

СОБРОВИЩА РУССКОГО НАРОДНОГО ИСКУССТВА • РЕЗЬБА И РОСЛИСЬ ПО ДЕРЕВУ



ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИСТОРИЧЕСКИЙ МУЗЕЙ

ИЗДАТЕЛЬСТВО „ИСКУССТВО” МОСКВА 1967

С. К. ЖЕГАЛОВА, С. Г. ЖИЖИНА, З. П. ПОПОВА, С. К. ПРОСВИРКИНА, Ю. С. ЧЕРНЯХОВСКАЯ

СОКРОВИЩА

РУССКОГО НАРОДНОГО

ИСКУССТВА

*

РЕЗЬБА И РОСПИСЬ

ПО

ДЕРЕВУ

7С. 03
С. 59

8-1-3
254-67



7 ОТ АВТОРОВ

9 С. К. ПРОСВИРКИНА, С. К. ЖЕГАЛОВА. РАСПИСНЫЕ СУНДУКИ 17—18 ВВ.



43 З. П. ПОПОВА. РАСПИСНАЯ МЕБЕЛЬ



113 С. К. ЖЕГАЛОВА. ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРЯЛКИ



181 Ю. С. ЧЕРНЯХОВСКАЯ. ГОРОДЕЦКИЕ ДОНЦА



219 С. Г. ЖИЖИНА. ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ИЗДЕЛИЯ ИЗ БЕРЕСТЫ

247 ПРИЛОЖЕНИЕ

Резьба и роспись по дереву — одна из наиболее ярких страниц русского народного творчества. Нарядно украшенные ларцы и прялки, миски и колыбели, хранящиеся в наших музеях, радуют глаз многообразием и выразительностью рисунка, изысканностью форм, поражают богатством творческой фантазии художников, превращавших простое орудие труда или предмет быта в произведение искусства. Вместе с тем затейливые и неповторимые народные узоры хранят в себе многие нераскрытые тайны. Чья искусная рука выводила их, где и когда жил неизвестный нам мастер, каким образом через века и пространства попали в орнамент образы, известные еще в неолитическом искусстве?

Большинство предметов, о которых пойдет речь в настоящем сборнике, поступило в Государственный Исторический музей еще до Октябрьской революции через коллекционеров или перекупщиков. Ни тех, ни других не интересовали вопросы их происхождения. Кропотливый и упорный труд музейных работников раскрывает безымянные памятники прошлого, заставляет «заговорить» этих немых свидетелей старины, открыть имена их создателей.

Материалы, помещенные в сборнике хронологически, можно разделить на два периода. Более раннему посвящены статьи С. К. Просвиркиной и С. К. Жегаловой «Расписные сундуки 17—18 веков» и З. Н. Поповой «Расписная мебель». Рассматриваемые в этих статьях памятники публикуются впервые и показывают нам высокие образцы живописного мастерства русского Севера.

В 17 веке бытовой росписью занимались те самые живописцы, которые украшали росписью храмы, писали иконы. Свои знания, мастерство они использовали также для украшения предметов повседневного обихода: ларцов и сундуков, столов и поставцов, нередко расписывали и все жилое помещение. Сохранившиеся на музейных предметах образцы такой росписи являются сейчас единственными памятниками того времени, не связанными непосредственно с церковным искусством. В образах птицы Сирин, кентавра Полкана, единорога встает перед нами сказочно-волшебный мир художника той эпохи, в который он начинает вводить сюжеты из окружающей его действительности.

Статьи С. К. Жегаловой «Художественные прялки», Ю. С. Черняховской «Городецкие донца» и С. Г. Жижинной «Художественные изделия из бересты» — знакомят с многообразием искусства русской деревни 19 — начала 20 века.

Прялка и донце (старинные орудия труда по изготовлению ниток) были неизменными спутниками крестьянки старой деревни. Поэтому эти орудия труда украшались с особенной тщательностью и любовью. В орнаменте донца и прялок мы видим традиции и мотивы, истоки которых уходят во времена языческих верований. Сохраняя древние сюжеты и формы, мастер вместе с тем изображал и то, что видел вокруг себя, перемежая сказочные образы с реальными. Поэтому-то жизнь деревни тех мест, где творил художник, раскрывается нам в ярких росписях на прялках и донцах.

