, Свердловская обл., 1900-е гг.).

БАЛАКИН Осип Степанович (вторая половина XIX в.—1928)—местный красильщик (д. Боровая, Алапаевский р-н, Свердловская обл.). Произведение: роспись прялки (хранится в д. Боровой).

БАРАБАНЬЩИКОВ Захар П. (конец XIX—начало XX в.)—прохожий красильщик. Произведение: роспись карниза дома (с. Канаши, Шадринский р-н, Курганская обл., 1916).

БАРСУКОВ Филарет Сазонович (около 1870-х—конец 1960-х гг.)—кармацкий красильщик (д. Верховино, Тугулымский р-н, Свердловская обл.). Расписывал дома («малярил до 30 лет»), набивал холсты («печатал») в конце XIX—начале XX в.

БЕЛОВЫ (вторая половина XIX—XX в.)—кармацкие красильщики (д. Мальцево, Тугулымский р-н, Свердловская обл.). Григорий Иванович (р. 1889)—учился малярному ремеслу у деда З. В. Мальцева. Начал работать самостоятельно с 1908 г., расписывал дома, мебель, клеенки, сани-кошевки, ходики-телеги. Хорошо владел «крест-янской покраской». Работал в д. Речкалово, Худяково (Свердловская обл.), Ишимском р-не (Омская обл.); вместе с С. И. Мальцевым расписывал дома в д. Клепалово, Ровдушка, Кирюшино, Белая фабрика (Тобольский р-н, Тюменская обл.); д. Ожогово, Огневая, Житки, с. Мокроусово (Ишимский р-н, Омская обл., конец 1920-х гг.). В настоящее время живет в Тюмени. Произведения: роспись интерьеров домов (Тобольский р-н, Тюменская обл., 1928, 1929); Иван Васильевич (1850—1907)—представитель живописно-миниатюрного направления уральской росписи по дереву. Расписывал жилые дома, интерьеры церквей. Произведения: роспись прялки-коренухи (МНИ, КП-14893); роспись домов (Байкаловский, Ирбитский р-ны, Свердловская обл., 1892—1899).

БЕЛОЗЕРОВ Семен Николаевич (XVIII в.)—иконописец, пономарь Соликамской Богоявленской церкви. Работал в Соликамске (1770—1790).

БЕЛЬКОВА Антонина Павловна (р. 1915)—самодеятельная художница. Произведение: роспись дома (д. Печеркино, Пышминский р-н, Свердловская обл.).

БЫКОВ Алексей Епифанович (1860—1946)—кармацкий красильщик (д. Мальцево, Тугулымский р-н, Свердловская обл.). Расписывал дома и деревянную утварь в Ирбитском, Алапаевском, Байкаловском р-нах (Свердловская обл.). Произведения: роспись домов (1881, 1911).

ВАРНАВА (конец XIX—начало XX в.)—вятский (?) красильщик (из д. Четкарينو). Работал в 1917—1918 гг. в с. Никольском, д. Духово, Роголево (Камышловский р-н, Свердловская обл.). Произведения: роспись интерьера дома (фрагменты, с. Никольское, Камышловский р-н, Свердловская обл.).

ВЕРШИНИН Афанасий Павлович (вторая половина XVIII в.)—иконописец (починок Шкалевский, Ритовская вол., Хлыновский у.). Работал в Чердыни (1770—1790).

ВЛАСОВЫ (середина XIX—XX в.)—кармацкие красильщики (д. Верховино, Тугулымский р-н, Свердловская обл.). Алексей Петрович (середина—конец XIX в.)—

расписывал дома в Армизонском р-не (Курганская обл.); Николай Алексеевич (р. 1884) — расписывал дома и утварь (д. Кривино и другие, Армизонский р-н, Курганская обл., с 1893); Степан Алексеевич (последняя четверть XIX—начало XX в.). Произведение: роспись дома (д. Верховино, Тугулымский р-н, Свердловская обл., начало XX в.).

ВЛАСОВ Иван — кармацкий (?) красильщик (Свердловская обл., начало XX в.). Расписывал дома в Байкаловском р-не. Произведение: роспись голбца (д. Верхняя Иленка, Байкаловский р-н, Свердловская обл.).

ВОСТРОВ Иван Михайлович (начало XX в.) — прохожий красильщик. Произведение: роспись интерьера дома (д. Большой Камыш, Ирбитский р-н, Свердловская обл., 1904).

В. У. (конец XIX — начало XX в.) — неизвестный красильщик. Произведение: роспись потолка в доме (д. Толмачево, Алапаевский р-н, Свердловская обл.). Источник: материалы экспедиции НИИХП (1972).

ВЯТСКИЙ МАСТЕР из артели Ивана Казакова (рубеж XIX—XX вв.). Расписывал дома в северном Прикамье. Произведения: росписи двери, шкафов (д. Закаменная, Усольский р-н; д. Замельничная, Александровский р-н, Пермская обл., 1915 (БКМ, 2801/1,8; СКМ, 3293/71, 107, 115).

ВЯТСКИЙ Трифон (середина XVI в.—1620-е гг.) — мастер декоративной росписи, организатор и участник строительства монастырей в Вятке и Слободском (Вятская губ., начало XVII в.). Получил образование в Пыскорском монастыре в Прикамье. Произведение: роспись деревянных подсвечников (г. Слободской, 1614).

ГАВРИЛОВ Прохор Кондратьевич (начало XX в.) — прохожий красильщик. Произведение: роспись интерьера дома (д. Батраково, Верхотурский р-н, Свердловская обл., 1911).

ГАРУСОВЫ (вторая половина XIX — первая половина XX в.) — местные красильщики (д. Истоур, Талицкий р-н, Свердловская обл.).

ИВАН Афанасьевич (1860—1930-е гг.) — расписывал дома; Сидор (1863—1942) — расписывал дома (с. Бутка и д. Ощепково Свердловской обл., начало XX в.), окраска под вид золота, красил по трафарету токарную посуду.

ГЕОРГИЙ (начало XX в.) — прохожий красильщик. Произведения: роспись интерьеров домов (фрагменты, д. Кондрахино, Туринский р-н, Свердловская обл., 1910—1911 гг.).

ГРИГОРИЙ (Гриша) (начало XVII в.) — иконописец, представитель строгановской школы. Иконы его работы (1613) — вклад Н. Г. Строганова — находились в с. Усть-Кишерть (Пермская обл.). Произведения: Никита воин, Богоматерь (ПГХГ).

ГОЛОВАНОВА (Волгина) Агния Андреевна (р. 1911) — красильщица (г. Нижняя Салда, Свердловская обл.). Произведения: росписи бураков (МНИ, Москва, КП-15150; ПГХГ, П 2814).

ДАНИЛОВ Иван (конец XVII — начало XVIII в.) — прохожий (?) иконописец («гулящий человек», с. Покровское-Каменское, Тюменская обл.). Работал в 1709—1720 гг.

ДЕРБЫШЕВ В. (середина XX в.) — самостоятельный художник. Произведение: роспись ставен (с. Байны, Богдановичский р-н, Свердловская обл., 1960).

ДМИТРИЙ (вторая половина XIX в.) — прохожий красильщик. Произведение: роспись интерьера дома (фрагменты, д. Ряусово, Алапаевский р-н, Свердловская обл., 1890).

ДОЩЕННИКОВ Иван Степанович (1812—конец XIX в.) — живописец, крепостной Строгановых (Соликамский у., Пермская губ.). Работал в Усолье, делал копии старинных икон, исполнял портреты, иконы, расписывал церкви, был учителем рисования. Произведения: Игра в шахматы, Утро лакея (БКМ).

ДРОЗДОВ Алексей Николаевич — прохожий красильщик. Произведение: роспись интерьера дома (д. Сорокино, Туринский р-н, Свердловская обл., 1905).

ДУДИНЫ М. И., Г. И., М. И. (братья) (начало XX в.) — прохожие вятские красильщики. Работали в Свердловской обл. (конец 1920-х гг.). Произведение: роспись интерьера дома (д. Печеркино, Пышминский р-н, Свердловская обл., 1926).

ЖИВОПИСЕЦ СОЛИКАМСКОГО КЛИРОСА (конец XVII — начало XVIII в.) — неизвестный мастер декоративной росписи, работал в Прикамье. Произведение: роспись клироса (СКМ, конец XVII в.).

ЖУКОВ И. В. (вторая половина XIX в.) — вятский иконописец, живописец, красильщик (Яранск, Кировская обл.) «при недостатке заказов на работы для сельских церквей и часовень расписывает старые подносы, красит шкафы под орех, разделяет «под мрамор», разрисовывает ландшафты, рисует вывески».