Художественные изделия из бересты — оригинальный и малоизвестный вид народного творчества. Статья С. Г. Жижинной знакомит читателя с тем, как простая березовая кора в руках деревенских мастеров превращалась в изысканный предмет, который своим видом не уступал дорогой костяной безделушке.

Книга расскажет читателю о тех выдающихся образцах народного творчества, которые хранятся в собрании Государственного Исторического музея.



РАСПИСНЫЕ СУНДУКИ XVII—XVIII ВЕКОВ

Красивое тонкое лицо с маленьким жестко очерченным ртом и огромные глаза. Обращенный на нас взгляд приковывает внимание таинственным и загадочным выражением. Надменно откинута головка увенчана тяжелой короной, а туловище переходит в пышный хвост. Перед нами мифическая птица Сирина, которая, согласно древним легендам, завлекала и губила путников. Неизвестный художник блестяще воплотил этот легендарный образ в росписи; он усилил его выразительность, резко оттенив светлый лик Сирина контрастирующим мрачным фоном. Трудно представить себе, что эта талантливая живопись помещается внутри простого деревянного сундука. Снаружи он ничем не примечателен: стенки его сделаны из плотного дерева и окованы полосами железа. Но стоит поднять крышку, и вас ожидает сюрприз: внутреннюю ее сторону покрывает чудесная роспись.

илл. 1 Художественная роспись сундуков не является случайностью, так как сами эти предметы, вышедшие сейчас из употребления, в жизни наших предков в 17—18 веках играли важную роль, были непременной принадлежностью почти каждого дома. Сундуки служили для хранения одежды, заменяя наши гардеробы, в них же, вместо шкафов и секретеров, держали книги и ценные бумаги, их брали в дорогу вместо чемоданов. И, наконец, они же служили сейфами — в них хранили деньги и драгоценности: ведь банков в те времена не было. Поэтому и делались сундуки из крепкого дубового дерева, а для большей прочности оковывались еще полосами железа, снабжались надежными, часто секретными замками. Такие сундуки стояли обычно в спальне хозяина, и нередко под изголовьем.

В 16—17 веках самыми известными центрами производства сундуков были Великий Устюг и Холмогоры — крупные торговые города России на Северной Двине. Благодаря своему географическому положению они оказались посредниками во всей внешней и внутренней торговле России. Северная Двина связывала их с Архангельском — северным морским портом, а через него — с иноземными государствами. Отсюда же шли товары и в южные центры России: в Москву, на Волгу — к Макарьевской ярмарке, на восток, в Сибирь. Город Холмогоры в 16 веке был важнейшим речным портом на Двинском пути и до построения Архангельска играл роль морской гавани¹. Не менее крупным центром был и Великий Устюг. Судя по описаниям документов начала 17 века, он состоял из старого центра — «городища» и нового города — «острога» и был окружен деревянными стенами с башнями и земляными валами. За стенами острога располагались посады и слободы с ремесленным населением. Всего в это время в Устюге было восемьсот три двора, четыре крупные торговые площади с лавками и амбарами, пятнадцать улиц и тринадцать односторонок².

Ряд документов того времени говорит нам о широком развитии в Устюге и Холмогорах промышленности и ремесла. Среди многих разнообразных специальностей выделялись кузнецы. Так, например, только в Устюге в 1630 году было сорок семь кузниц, а в 1676 — шестьдесят восемь. Развитие здесь кузнечного производства объясняется большим спросом на кузнечные товары города и деревни, а также потребностями судостроения³.

В 17 веке эти города славились и производством сундуков. Иностранец Кильбургер в своих записках о Московии по этому поводу пишет: «В городе Холмогоры, на Северной Двине . . . делаются сундуки различной величины, заслуживающие справедливую славу»⁴. Кузнецы оковывали сундуки полосами железа. Их высокое мастерство и искусство превращало грубую и тяжелую оковку в изысканное украшение предмета: полосы железа просекались сквозным узором, наподобие кружева, под ажурную прорезь подкладывалась цветная бумага и слюда. Такие сундуки и ларцы высоко ценились, часто делались по заказу и подносились в качестве подарков. Так, например, в одном из документов говорится: «. . . в августе 1677 года Василий Афанасьевич Шергин послал Московитину Гавриле Романову устюжского дела погребец, окованный железными прутьями, а гость Василий Грудцын отправил в Москву гостю Ивану Панкратьеву такой же ларчик»⁵. Иногда внутренние стороны сундуков еще и расписывались. Росписи на сундуках 17—18 веков из собрания Государственного Исторического музея и посвящена настоящая работа.

В 17 веке росписью украшали многие бытовые предметы, включая мебель и все жилое помещение⁶. Однако до нас она сохранилась едва ли не только на сундуках. Сундуки с росписью мы знаем двух форм: дорожный сундук — «подголовок» и ларец — «теремок» для хранения ценностей.

Подголовок получил свое название потому, что в дороге клался под голову, для этого верхняя крышка у него имела скос, как у изголовья. Расписывали у этих сундуков внутреннюю сторону крышки, а иногда и стенок. Вторая форма сундука — ларца — несколько напоминает архитектуру древних теремов: глубокий ящик завершается четырехскатной кровлей с плоским верхом. Очень часто ларец имел две крышки, причем самое верхнее отделение делалось секретным. Росписью украшались внутренние стороны обеих крышек. Расписывали сундуки устюжские и холмогорские живописцы, славившиеся своим мастерством по всему Московскому государству. Кроме писания икон они занимались украшением различных бытовых предметов. Так, например, в одном из документов 1669 года, относящихся к Великому Устюгу, говорится, что иконописец Маленка за расписывание саней получил «1 алтын 4 деньги»⁷. В описании имущества боярина Шакловитого этого же времени упоминается: «. . . подголовок Колмогорский, писан золотом»⁸.

Особенно высоким мастерством росписи славились устюжские травщики, то есть те живописцы, которые заполняли фон икон орнаментом из трав и цветов. Устюжских травщиков не раз вызывали в Москву для царских живописных работ, предпочитая их мастерам из других городов. Частые вызовы в Москву были нелегкими для устюжан: дорога была долгой и опасной, в пути они издерживали больше, чем получали за работу, поэтому и ехали они туда с большой неохотой. Сохранился интересный документ — письмо устюжских живописцев царю Алексею Михайловичу с жалобой на слишком частые и несправедливые вызовы их в Москву по сравнению с живописцами из других городов. Документ этот очень интересен еще и потому, что характеризует условия, в которых оказывались приглашаемые на царские работы, по-видимому, наиболее талантливые мастера. «. . . бьют челом, — писали они, —

сироты твои Устюга Великого иконописцы Афонка Петров сын Соколов . . . Ивашко Никитин, Петрушка Ильин . . . В прошлых гóдех по твоему указу йманы мы . . . к Москве для иконного письма . . . И в нынешнем во 177 [1668] году по твоему указу взяты мы . . . к Москве в Коломенское для травчатого письма восемь человек. А на Устюге Великом и в Устюжском уезде иконных писцов всего двенадцать человек; а на Вологде иконописцев человек сорок и больше. А по твоему государя указу и по грамотам емлют с Вологды к тебе для иконного письма по три человека, а с иных городов иконописцев и не емлют . . . А Устюг Великий от Москвы за тысячу верст и больше, пять сот верст водяной путь . . . реками; егда бывают ветры великие, и мы сироты твои стоим от ветров в малых судех дни по три и по неделе, бояся от воды потопления; и при иных городах в дальних волокитах и в беспромыслицах нам сиротам твоим чинятся многие убытки, досталь одолжали неоплатными долгами и обнищали и в конец разорились; а жёнишки наши и детишки на Устюге бродят по миру . . .»⁹.

Изучая роспись на сундуках, мы можем выделить в ней два направления. Одно характеризуется более статичной композицией, спокойным ритмом рисунка, изображениями сюжетного характера. Другое — более динамичная роспись, узорчато-орнаментальная, где фигуры не являются чем-то самостоятельным, а вплетаются в общую композицию узора.