ЗАЛЕЩИКОВ Яков Павлович (вторая половина XIX—начало XX в.)—вятский красильщик. Работал с артелью вятских плотников и маляров-красильщиков в селениях северного Прикамья. Произведения: роспись домов (фрагменты, ПОКМ, 1659/39, 1—4; ПГХГ, П 2475, 2476).

ЗАНИН Роман Федотович (1889—середина XX в.)—местный красильщик («свой маляр»), д. Занино, Байкаловский р-н, Свердловская обл. Произведение: роспись интерьера дома (фрагменты, д. Занино, Байкаловский р-н, Свердловская обл., 1914).

ЗУБОВ Федор Евтихиевич (1610[1615?]-1689)—иконописец (Усолье Камское). Работал в Великом Устюге (1652), Ярославле (1660), Москве (1662), где выдвинулся в число лучших мастеров. Жалованый иконописец Оружейной палаты с 1664 г.

ИГНАТИЙ (вторая половина XIX—начало XX в.)—кармацкий (?) красильщик. Произведения: роспись интерьеров домов (д. Кирюшино, Тобольский р-н, Тюменская обл., 1900, 1913).

ИКОННИКОВЫ (конец XVII—начало XVIII в.)—живописцы («тобольские посадские люди»). Дмитрий Иванович, Осип Иванович. Писали картины в губернаторском доме (Тобольск, 1713).

И. Н. Д. (начало XX в.)—вятский красильщик (Кстининская вол., Вятский у., Вятская губ.). Расписывал дома в Усольском р-не (Пермская обл.). Произведения: роспись интерьеров (фрагмент, д. Чузево, Усольский р-н, Пермская обл.), УНАЭМ, 64, 70, 415, 567.

КАЗАРИНОВ Федор Иванович (вторая половина XVII—начало XVIII в.)—живописец (Усолье). Руководил живописными работами в доме тобольского губернатора (1713).

КАЛИНИН Николай (середина XX в.)—плотник, красильщик. Произведение: роспись экстерьера дома (д. Никитино, Верхнесалдинский р-н, Свердловская обл., 1962).

КАРМАКСКИЙ Андрей Степанович (Андрей Степанов Кармак) (вторая половина XIX в.)—кармацкий красильщик (д. Скородумское, Тюменский у.). Произведение: роспись интерьера (фрагменты, д. Боровлянка, Камышловский р-н, Свердловская обл., 1898).

КАРМАЦКИХ (середина XIX—XX в.)—потомственные кармацкие красильщики (д. Мальцево, Тугулымский р-н, Свердловская обл.). Александр Евгеньевич (конец XIX—XX в.); Евгений Осипович (середина—вторая половина XIX в.); Иван Евгеньевич (конец XIX—XX в.); Осип Васильевич (1849—1889).

КИРИЛЛОВ Сергей (р. 1930)—самодеятельный художник (пос. Кунара, Невьянский р-н, Свердловская обл.). Произведение: резьба и роспись экстерьера дома (пос. Кунара, Невьянский р-н, Свердловская обл., 1950-е гг.).

КОКШАРОВ Иван Григорьевич (вторая половина XIX в.—1930-е гг.)—кармацкий красильщик высокой квалификации (д. Мальцево, Тугулымский р-н, Свердловская обл.). Работал в селениях по реке Ишим.

КОНОВАЛОВ Григорий Осипович (середина XIX—начало XX в.)—местный красильщик (д. Черновка, Ирбитский р-н, Свердловская обл.). Расписывал дома в округе своей деревни. Произведение: роспись интерьера дома (д. Березовка, Ирбитский р-н, Свердловская обл., 1911).

КОРЕПАНОВ Климент (вторая половина XVIII в.)—вятский иконописец, экономический крестьянин Верхнечепецкого Крестовоздвиженского монастыря. Работал в Соликамске (1770—1790).

КОРОЛЬКОВ Николай (р. 1887)—кармацкий красильщик невысокой квалификации (д. Гилево, Тугулымский р-н, Свердловская обл.). Работал в восточных р-нах Свердловской обл., в том числе в Байкаловском р-не (1915).

КОРОСТЫЛЕВ (первая половина XX в.)—местный красильщик (Туринский р-н, Свердловская обл.). Произведение: роспись интерьера дома (д. Кондрахино, Туринский р-н, Свердловская обл., 1925).

КОРЧАГИНЫ (XIX—середина XX в.)—потомственные кармацкие красильщики (д. Верхвино, Тугулымский р-н, Свердловская обл.). Афанасий Осипович (1848—1903)—основатель династии, работал в Пермской, Тобольской, Омской губ.; Александр Афанасьевич (1878—1942)—расписывал дома, мебель, утварь, сани, телеги и занимался простой окраской в Пермской, Тобольской, Омской обл.; Алексей Афанасьевич (1877—середина XX в.)—занимался росписью немного, в перерывах между сельскохозяйственными работами; Михаил Александрович (р. 1910)—расписывал дома на Урале (конец 1920-х—1930-е гг.), мастер производственного обучения в ППТУ-40 (Тюмень) с 1960 г.; Федор Афанасьевич (1888—1946)—расписывал дома в Махневском р-не (Свердловская обл.) и в селениях на реке Ирмю (Курганская обл.). Произведения: роспись горницы (фрагменты, 1920-е гг.); Федор Филиппович (Федорь

Филипповъ) (последняя четверть XIX в.) — работал в селениях на реке Прокопьевская Салда. Произведения: роспись интерьеров домов (д. Батраково, 1899), роспись интерьера (фрагменты, д. Злыгостево, Верхотурский р-н, Свердловская обл., 1900); Федот Афанасьевич (1890-е гг.—1933) — расписывал дома в Пермской и Тобольской губ.; Филипп Осипович (1840 — конец XIX в.) — красильщик.

КОТЕЛЬНИКОВ Никита (конец XVII — первая четверть XVIII в.) — прохожий (?) живописец («пеший козак»). Работал в Тюмени (1709—1720).

КРУТАКОВ Алексей Викторович (последняя четверть XIX — начало XX в.) — красильщик невысокой квалификации. Произведение: роспись интерьера (фрагменты, с. Байны, Богдановичский р-н, Свердловская обл., 1913).

МАЛЫХ Иван Егорович (1857 — начало XX в.) — вятский красильщик (д. Сосница, Кстининская вол., Вятский у.). Расписывал дома в Пермской губ. (конец XIX в.). Произведения: роспись интерьера дома (фрагменты, д. Шкарята, Добрянский р-н, Пермская обл., 1897, ПГХГ, 727, 728).

МАЛЬЦЕВЫ (вторая половина XIX — первая половина XX в.) — кармацкие красильщики (д. Мальцево, Тугулымский р-н, Свердловская обл.). Егор Иванович (вторая половина XIX — начало XX в.) — расписывал дома в восточных р-нах Свердловской обл. Произведения: росписи интерьеров домов (фрагменты, д. Буньково, Мезень, 1904—1910, МНИ, КП 19712, 19713, НСМ 22—25, 29, 62; д. Ветлугино, Алапаевский р-н, Свердловская обл., 1905); Захар Васильевич (XIX — начало XX в.) — расписывал дома и утварь (д. Речкалово, Зайково, Худяково, Ирбитский р-н, Свердловская обл.); Кондратий (Мальцовъ Кондратей) (конец XIX — начало XX в.) — кармацкий (?) красильщик. Расписывал дома в восточных районах Свердловской обл. Произведения: роспись интерьеров домов (д. Печеркино, Пышминский р-н, Свердловская обл., конец XIX — начало XX в., 1902); Павел Иванович (1850-е гг. — начало XX в.) — мастер высокой квалификации. Работал в Невьянске, Верхнейвинске, Рудянке, Кунаре (конец XIX в.—1920-е гг.). Произведения: роспись интерьера избы (д. Мезень, Алапаевский р-н, Свердловская обл., 1910); Степан Иванович (вторая половина XIX — первая половина XX в.) — мастер невысокой квалификации. Работал вместе с Г. Беловым в Тобольском р-не (1920-е гг.). Произведения: росписи интерьеров домов (фрагменты, д. Ровдушка, д. Кирюшино, Тобольский р-н, Тюменская обл., 1928, 1929).

МАРИНСКИЙ Сергей (конец XIX — начало XX в.) — красильщик. Произведения: роспись интерьеров домов (фрагменты, д. Истоур, Талицкий р-н, Свердловская обл., 1904).

МАСТЕР ГОЛУБОЙ ВАЗЫ (вторая половина XIX в.) — кармацкий (?) красильщик высокой квалификации. Расписывал дома в восточных районах Свердловской обл. Произведения: роспись интерьера избы (фрагменты, д. Шевелево, Туринский р-н, Свердловская обл., 1899).

МАСТЕР ДВОЙНОЙ ЯГОДКИ (конец XIX — начало XX в.) — кармацкий (?) красильщик высокой квалификации. Расписывал дома в восточных районах Свердловской обл. Произведения: роспись интерьеров домов (Ирбитский р-н, Свердловская обл., конец XIX — начало XX в., 1893).

МАСТЕР ИЗ СЕЛА НИЖЕГОРОДКИ (середина — вторая половина XIX в.) — местный красильщик (с. Нижегородки — Нижние Чусовские городки (?), Пермская обл.). Работал в 1870-х гг. в с. Перемском на р. Косьва (Добрянский р-н, 1870-е гг.), расписывал голбцы, шкафчики, стены.

МАСТЕР КРАСНОЙ ГОРНИЦЫ (середина — вторая половина XIX в.) — кармацкий (?) красильщик высокой квалификации. Работал в восточных районах Свердловской обл. Произведения: росписи интерьеров домов (фрагменты, Байкаловский р-н, 1871; Алапаевский, Ирбитский р-ны, 1875, НСМ).

МАСТЕР ТАГИЛЬСКОГО ПЛАФОНА (первая половина — середина XIX в.) — живописец круга И. Худоярова (Нижний Тагил). Произведение: роспись плафона (Нижний Тагил, ул. Ленина, 4, середина XIX в.).

МАСТЕР РОСПИСИ ОБВИНСКОГО ПОДСВЕЧНИКА (вторая половина XVIII в.) — мастер декоративной росписи, работал в Прикамье. Произведение: роспись токарного подсвечника (ПГХГ, 627).

МАТФЕЙ (XVII в.) — иконописец, протоиакон Тобольского кафедрального собора. Прославился как создатель иконы Абалаковой богородицы (1636).

МАШКОВЦЕВ Иван Васильевич (вторая половина XIX — начало XX в.) — вятский красильщик. Расписывал дома и утварь в селениях по рекам Тагил, Прокопьевская

Салда (начало XX в.). Произведения: росписи интерьеров домов (целиком, фрагменты, Алапаевский, Верхотурский р-ны, Свердловская обл., 1906, 1909, 1911).

МАШКОВЦЕВ Яков Филиппович (вторая половина XIX — начало XX в.) — мастер декоративной росписи, сундучник (д. Ивана Мокрушина, Якимовагинская вол., Вятский у.). Получил премию на выставке в Петербурге (1902) за крашенные сундуки.

МЕЛКИХ Финден Васильевич (конец XIX — первая половина XX в.) — кармацкий красильщик (д. Дуброво, Тугулымский р-н, Свердловская обл.), расписывал дома в начале XX в.

МЕНЬШИКОВ Тимофей Петрович (середина—конец XIX в.) — кармацкий красильщик (д. Гилево, Тугулымский р-н, Свердловская обл.). Расписывал дома и утварь. Произведение: прялка с резьбой и росписью (1877, МНИ, КП, 16597).

МОКРУШИН Авдей Алексеевич (1882—1970-е гг.) — мастер декоративной росписи (г. Очер, Пермская обл.). Произведение: роспись прялки-точенки (начало XX в., ПГХГ, П 2141).

МОТОВИНСКИЙ Иван (конец XIX—начало XX в.) — кармацкий красильщик (д. Кокшарово, Тугулымский р-н, Свердловская обл.). Роспись интерьера дома (фрагменты, д. Кокшарово, Тугулымский р-н, Свердловская обл., 1911).

НИКИФОРОВ Максим Никитич (первая половина XX в.) — самодеятельный художник (д. Никитино, Верхнесалдинский р-н, Свердловская обл.). Произведения: росписи интерьера дома (фрагмент, 1940), прялки-коренки (хранится в д. Никитино).

НИКИШИНА Зоя Григорьевна (р. 1920-е гг.) — мастер декоративной росписи (с. Лая, Пригородный р-н, Свердловская обл.). Расписывала клеенки на пол, расписала цветами пол в своем доме (1961). Произведение: роспись пола дома (с. Лая, Зеленая пл., 1).

О. И. О. (конец XIX — начало XX в.) — красильщик. Произведение: роспись интерьера дома (фрагменты, д. Москалка, Алапаевский р-н, Свердловская обл., 1903).

ОХОТКИН Семен Александрович (1870—1950-е гг.) — местный красильщик (д. Паново, Талицкий р-н, Свердловская обл.). Расписывал дома, «наводил рисунки» на простенки, двери, голбцы.

ПАВЛОВ Иван (конец XIX — начало XX в.) — вятский красильщик высокой квалификации. Работал в Прикамье (начало XX в.). Произведения: росписи интерьеров домов (д. Верхняя Боровская, дом Г. Мальгина, 1905; д. Кузнецово, Дуброво, Соликамский р-н, Пермская обл., 1907, ПГХГ, СКМ).

ПАТЛАСОВ Василий Иванович (середина XIX в.—1943) — мастер декоративной росписи (д. Карнаухово, Кунгурский р-н, Пермская обл.). Произведение: роспись прялки-точенки (МНИ, КП-12578).

ПЕРЕСКОКОВ Спиридон Григорьевич (вторая половина XIX в.) — кармацкий красильщик (д. Скородумская, Тугулымский р-н, Свердловская обл.). Работал в восточных районах Свердловской обл. Произведения: роспись интерьера дома (д. Печеркино, Пышминский р-н, Свердловская обл., 1882).

ПЕТРОВ Григорий (конец XVII — начало XVIII в.) — иконописец («гуляющий человек», с. Покровское-Каменское, Тюменская обл.). Работал в округе с. Покровского (1709—1720).

ПОНОМАРЕВ Иван (вторая половина XVIII в.) — вятский иконописец (г. Слободской, Вятская губ.). Работал в г. Кунгуре (Пермская губ.).

ПРИКАМСКИЙ ИКОННИК (XVI в.) — иконописец. Произведение: Чудо Георгия о змие (ПГХГ, И-23).

ПРОКШИН Константин Васильевич (XX в.) — самодеятельный художник (д. Верховино, Тугулымский р-н, Свердловская обл.). Произведение: роспись интерьера сеней (фрагмент, 1961).

ПРОТОПОПОВ Л. (вторая половина XVIII в.) — иконописец, чердынский мещанин. Получил официальное разрешение на занятие иконописью — «билет» — в 1776 г. Работал в Чердыни и ее округе (1770—1790).

ПЫТКЕЕВЫ (вторая половина XIX — начало XX в.) — кармацкие красильщики (д. Гилево, Тугулымский р-н, Свердловская обл.). Лука Евлампиевич и Никифор Кириллович — расписывали дома и утварь.

ПЯТЫХ (середина XIX — первая треть XX в.) — потомственные кармацкие красильщики (д. Гилево, Тугулымский р-н, Свердловская обл.). Афанасий Васильевич (1823—начало XX в.) — основатель династии, расписывал дома в Сухоложском р-не Свердловской обл., в том числе в с. Знаменском; Никита Афанасьевич (1868—1938) — работал в селениях за г. Камышловом: в д. Шата, Чебаки, Брусьянка, Сухой Лог,

с. Знаменское (Сухоложский р-н, Свердловская обл., до 1915 г.); Трофим Никитич (р. 1900)—расписывал дома под руководством отца в Сухоложском р-не Свердловской обл.; Парамон (вторая половина XIX в.)—расписывал дома в Свердловской обл. Произведение: роспись интерьера дома (д. Большой Камыш, Ирбитский р-н, Свердловская обл., 1892).

РЕЗОВЩИК Василий Иванович (XVII—начало XVIII в.)—кунгурский живописец. Писал картины в доме тобольского губернатора (1713).

РЕМЕЗОВЫ (середина XVII—первая половина XVIII в.)—сибирские и уральские профессиональные художники (Тобольск). Семен Ульянович (1642—1720-е гг.)—архитектор, строитель, график, иконописец, писатель-историк. Участвовал в украшении выносной часовни (1694) и росписи семи воинских знамен (1696), руководил живописными работами в доме тобольского губернатора (1713); Семен Семенович (1679—первая половина XVIII в.)—живописец, писал картины для дома тобольского губернатора (1713).

РОДИОН-КРАСИЛЬЩИК (вторая половина XIX—начало XX в.)—красильщик высокой квалификации (д. Неймышево, Туринский р-н, Свердловская обл.).