Познакомимся для примера с росписями на двух сундуках — подголовках второй половины 17 века. На одном (ГИМ—24973/43) имеется буквенная дата — 1688 год — и подпись владельца. В центре первой композиции изображено «древо жизни», на ствол его передними лапами опираются лев и единорог. По сторонам — фигуры старца и юноши в одеждах 17 века, у одного в руках пика, у другого — стяг и сабля. Роспись выполнена на светло-палевом фоне в сине-зеленых тонах, которые как бы оттеняют теплый красный цвет в одежде воинов.

В росписи другого подголовка на таком же фоне мы видим льва в окружении пышного растительного орнамента. Он стоит на задних лапах, подняв передние, как бы готовясь к прыжку. Извивающийся хвост сливается с рисунком окружающих его трав, становясь продолжением декоративного узора. Голова льва с могучей волнистой гривой, раскрытой пастью, четко прорисованными глазами и бровями имеет сходство с человеком. Художник, никогда не видевший такого зверя, придал ему фантастический облик. В первой росписи мы замечаем характерные черты новгородской живописной школы: свободное расположение фигур, четкость рисунка, грибовидная форма листьев, сочный колорит живописи. Вторая, сохраняя явную связь с первой, включает в себя основные признаки устюжского письма: светлый фон, узорчатость, изгибающиеся тонкие стебли и раскрытые розетки цветов.

По всей вероятности, указанные направления являются двумя ветвями новгородской живописной школы, возникшими в разных районах Северной Двины. Известно, что сюда после покорения Новгорода Москвой в большом количестве переселились новгородцы. Оторванные от родного города и его великого искусства, новгородские иконописцы из поколения в поколение сберегали

свои древние традиции¹⁰. В первом направлении эти традиции дольше сохранялись в чистом виде, их мы находим и в позднейшей крестьянской росписи, распространившейся в 19 веке в среднем течении Северной Двины¹¹.

Устюжское направление претерпело больше изменений, так как новгородские живописцы, по-видимому, встретили в Устюге уже сложившиеся местные традиции. В дальнейшем оно еще больше отошло от новгородского письма, так как впитало в себя характерные черты строгановской школы: светлый фон, узорчатость, склонность к миниатюре. Это направление также нашло отражение в крестьянской бытовой росписи, возникшей севернее Устюга.

Описанный выше подголовок 1688 года с росписью первого вида принадлежал, очевидно, богатому переселенцу из Новгорода: вплетающаяся в изображение надпись («подъголовокъ Никиты Савиновича Потапова») указывает, что сделан он был по специальному заказу. Фигуры с оружием имеют символическое значение: они как бы охраняют содержимое сундука хозяина. Такие изображения по сторонам замка можно увидеть на многих сундуках из собрания Исторического музея.

В нашем собрании имеется еще один образец росписи, также сохранившей новгородские живописные традиции, по времени близкий к описанному (ГИМ—2581Щ/42). В центре, в круглом клейме, мы видим взявшиеся за руки фигуры молодца и девицы в костюмах 17 века. На молодце — шапка с меховой опушкой, в руках — гусли, девица — в высокой кике, с распущенными по плечам черными волосами, в широкой красной одежде, с кубком в поднятой руке. За фигурами, на втором плане, — стол с двумя сосудами. Спокойновеличавые позы, гусли в руках юноши, облик девицы наталкивают на мысль, что сюжетом росписи послужила излюбленная новгородская былина о Садко. По-видимому, здесь передается эпизод обручения Садко с девушкой Чернавой в подводном царстве; об этом говорят их торжественные позы, кубки, облик девицы, изображенной в подчеркнуто темных тонах.

илл. 6—8

«В той толпы Садко купец, богатый гость,
Стал выбирать себе княгиню по разуму
И выбрал девицу по разуму,
Которая шла позади всех и чернея всех»¹².

Клеймо окружено крупным растительным орнаментом. Стилизованные чашечки тюльпанов, характерные для второй половины 17 века, раскрытые розетки цветка устюжского типа, сплетаясь тонкими изгибающимися стеблями, образуют богатый красочный узор, напоминающий морские волны. В данной росписи устюжское и новгородское направления северодвинской росписи сближаются между собой по стилю.