РУБЛЕВ Иван Иванович (вторая половина XVIII в.)—иконописец, крестьянин Вятского Успенского монастыря из Заоградной слободки. Работал в Прикамье, в Соликамском у. (1770—1790).

РЯБКОВ Варлам Кононович (не ранее 1860 г.—начало XX в.)—кармацкий (?) красильщик высокой квалификации (д. Рябово, Тугулымский р-н, Свердловская обл.). Расписывал дома в селениях Алапаевского р-на. Произведения: росписи интерьеров изб (фрагменты, д. Гаево, Комельская, Москалка, Орехово, Алапаевский р-н, Свердловская обл., 1892, 1897, 1899, 1901, НСМ).

РЯЗАНЦЕВ Петр Филиппович (вторая половина XVIII в.)—иконописец (Соликамск). Работал в Соликамске (1770—1790).

С. А. Г. (начало XX в.)—прохожий красильщик. Произведение: роспись интерьера дома (д. Никоново, Алапаевский р-н, Свердловская обл., 1905).

С. В. А. (вторая половина XIX в.)—прохожий красильщик. Расписывал дома в селениях по среднему течению реки Туры. Произведение: роспись интерьера белой горницы (фрагменты, д. Фролово, Слободотуринский р-н, Свердловская обл., 1900).

СВЯТУХИНЫ (вторая половина XVIII в.)—иконописцы. Иван—крестьянин Кунгурского у., с. Старый Посад. Работал в Прикамье, в Кунгуре (1770—1790). Вероятно, занимается декоративной росписью деревянной утвари; Тимофей Иванов (вторая половина XVIII в.)—посадский мещанин г. Кунгура. Работал в Прикамье (конец XVIII в.), «Свидетельствован в 1798».

СЕДАГОРИН (середина XIX в.)—красильщик. Произведение: роспись экстерьера дома (фрагмент с остатками надписи на карнизе: «Подрядчикъ и его Седагоринъ», «1865 года»; д. Ляпуново, Байкаловский р-н, Свердловская обл.).

СЕМИГИН Прокопий (вторая половина XIX в.)—местный красильщик. Работал в селениях около с. Монастырского-Кировского (Алапаевский р-н, Свердловская обл.). Произведения: росписи интерьеров домов (фрагменты, с. Кировское, д. Месниково, Ордуново, Алапаевский р-н, Свердловская обл., 1890-е гг., 1891, 1895, 1896).

СЕРКОВ Петро Константинович (1803—середина XIX в.)—кармацкий красильщик, печатальщик холстов (д. Мальцево, Тугулымский р-н, Свердловская обл.).

СОСНОВСКИХ Прокопий (первая половина XX в.)—самодеятельный художник, крестьянин (д. Сосновка, Ирбитский р-н, Свердловская обл.). Произведения: роспись интерьера дома (д. Сосновка, 1928).

СПИРИДОН (XVII в.)—иконописец (Великий Устюг). Работал в Тюмени.

СТРЕКАЛОВСКИЙ Максим (конец XVII—начало XVIII в.)—иконописец («сын боярский»). Работал в Тюмени (1709—1720).

СУРГУТАНОВ Варлам Григорьевич (не ранее 1868—начало XX в.)—кармацкий красильщик (д. Гилево, Тугулымский р-н, Свердловская обл.). Работал на Дальнем Востоке, батрачил у Е. Т. Федюнинского.

ТЕСТОВЫ (XIX—первая половина XX в.)—кармацкие красильщики (д. Мальцево, Тугулымский р-н, Свердловская обл.). Андрей Кириллович (1860-е гг.—первая половина XX в.); Иван Кириллович (1870-е гг.—первая половина XX в.); Степан Кириллович (конец XIX—первая половина XX в.); Федор Кириллович (1880-е гг.—первая половина XX в.). Расписывали дома в селениях по реке Исеть (с. Исетское, Башкильское, Тюменская обл., начало XX в.).

ТИШИНСКИЕ (вторая половина XIX—начало XX в.)—кармацкие красильщики (д.

Верховино, Тугулымский р-н, Свердловская обл.). Андрей Алексеевич, Гаврила Алексеевич, Иван Васильевич.

ТУПОНОГОВ Евгений Данилович (вторая половина XVIII в.) — иконописец, крестьянин Вятского Успенского монастыря из Заоградской слободки. Работал в Прикамье, Соликамске (1770—1790).

ТУРЛАКОВ Михаил (вторая половина XIX — начало XX в.) — кармацкий (?) красильщик. Работал в селениях Верхнесалдинского р-на (Свердловская обл., начало XX в.). Произведения: роспись ставней и наличников окон домов (с. Покровское, д. Никитино, Верхнесалдинский р-н, Свердловская обл., начало XX в., 1905, 1914).

УРВАНЦЕВЫ (вторая половина XVIII в.) — вятские иконописцы. Степан (вторая половина — конец XVIII в.) — экономический крестьянин Хлыновского у. Образование получил в Москве, работал в Прикамье (1770—1790) (с. Верхнемулинское). Писал иконы для Никольской церкви (Пермь); Федор Трофимович (вторая половина XVIII в.) — крестьянин Вятского Успенского монастыря из Заоградской слободки. Работал в Прикамье, в Соликамском у. (1770—1790).

УТКИН Аполлон (вторая половина XIX в.) — иконописец из приезжих. Работал в г. Очере (Пермская обл.). Поновлял иконы, расписывал церковь Петра и Павла, утварь «без образца».

УТКИНЫ (XIX — начало XX в.) — потомственные кармацкие красильщики (д. Верховино, Тугулымский р-н, Свердловская обл.); Андрей Максимович (не ранее 1855 — начало XX в.); Никита Максимович (не ранее 1860 — начало XX в.); Матвей (вторая половина XIX — начало XX в.); Поликарп (1839 — начало XX в.); Петр (вторая половина XIX в.) — кармацкий (?) красильщик. Работал в селениях по среднему течению реки Тура (Свердловская обл., 1895).

Ф. Б. б. (вторая половина XIX — начало XX в.) — красильщик. Работал в селениях Байкаловского р-на (Свердловская обл., с 1886 по 1907 г.). Произведения: росписи интерьеров домов (фрагменты, д. Серково, Захарово, Ляпуново, Гуляево, Чащино, Байкаловский р-н, Свердловская обл., 1886, 1891, 1907).

ФЕДЮНИНСКИЙ Егор Трофимович (конец XIX — первая половина XX в.) — кармацкий красильщик, подрядчик (д. Гилево, Тугулымский р-н, Свердловская обл.). Организовал артель маляров (Тюмень, 1934).

ФОМИН Дмитрий Михайлович (вторая половина XIX в.) — местный красильщик и столяр (д. Фоминка, Алапаевский р-н, Свердловская обл.). Произведение: роспись интерьера дома (фрагменты, д. Фоминка, 1896).

ХАЛЯВИН (вторая половина XIX в.) — красильщик высокой квалификации. Работал в селениях вдоль реки Реж. Произведения: росписи интерьеров домов (фрагменты, д. Перуново, Вогулка, Никоново, Катышка, Ярославль, Алапаевский р-н, Свердловская обл., 1890, 1897, конец XIX в.). НСм 12—15, 28, 30, 44—47, 49, 50, 53, 55, 56).

ХАРЛАМОВ В. В. (вторая половина XIX в.) — иконописец, живописец, красильщик (Яранск, Кировская обл.). Писал иконы для сельских часовен, ландшафты, вывески, расписывал старые подносы, красил шкафы «под орех», «под мрамор».

ХАХАЛИН Матвей Л. (Капитонович?) (1849 — начало XX в.) — мастер по деревообработке и красильщик (?) (д. Мальцево, Тугулымский р-н, Свердловская обл.). Делал дуги и прядки. На выставке в Тюмени (1871) получил похвальный лист от министерства государственных имуществ.

ХМЕЛЬКОВ Дмитрий Федорович (1856 — конец XIX в.) — кармацкий красильщик (д. Гилево, Тугулымский р-н, Свердловская обл.). Работал в д. Печеркино (Пышминский р-н, Свердловская обл.). Произведение: роспись интерьера дома (фрагмент, 1832).

ХОХОЛИН Тимофей (конец XIX — начало XX в.) — красильщик. Работал в селениях по рекам Нейва и Ница (Алапаевский р-н, Свердловская обл.). Произведение: роспись интерьера (фрагмент, сохранился автограф на градке: «1913 красил Тимофей Хохолин»; д. Голубково, Алапаевский р-н, Свердловская обл.).

ХСХОЛИНЫ (XIX — первая половина XX в.) — потомственные кармацкие мастера (д. Мальцево, Тугулымский р-н, Свердловская обл.). Ефрем Григорьевич (Иванович?) (1811—1877) — печатальщик холстов и красильщик домов; вероятно, родоначальник малярного ремесла в семье, работал в Курганской обл.; Иван Иванович (1888—1970) — кармацкий красильщик невысокой квалификации, работал до 1928 г.; Матвей Иванович (р. 1886) — работал в 1905—1914 гг.; Сергей Иванович (конец XIX — первая половина XX в.) — работал в Курганской обл.

ХРОМОЙ Семен (конец XVI—XVII в.) — иконописец строгановской школы. Произведения: иконы Рождество Иоанна Предтечи, Богоматерь Одигитрия, Василий Великий,

Григорий Богослов, Иоанн Златоуст, Неделя всех святых (1610-е гг.). ПГХГ И 50, 49, 51, 52.

ХУДОЯРОВЫ (середина XVIII—вторая половина XIX в.)—потомственные живописцы, мастера декоративной росписи (Нижний Тагил). По преданию, Худояровы изобрели прозрачный «хрустальный» масляный лак, качество которого было «не ниже китайского». Андрей Степанович (1725—1804)—основатель династии, выходец из керженских лесов Костромской губ.; Вавила Андреевич (1760—1794); Исаак Федорович (1807—1870)—живописец, мастер декоративной росписи сундуков, подносов, бураков, шкатулок и других изделий из меди, железа, дерева и бересты. Произведения: росписи шкатулок «Девушка с младенцем» (НТИРМ, ТМ-1435), «Цветы на черном фоне» (НТИРМ, ТМ-1798), сундука «Гулянье на Лисьей горе» (ГИМ), «Гулянье на Лисьей горе» (холст, масло, НТИРМ), «Портрет мастера росписи по железу Перелозова» (?) (холст, масло, НТИРМ); Федор Андреевич (1740—1828)—имел мастерскую по изготовлению расписных лакированных железных изделий.

ЦЫПУШКИНЫ (Сыпушкины; XVIII—начало XX в.)—горнозаводские мастеровые люди, демидовские крепостные (Нижний Тагил). Делали берестяные бураки, занимались декоративной росписью (конец XIX—начало XX в.).

ЧЕБЫКИН Егор Федорович (вторая половина XIX—начало XX в.)—местный красильщик (д. Чебыкино, Верхотурский р-н, Свердловская обл.). Работал в селениях по реке Прокопьевская Салда. Произведения: росписи интерьеров домов (фрагмент, д. Постниково, Верхотурский р-н, Свердловская обл., конец XIX в.).

ШВЕЦОВ Дементий Дмитриевич (вторая половина XVIII в.)—вятский иконописец, хлыновский мещанин. Работал в Прикамье, в Нытвенском заводе, в с. Беляевском. Получил разрешение — «билет» — на иконописные работы в 1783 г.

ШВЕЦОВ Иван Семенович (вторая половина XVIII в.)—иконописец, соликамский мещанин. Работал в Прикамье, в Соликамске (1770—1790).

ШУЛЕВЫ (не ранее 1850—начало XX в.)—кармацкие красильщики (д. Верховино, Тугулымский р-н, Свердловская обл.). Иван Харламович, Василий Харламович — расписывали дома и утварь.

ЮРКИН Иван Степанович (1890-е гг.—первая половина XX в.)—вятский красильщик (д. Юркино, Кстининский с/с, Кирово-Чепецкий р-н, Кировская обл.). Расписывал дома и деревянную утварь в Вологодской и Архангельской обл. Произведения: роспись голбца, прялки, 1928 (ГРМ, Р-2611, Р-2612; МНИ, КП-6051).

ЯНЧЕНКО—самодеятельный художник и резчик (Невьянск, Свердловская обл.). Произведение: роспись экстерьера дома (Невьянск, 1960).

СПИСОК РЕПРОДУКЦИЙ

- В. К. Рябков. Цветущий сад с птицами. Роспись горницы. 1897. Дерево, масло. Свердловская обл., Алапаевский р-н, Гаевский с/с, д. Комельская, дом В. М. Комельских. Экспедиция АО ВООПИК, НИИХП (1972) 8—9
- Вятский мастер. Птица-сирин, солнечный цветок, мужик с конем. Роспись подшесточной доски. 1905. Дерево, масло. 150×40×3,5. Пермская обл., Соликамский р-н, д. Верх-Боровая, дом Г. Е. Мальгина. Соликамский краеведческий музей. 3301/27. Экспедиции И. В. Маковецкого (1950), ПГУ (1979) 10
- Неизвестный мастер. Цветущие деревца. Роспись шкафа-поставца. Конец XIX в. Дерево, масло. 136×86×41. Пермская обл., Соликамский р-н, Жулановский с/с, д. Филипыево. Соликамский краеведческий музей, 3298/58. Экспедиция ИЭ, 1954; ПГУ (1979) 11
- Северный иконописец. Благовещение. Деталь. XV в. Дерево, темпера. 81×60. Пермская обл., Чердынский р-н, с. Покча. Пермская государственная художественная галерея, И-1 19
- Неизвестный мастер. Единорог со змеей. Роспись передней стенки короба. XVIII в. Дерево, темпера. 50×79×35. Пермская обл., Чусовский р-н, с. Калино. Пермская государственная художественная галерея, П-846 20
- Семен Хромой. Рождество Иоанна Предтечи. Деталь. 1610-е гг. Дерево, темпера. 142×106,5. Пермская обл., Усольский р-н, с. Орел. Пермская государственная художественная галерея, И-9 22
- Неизвестный иконописец. Богоматерь Одигитрия. Деталь. XVII в. Дерево, левкас, золото, темпера. 124×104. Пермская обл., Чердынский р-н, с. Вильгорт. Пермская государственная художественная галерея, ВРП-807. Реставрация И. В. Арапова (1972) 26
- Неизвестный мастер. Букет. Роспись правой створки складня. Деталь. XVII в. Дерево, левкас, темпера. 117×42. Пермская обл., Красновишерский р-н, с. Морчаны. Пермская государственная художественная галерея, ВРП-844 б. Экспедиция ПГХГ (1967) 27
- Неизвестный мастер. Цветы и плоды. Заставка синодика Строгановых. 1690-е гг. Бумага, темпера. 20×16. Пермская государственная художественная галерея, Р-1394 28
- Прикамские мастера. Никола Можайский. Деталь. XVIII в. Дерево, резьба, левкас, темпера, золото. Пермская обл., Усольский р-н, с. Пыскор. Березниковский краеведческий музей, 1236/1. Экспедиция БКМ (1962), Березники 29
- Прикамские мастера. Параскева Пятница с предстоящими св. Варварой и св. Екатериной. Деталь. XVII, XVIII вв. Дерево, резьба, темпера. 85×25×10 (центральная), 47×13×6,5 (предстоящие). Пермская обл., Чердынский р-н, с. Ныроб. Пермская государственная художественная галерея, ДС-7. Экспедиция ПГХГ (1923) 30