Образцы типично устюжского «травного» письма можно увидеть на расписных теремках. На одной из крышек роспись выполнена черным контуром на светло-красном фоне. В центре композиции помещен плод причудливой формы с мелкими узорными листиками по краю. От него вверх ответвляются крупные стебли с пышными завитками из перистых листьев. Переплетаясь между собой, они образуют сложный узор, расположенный, однако, в строгой сим-

илл. 9

метрии. Весь орнамент плоскостный и многоцветный, как бы уходящий за пределы декоративного поля, напоминает отрезок дорогой ткани этого времени. Подобная композиция точно повторяется на нескольких сундуках. По-видимому, как и иконы, они делались по переводу или прориси.

Кроме растительных форм в устюжской росписи 17 века много сюжетных изображений, также характерных для этого времени: сказочные птицы Сирины, всадники в рыцарских доспехах, кентавры, львы и другие. Они пришли сюда из легенд и сказаний восточного происхождения, слились с местным устным творчеством, стали любимыми персонажами в изобразительном искусстве 17—18 веков. Примером может служить роспись крышки сундука-теремка конца 17 века, где на фоне описанного выше растительного декоративного узора изображен всадник в боевых доспехах, с мечом в руке. Изображение выполнено путем наложения второго рисунка на нижний растительный узор, точно повторяющий описанный выше. Изображение всадника заполняет центральную часть крышки, располагаясь как бы на фоне красочного ковра. Всадник — в пышной одежде, в развевающемся плаще-накидке, на голове у него корона; в правой руке — занесенный над головой меч, левой он держит повод скачущего коня. Конь также богато убран: на нем узорный чепрак, нарядная сбруя. В этом всаднике легко узнать Александра Македонского — знаменитого полководца древности. Этот легендарный герой античного мира был на Руси, как и на Западе, очень популярен, а история его подвигов, вольно пересказанная в книге «Александрия», стала в народе одной из любимых книг. Симпатию читателя вызывали мужество, храбрость, благородство Македонского; увлекали необыкновенные походы полководца, превратившиеся в книге в фантастические рассказы о самых невероятных чудесах. В русской литературе образ Македонского стал похож на былинного богатыря. Отсюда его изображение перешло в произведения народных художников¹³.

илл. 10, 11

Как можно заключить из документов, в царской иконописной школе специально обучали приемам изображения того или иного сюжета, в том числе и иноземного. Так, например, в донесении царю о том, чему обучались ученики у иностранного мастера Станислава, говорится: «. . . пишут де они всякое живописное письмо собой (т. е. сами. — *Авт.*), как им мастер Станислав укажет. А в нынешнем 174 (т. е. 1666) году принесли они в Оружейную палату мастерства своего дела листы, из них написано . . . живописным письмом цысари (т. е. рыцари. — *Авт.*) римские на конех . . .»¹⁴. Очевидно, внешний облик Македонского, как и «римских цысарей», пришел к нам с западных иллюстраций. Поэтому все его изображения повторяют самое характерное в одежде, доспехах, убранстве коня, различаясь в деталях и в манере исполнения.

илл. 13, 14

Так, отличный по трактовке образ этого же героя мы видим в росписи на сундуке-подголовке, воспроизведенным крупным планом на светлом палевом фоне. У него тот же красный плащ и кольчуга, белый конь. Только корона по форме здесь другая, а голова коня украшена высоким черным пером — деталь, отмечающая царского коня на иллюстрациях в рукописях «Александрии»¹⁵. В отличие от предыдущего варианта, полного движения, здесь изображение статично, но зато наполнено спокойной величавостью и силой.

илл. 12

Свободное по сторонам всадника поле заполнено еще одним видом устюжского травного письма: тюльпановидные цветы из разноцветных лепестков, изгибаясь на тонких стеблях, начинаются как бы за пределами живописного поля. Здесь же следует отметить еще один, хотя и второстепенный, но традиционный прием декоративного обрамления — в виде узкой шнуровидной полосы. Эти тюльпаны и обрамление сохраняются затем во всей последующей устюжской росписи и переходят в крестьянскую бытовую живопись.