- Прикамский мастер. Букеты цветов в вазах. Роспись клироса. Деталь. Конец XVII в. Дерево, темпера. 100×150. Пермская обл., Соликамск, Богоявленская церковь 31
- Прикамский мастер. Цветы в вазах. Роспись лицевых створок врат. XVII в. Дерево, левкас, темпера. 117×42 (каждая). Пермская обл., Красновишерский р-ч, д. Морчаны. Пермская государственная художественная галерея, ВРП-844 а, б. Экспедиция ПГХГ (1967). Реставрация И. В. Арапова (1982) 33
- А. А. Голованова (Волгина). Букет. Роспись бурака. 1928. Береста, дерево, масло. 30×16. Свердловская обл., г. Нижняя Салда. Музей народного искусства, Москва, КП-15150. Экспедиция НИИХП (1962) 36
- Прокопсалдинская писариха. Бурачный букет. Роспись прялки. Конец XIX в. Дерево, точение, резьба, масло. 79×22×50. Свердловская обл., Верхотурский р-н, д. Злыгостево. Экспедиция НИИХП (1962) 37
- Неизвестный мастер. Цветы. Роспись дуги. Конец XIX в. Дерево, масло. 89×117×8. Свердловская обл., Верхотурский р-н, д. Постниково. Музей народного искусства, Москва, КП-16595. Экспедиция НИИХП (1968) 38
- Прикамские мастера. Роспись шкафа. Середина XVIII в. Дерево, темпера, золото, резьба, роспись. 215×160×59. Соликамск. Пермский областной краеведческий музей, 10008. Реставрация (1973) 44
- Прикамский мастер. Розы и тюльпаны. Роспись дверок нижней части шкафа. Середина XVIII в. Дерево, темпера. 79×160×59. Соликамск. Пермский областной краеведческий музей, 10008. Реставрация (1973) 45
- Обвинский мастер. Процветшее яблоко и цветок. Роспись лагуна. Начало XX в. Дерево, масло. 33×22×40. Пермская государственная художественная галерея. П-725 46
- Обвинский мастер. Цветы и ветки. Роспись прялки-точенки. 1920-е гг. Дерево, масло. 82×20×55. Пермская обл., Усольский р-н, с. Троицкое. Усольский народный музей, 1091. Экспедиция УНАЭМ (1973) 47
- Обвинский мастер. Дерево. Роспись прялки-точенки. Конец XIX в. Дерево, масло. 84×20×61. Пермская обл., Ильинский р-н, с. Васильевское. Музей народного искусства, Москва, КП-13278. Экспедиция НИИХП (1963) 47
- Орловский мастер. Дерево, солнышки, вода. Роспись лопасти кормового весла. 1879. Дерево, резьба, масло. 125×25×4. Надписи: «п.о.д.», «1879 года апреля 10 дня». Пермская обл., Усольский р-н, пос. Орел. Березниковский краеведческий музей, 1128/1. Экспедиция БКМ (1961) 48
- Неизвестный мастер. Обвинские розы. Роспись прялки-точенки. Начало XX в. Дерево, масло. 81×14×54. Пермская обл., Бардинский р-н, д. Усть-Нердва. Пермская государственная художественная галерея, П-2463, П-2141, П-2177. Экспедиции ПГХГ (1973, 1976, 1977)
- А. А. Мокрушин. Сцена в картуше. Роспись прялки-точенки. Начало XX в. Дерево, масло. 94×22×68. Очерский р-н, д. Верхняя Талица
- И. Павлов. Птицы на букете. Роспись корневой прялки. Начало XX в. Дерево, масло. 91×19,5×56. Чердынский р-н, д. Остяково 49

- В. И. Патласов. Цветы. Роспись прялки-точенки. Начало XX в. Дерево, масло. 83×22,5×63. Пермская обл., Березовский р-н, д. Карнауново. Музей народного искусства, Москва, КП-12578. Экспедиция НИИХП (1962) 50
- Неизвестный мастер. Цветы. Роспись прялки-точенки. Начало XX в. Дерево, масло. 81×22×67. Пермская обл., Березовский р-н, д. Гладково. Экспедиция НИИХП (1962) 50
- Далматовский мастер. Птица на ветке с ягодками. Роспись прялки-точенки. Начало XX в. Дерево, масло. 75×22. Свердловская обл., Камышловский р-н, д. Обухово. Музей народного искусства, Москва, КП-15187. Экспедиция НИИХП (1964) 51
- Кармацкие мастера. Поющая птица на цветущем древе. Роспись корневой прялки. 1880-е гг. Дерево, масло. 42×25×2,5. Свердловская обл., Алапаевский р-н. Ирбитский краеведческий музей. Экспедиция НИИХП, ирбитской школы (1965) 52
- Вятский мастер. Роспись сундука. 1893 (?). Дерево, клеевые краски, олифа. 44×85×53,5. Пермская обл., Кочевский р-н, д. Кышка. Пермская государственная художественная галерея, П-2489. Экспедиция ПГХГ (1977) 57
- Неизвестный мастер. Зеленые цветы. Роспись дверок шкафа. 1887. Дерево, масло. Надпись на нижней филенке левой дверки: «1887 фев 10», «ВП». 125×84×4. Пермская обл., Соликамский р-н, Жулановский с/с, д. Кузнецово. Соликамский краеведческий музей, 3394. Экспедиции НИИХП (1963), ПГУ, СКМ (1981) 58
- И. Павлов. Ветка. Роспись дверцы стола-залавка. 1907. Дерево, масло. 42×28×2. Пермская обл., Красновишерский р-н, д. Ратегова, дом. М. Г. Филипповой. Соликамский краеведческий музей. Экспедиция ПГУ, СКМ (1981) 59
- Вятский мастер И.Н.Д. Цветы, яблоки, виноград. Деталь росписи перегородки-заборки. 1910-е гг. Дерево, масло. 200×181×3,5. Внизу надпись. «Кстининская В. Вятка. И.Н.д.» Пермская обл., Усольский р-н, д. Чузёва. Усольский народный музей, 64. Экспедиция УНАЭМ (1975) 61
- Кармацкий мастер. Куст. Роспись входной двери. Конец XIX в. Дерево, масло. 64×27×3. Свердловская обл., Алапаевский р-н, д. Ярославль. Музей народного искусства, Москва, КП-19711. Экспедиция НИИХП (1965) 63
- Я. П. Залещиков. Куст роз. Роспись филенки ворот. 1909. Дерево, масло. 95,5×62×2. На обороте автограф: «Я. З. Вят. 1909 г.» Пермская обл., Чердынский р-н, д. Никитник. Пермская государственная художественная галерея, П-2475. Экспедиция ПГУ, ПГХГ (1976) 77
- П. Пятых. Круг-солнце с наугольниками. Рельефные следы росписи ставней. 1892. Дерево, масло. 85×58×3. Свердловская обл., Ирбитский р-н, Знаменский с/с, д. Большой Камыш, дом Н. П. Стихиной. Экспедиция НИИХП, ирбитской школы (1966) 78—79
- П. Пятых. Круги-солнышки, цветущий куст в вазоне. Роспись голбца и заборки. 1892. Дерево, масло. 140×180×95, 202×128×2,5. Свердловская обл., Ирбитский р-н, Знаменский с/с, д. Большой Камыш, дом Н. П. Стихиной. Экспедиция НИИХП, ирбитской школы (1966) 82—83
- П. Пятых. Цветущий куст в вазоне, круг-солнце. Роспись заборки и двери в горницу. 1892. Дерево, масло. 202×128, 165×80. Свердловская обл., Ирбитский р-н, Знаменский с/с, д. Большой Камыш, дом Н. П. Стихиной. Экспедиция НИИХП, ирбитской школы (1966) 84—85

- Кармацкий мастер. Цветущий куст в вазоне. Деталь росписи стенки голбца. 1875. Дерево, масло. 82×175. Свердловская обл., Ирбитский р-н, Рудненский с/с, д. Удинцево, дом П. Г. Удинцева. Экспедиция НИИХП (1981) 86
- Кармацкий мастер. Многоярусное цветущее дерево в вазоне, царские кудри. Роспись двери в горницу. 1870-е гг. Дерево, масло. 164×85×6,5, с косяками 197××122×3. Свердловская обл., Алапаевский р-н, д. Ячменев, дом Н. Г. Ячменева. Экспедиция НИИХП (1981) 87
- Кармацкий мастер. Синий цветок в синей вазе. Роспись двери в горницу. Деталь. 1870-е гг. Дерево, масло. 164×85×6,5. Свердловская обл., Алапаевский р-н, д. Ячменев, дом Н. Г. Ячменева. Экспедиция НИИХП (1981) 88
- Кармацкий мастер. Сад с птицами. Роспись среднего яруса горницы. 1875. Дерево, масло. Свердловская обл., Алапаевский р-н, д. Попово, дом Е. В. Попова. Нижне-синячихинский народный музей уральской народной живописи, Алапаевск. Экспедиция НИИХП, ирбитской школы (1965), НИИХП, АО ВООПИК (1971) 90—91
- Кармацкий мастер. Дерево с алыми и лазоревыми цветами в золотой вазе. Роспись двери в горницу. Конец XIX в. Дерево, масло. 157×92×5. Свердловская обл., Алапаевский р-н, д. Буньково, дом А. Р. Ялунина. Экспедиция НИИХП (1981) 93
- Вятский мастер. Цветы, ягоды, рыбы. Роспись подстоля. 1900. Дерево, масло. 60×81×48. Пермская обл., Усольский р-н, д. Лубники. Усольский народный музей, 1031. Экспедиция УНАЭМ (1975) 94
- Пермский мастер. Белые круги. Роспись подстоля. Конец XIX — начало XX в. Дерево, масло. 57×92×42. Пермская обл., Усольский р-н, д. Кекур. Усольский народный музей, 579. Экспедиция УНАЭМ (1977) 95
- Кармацкий мастер. Многоярусные деревца. Роспись дощатой заборки-перегородки. Начало XX в. Дерево, масло. 190×150×2,5. Свердловская обл., Ирбитский р-н, д. Трубино, дом Г. С. Худорожкова. Экспедиция НИИХП, ирбитской школы (1965) 97
- И. В. Белов. Кусты под солнцем. Роспись стен подпорожья и досок полатей в теплой горнице. 1889. Дерево, масло. 190×215×225. Надпись: «Беловъ 1889 года Марта 29 дня». Свердловская обл., Алапаевский р-н, д. Ячменев, дом В. С. Рошетакаевой. Экспедиция НИИХП (1981) 98—99
- И. Павлов (?). Ветки с цветами. Роспись шкафа-залавка. Начало XX в. Дерево, масло. 87×87×36. Пермская обл., Соликамский р-н, Касибский с/с, д. Малая Вильва. Соликамский краеведческий музей, 3384/94. Экспедиция ПГУ (1980) 100
- И. Павлов. Цветы, конь и птицы. Роспись полки-грядки, подшесточной и припечной досок в кутном углу. 1907. Дерево, масло. 28×220, 42×150, 160×29. Пермская обл., Красновишерский р-н, д. Ратегова, дом Ф. Щеткина. Экспедиция ПГУ (1980) 101
- Кармацкий мастер. Гирлянда. Роспись доски заборки. Конец XIX в. Дерево, масло. Ширина 28. Свердловская обл., Алапаевский р-н, д. Буньково, дом Ф. Д. Зенковой. Экспедиция НИИХП (1981) 102
- Пермский мастер. Цветок. Роспись туеса. Начало XX в. Дерево, масло. 30×20. Усольский р-н, д. Сметанино. Обвинский мастер. Цветы. Роспись кадочки-лагушки. Начало XX в. Дерево, масло. 21×18. Усольский р-н, д. Сметанино. Березниковский краеведческий музей, 2808/2, 2861, 2034. Экспедиции БКМ (1977, 1980). Вятский мастер (?). Цветы. Роспись стола-залавка. 1915. Дерево, масло. 87×107××32. Пермская обл., Усольский р-н, д. Закаменная 103

- И. Павлов (?). Ветки с цветами. Роспись шкафа-залавка. 1907. Дерево, масло. 173×132×43. Пермская обл., Соликамский р-н, Жулановский с/с, д. Дуброво. Соликамский краеведческий музей, 3298/59. Экспедиции НИИХП (1963), ПГУ (1979) . . . 104—105
- П. и Е. Мальцевы. Древо в вазоне. Роспись двери в чулан. 1904—1910. Дерево, масло. 151×78×3,5. Свердловская обл., Алапаевский р-н, д. Мезень, дом А. А. Черепанова. Нижне-синячихинский народный музей уральской народной живописи, Алапаевск, 62. Экспедиции НИИХП, ирбитской школы (1965), АО ВООПИК (1971) . . . 107
- П. и Е. Мальцевы. Цветущие сады. Роспись горницы. 1904—1910. Дерево, масло. 250×354, 250×479. Свердловская обл., Алапаевский р-н, д. Мезень, дом А. А. Черепанова. Нижне-синячихинский народный музей уральской народной живописи, Алапаевск, 22—25, 29. Музей народного искусства, Москва, КП-19713 а, б. Экспедиции НИИХП, ирбитской школы (1965), АО ВООПИК (1971) . . . 108—109
- П. и Е. Мальцевы. Куст в вазоне. Роспись левого простенка красного угла горницы. 1904—1910. Дерево, масло. 97×59. Свердловская обл., Алапаевский р-н, д. Мезень, дом А. А. Черепанова. Музей народного искусства, Москва, КП-19713 а. Экспедиция НИИХП, ирбитской школы (1965) . . . 110
- П. и Е. Мальцевы. Куст в вазоне. Роспись правого простенка красного угла горницы. 1904—1910. Дерево, масло. 99×60. Свердловская обл., Алапаевский р-н, д. Мезень, дом А. А. Черепанова. Музей народного искусства, Москва, КП-19713 б. Экспедиция НИИХП, ирбитской школы (1965) . . . 111
- И. Павлов. Лев. Роспись голбечной двери. 1907. Дерево, масло. 104×83×5. Пермская обл., Соликамский р-н, Жулановский с/с, д. Дуброво. Соликамский краеведческий музей, 3298/64. Экспедиции НИИХП (1963), ПГУ (1979) . . . 112
- Пермский мастер. Цветок. Роспись филенки дверки шкафчика. Конец XIX в. Дерево, масло. 90×27×2. Пермская обл., Александровский р-н, д. Гашквса. Соликамский краеведческий музей, 3293/74. Экспедиция ПГУ (1979) . . . 113
- В. К. Рябков. Цветущий мир. Роспись горницы. 1897. Дерево, масло. 220×390, 220×610. Свердловская обл., Алапаевский р-н, Гаевский с/с, д. Комельская, дом М. Ф. Комельских. Экспедиции НИИХП, АО ВООПИК (1972) . . . 114—115
- И. В. Белов. Цветущий куст. Роспись входной двери. 1889. Дерево, масло. 160×78. На стене подпорожья надпись: «Беловъ 1889 года марта 29 дня». Свердловская обл., Алапаевский р-н, д. Ячменев, дом В. С. Рощеткаевой. Экспедиция НИИХП, ирбитской школы (1965), НИИХП (1981) . . . 117
- И. В. Белов. Сизые голуби на древе. Роспись корневой прялки. 1892(?). Дерево, масло. 72×21. Свердловская обл., Ирбитский р-н, д. Прядейно. Музей народного искусства, Москва, КП-14893. Экспедиция НИИХП, ирбитской школы (1966) . . . 119
- Вятский мастер круга И. Павлова. Гирлянда. Роспись дверцы голбечного шкафчика. 1905. Дерево, масло. 73×52×2. Пермская обл., Соликамский р-н, Жулановский с/с, д. Филипево. Соликамский краеведческий музей, 3298/34. Экспедиции ИЭ (1954), НИИХП (1963), ПГУ (1979) . . . 120
- И. Павлов. Конь, букеты. Роспись полки-грядки, голбечного шкафчика и стола-залавка в кутном углу. 1909. Дерево, масло. 28×360, 70×50×28, 72×120×40. Пермская обл., Красновишерский р-н, д. Ратегова, дом М. Г. Филипповой. Экспедиция ПГУ (1980) . . . 121

- И. Павлов, Я. Залещиков. Птицы на букете. Роспись шкафчика. 1909. Дерево, масло. 61,5×53×33. Пермская обл., Красновишерский р-н, д. Ратегова. Пермская государственная художественная галерея, П-2466. Экспедиция ПГХГ (1973). Реставрация И. В. Арапова (1978) 123
- Неизвестный мастер. Букет в вазоне. Роспись обшивки простенка. Конец XIX—начало XX в. Дерево, масло. 58×44×5. Пермская обл., Соликамский р-н, Касибский с/с, д. Мыс. Соликамский краеведческий музей, 3403/83, 84. Экспедиция ПГУ (1980) 125
- И. Павлов. Роспись дверок шкафа-залавка. 1905(?). Дерево, масло. 87×90×2,5. Пермская обл., Соликамский р-н, Жулановский с/с, д. Филиппево, дом М. В. Филипповой. Соликамский краеведческий музей, 3298/32. Экспедиция ИЭ (1954), НИИХП (1963), ПГУ (1979) 125
- Неизвестный мастер. Красные и лазоревые цветы. Роспись двери голбца. Конец XIX в. Дерево, масло. 102×71×5. Свердловская обл., Ирбитский р-н, Рудненский с/с, д. Удинцево, дом А. П. Удинцевой. Экспедиция НИИХП (1981) 127
- И. Павлов. Птица над цветущим кустом. Роспись припечной доски. 1907. Дерево, масло. 175×28×5. Пермская обл., Соликамский р-н, Жулановский с/с, д. Дуброво, дом Ф. С. Кадочкинова. Соликамский краеведческий музей, 3298/60. Экспедиции НИИХП (1963), ПГУ (1979) 128
- И. Павлов. Цветок. Роспись дверцы шкафа-залавка. 1907. Дерево, масло. 65×27. Пермская обл., Соликамский р-н, Жулановский с/с, д. Дуброво, дом Ф. С. Кадочкинова. Музей народного искусства, Москва, КП-15158. Экспедиция НИИХП (1963) 128
- Вятский мастер И.Н.Д. Цветущий куст. Роспись обшивки стены. Деталь. Начало XX в. Дерево, масло. Ширина доски до 35 см. Пермская обл., Усольский р-н, д. Чузева. Усольский народный музей, 70. Экспедиция УНАЭМ (1975) 129
- Мастер круга В. К. Рябкова. Роспись подпорожья. 1901. Дерево, масло. 230××300×270. Свердловская обл., Алапаевский р-н, Гаевский с/с, д. Москалка, дом Д. И. Комельских. Экспедиции НИИХП, АО ВООПИК (1972) 130—131
- И. В. Машковцев (?). Гирлянды. Роспись досок перегородки. 1909. Дерево, масло. 85×23×3, 94×26×2,7. Свердловская обл., Верхотурский р-н, д. Лиханово. Музей народного искусства, Москва, КП-16601, КП-16602. Экспедиция НИИХП (1962) 132
- И. Павлов. Павлины на кусте. Роспись полки-грядки. 1907. Дерево, масло. 17××220×3. Пермская обл., Соликамский р-н, Жулановский с/с, с. Чигироб. Соликамский краеведческий музей, 3298/99. Экспедиция ПГУ (1979). Неизвестный мастер. Подзор. Начало XX в. Дерево, масло. 17×220×2. Пермская обл., Александровский р-н, Верх-Яйвинский с/с, д. Шубино. Соликамский краеведческий музей, 3293/110. Экспедиция ПГУ (1978). И. Павлов, Я. Залещиков. Цветы, виноград, птицы. Роспись полки-грядки. Начало XX в. Дерево, масло. 21×220×3,5. Пермская обл., Александровский р-н, Верх-Яйвинский с/с, д. Гашково. Соликамский краеведческий музей, 3293/112. Экспедиция ПГУ (1978) 133
- Неизвестный мастер. Цветок-громовик. Роспись головной стенки зыбки. Конец XIX—начало XX в. Дерево, масло. 41×25×1,7. Пермская обл., Соликамский р-н, Жулановский с/с, д. Филиппево. Соликамский краеведческий музей, 3298/33. Экспедиция ПГУ (1979) 139
- И. Павлов. Цветок-солнце, виноград, птица (удод). Роспись полки-грядки. 1909. Деталь. Дерево, масло. Высота 27. Пермская обл., Красновишерский р-н, д. Ратегова, дом

М. Г. Филипповой. Экспедиции ПГУ, СКМ, НИИХП (1981)	140
И. Павлов. Птицы на цветущих кустах. Роспись дверок шкафа. Начало XX в. Дерево, масло. 156×87×28. Пермская обл., Чердынский р-н, д. Мелехино. Пермская государственная художественная галерея, П-2490. Экспедиция ПГХГ (1976). Реставрация И. В. Арапова (1978)	141
Неизвестный мастер. Радужная сфера, дерево и птица. Роспись припечной доски. Начало XX в. Дерево, масло. 85×36×7. Пермская обл., Усольский р-н, д. Лечканова. Усольский народный музей, 643. Экспедиция УНАЭМ (1977)	141
Неизвестный мастер. (И. В. Машковцев?). Царские кудри. Роспись нижнего яруса стен горницы. Начало XX в. Дерево, масло. Ширина полосы 55. Свердловская обл., Алапаевский р-н, д. Толмачево, дом А. Ф. Цепелевой. Экспедиция НИИХП, АО ВООПИК (1972)	146
Неизвестный мастер. Солнце и гирлянда. Роспись дверцы шкафа (по резьбе). Конец XIX—начало XX в. Дерево, масло. 111×69×43. Пермская обл., Соликамский р-н, д. Ёскино. Соликамский краеведческий музей. Экспедиция ПГУ (1979)	148
Неизвестный мастер. Деревце с плодами. Роспись дверцы голбечного шкафчика. Начало XX в. Дерево, масло. 80×54×2. Пермская обл., Соликамский р-н, Жулановский с/с, д. Филиппово. Соликамский краеведческий музей, 3298/29. Экспедиции НИИХП (1963), ПГУ (1979)	150
И. Павлов. Букет. Роспись дверцы голбечного шкафчика. 1909. Дерево, масло. 50×35. Пермская обл., Красновишерский р-н, д. Ратегова, дом М. Г. Филипповой. Экспедиции ПГУ, СКМ, НИИХП (1981)	152
Неизвестный мастер. Куст. Роспись дверцы залавка. Конец XIX—начало XX в. Дерево, масло. 68×45×2. Пермская обл., Соликамский р-н, Касибский с/с, д. Коначино. Соликамский краеведческий музей. Экспедиция ПГУ (1980)	152
Мастер круга И. Павлова. Птица над деревом. Роспись припечной доски. Начало XX в. Дерево, масло. 160×29×4,5. Пермская обл., Александровский р-н, д. Гашково. Соликамский краеведческий музей, 3293/114. Экспедиция ПГУ (1978)	152
Кармацкий мастер. Куст с цветами и ягодами. Роспись двери. Конец XIX в. Дерево, масло. 163×79×7. Свердловская обл., Алапаевский р-н, д. Буньково, дом Ф. Д. Венковой. Экспедиция НИИХП (1981)	153
Вятский мастер артели И. Казакова. Цветы в вазоне и птица. Роспись боковой стенки шкафа. 1915. Дерево, масло. 163×34×5. Пермская обл., Александровский р-н, Верх-Яйвинский с/с, д. Замельничная. Соликамский краеведческий музей, 3293/115. Экспедиция ПГУ (1979)	155
Вятский мастер артели И. Казакова. Птица на цветущем древе. Роспись боковой стенки шкафа. 1915. Дерево, масло. 165×27×2. На вазоне надпись: «1915». Пермская обл., Усольский р-н, д. Закаменная. Березниковский краеведческий музей, 2810/1. Экспедиция БКМ (1980)	155
Вятский мастер артели И. Казакова. Птица на цветущем древе, цветы и птицы. Роспись шкафа. 1915. Дерево, масло. 138×58×25. Пермская обл., Александровский р-н, Верх-Яйвинский с/с, д. Замельничная. Соликамский краеведческий музей, 3293/71, 107. Экспедиция ПГУ (1979)	156
И. Павлов. Гирлянда, петух, черные птицы, конь. Роспись полки-грядки. 1907. Дере-	

- во, масло. Высота 28. Пермская обл., Красновишерский р-н, д. Ратегова, дом Ф. Щеткина. Экспедиции ПГУ, СКМ, НИИХП (1981) 158
- П. и Е. М а л ь ц е в ы. Коричневый петушок на ветке. Роспись дощатой обшивки стен горницы. Деталь. 1900-е гг. Дерево, масло. Высота 23. Свердловская обл., Алапаевский р-н, д. Мезень. Нижне-синячихинский народный музей уральской народной росписи, Алапаевск, 29. Экспедиции НИИХП, ирбитской школы (1965), НИИХП, АО ВООПИК (1971) 159
- И. П а в л о в. Совушка и павлин на цветущем древе. Роспись припечной доски. 1907. Дерево, масло. 161×50×7,5. Пермская обл., Соликамский р-н, Жулановский с/с, д. Дуброво, дом А. И. Бражниковой. Соликамский краеведческий музей, 3298/61. Экспедиции НИИХП (1963), ПГУ (1979) 160
- Вятский мастер. Птица-сирин. Роспись подшесточной доски. Деталь. 1905. Дерево, масло. 40×50×3,5. Пермская обл., Соликамский р-н, д. Верх-Боровая, дом Г. Е. Мальгина. Соликамский краеведческий музей, 3301/27. Экспедиции И. Маковецкого (1950-е гг.), ПГУ (1980) 161
- И. П а в л о в. Петух с курочкой. Роспись подшесточной доски. 1907. Дерево, масло. 42×150. Пермская обл., Красновишерский р-н, д. Ратегова, дом Ф. Щеткина. Экспедиция ПГУ, СКМ, НИИХП (1981) 162

Василий Алексеевич Барадулин

**НАРОДНЫЕ РОСПИСИ УРАЛА И ПРИУРАЛЬЯ
(Крестьянский расписной дом)**

Редактор Н. И. Бедник
Оформление А. В. Сергеева, М. Д. Мзгарилз
Фотосъемка Э. А. Туницкого, А. Н. Куренкова
Художественное и техническое редактирование
Д. М. Цыплакова

Корректор Е. Е. Ротманская

Сдано в набор 15.10.84. Подписано в печать 6.01.1988. М-37001. Формат 70 x
х 90 1/16. Бумага мелованная, 120 г. Гарнитура журнально-рубленая. Печать высокая. Печ. л. 12,5. Уч.-изд. л. 15,361. Усл. печ. л. 14,625. Усл. кр.-отт. 67,714. Тираж 10 000. Заказ 591. Цена 3 р. 30 к. Издательство «Художник РСФСР». Ленинград, 195027, Большеохтинский пр., 6, корпус 2. Искомбинат «Художник РСФСР» Росглаволиграфпрома Госкомитета РСФСР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Ленинград, Промышленная, 40.