Легендарным образом, также упоминающимся в сказаниях об Александре Македонском, был воинственный кентавр, полуконь-получеловек. Так, в одном из эпизодов «Александрии» говорится о встрече Александра с «чудными людьми — горé — человек, дóлу — конь» (т. е. сверху человек, внизу — конь)¹⁶. Они назывались еще Полканами и под этим именем вошли в русские сказки. В сказке о Бове-королевиче, например, кентавр рисуется как сильный богатырь: «имя ему Полкан», у него «по пояс пёсьи ноги, а от пояса, что и прочий человек». Он обладает страшной силой и быстротой: «всякой скокъ его по семи версть», с одного маху он вырывает целый дуб с корнем, а в сражениях один побивает десять тысяч войска¹⁷.

илл. 15

В росписи на одном из теремков Исторического музея Полкан изображен в центральном круге в стремительном движении, в руках — лук с натянутой тетивой. По фону — те же тюльпаны, декоративной рамкой обрамляющие центральное изображение.

Нередко в декоративное растительное обрамление включаются птицы в различных движениях: клюющие, с поднятыми крыльями, с головой, обращенной назад. Их расцветка, подчиненная общей цветовой гамме росписи, обогащает ее. В северной росписи прочное место заняли также фантастические образы: птица Сирина, лев, единорог. Как и описанные выше, они пришли к нам из восточных сказаний, стали любимыми образами устного и изобразительного творчества, приобрели в нем свои характерные черты.

Сирин (или, как ее еще называли, «птица райская») — это птица с ярким оперением и красивой женской головой. С одной из них мы уже встречались в начале нашей статьи. Она сидит на ветке с крупными виноградными гроздьями, которые по манере исполнения очень близки к олонцкой (поморской) живописи¹⁸. Включенная в эту роспись длинная надпись пересказывает известную легенду о том, как от чудесного пения птицы Сирина засыпают моряки и гибнут корабли, как любой человек на суше и на море, услышав ее «сладкий глас», не может уже «обратиться вспять» и будет слушать ее до тех пор, пока не умрет. Мы встречаем птицу Сирина также в росписи одного из сундуков, где она изображена вместе с другими, уже известными нам персонажами (Полканом, птицами, оленями). Разбросанные по фону тюльпаны и травы создают впечатление единого коврового узора. Сирины здесь расположены симметрично в двух круглых клеймах. У них милостивые женские лики, распущенные по плечам волосы и венцы на голове; яркое оперение, выдержанное в красно-черных тонах, хорошо вписывается в общий колорит.

Позднее, в 18 веке, в народной росписи птица Сирина постепенно теряет свои сказочные черты и приобретает почти крестьянский облик. Так, в росписи

простого деревенского сундучка Сирин, сохраняя характерные признаки, становится как бы ближе и понятнее. Об этом говорят и расчесанные на прямой пробор волосы, и доброе русское лицо, и спокойная величавость осанки.

Особое место занимают росписи, относящиеся к рубежу 17—18 веков, которые показывают, что устюжских живописцев интересовали не только сказочно-фантастические сюжеты, но и реальные, взятые из окружающей жизни. На верхней крышке теремка изображены две мужские и одна женская фигуры.

У всех трех нерусский облик: мужчины бритые, с усами, с длинными, до плеч, волосами. Они одеты в яркие камзолы, пышные панталоны и чулки. Одежда женщины особенно несовместима с русскими нравами той эпохи: у нее непокрытая голова и сильно декольтированное платье с короткими рукавами. По всей видимости, это иностранцы, которые постоянно жили в Устюге и которых художник мог часто видеть¹⁹. Характер изображений показывает не только наблюдательность автора, но и его критически насмешливое отношение к иноземцам, которые явно выглядят здесь праздными гуляками: у одного из мужчин в руках музыкальный инструмент типа мандолины, другой в одной руке держит кошелек, а вторую протянул женщине; поза последней наиболее выразительна и как бы вызывающа: одна рука уперта в бок, другая поднята с кубком. В эту жанровую сценку включены те же тюльпаны, а нижний край одежды женщины мастер украсил окаймлением из шнурка. К этому же сюжету близка еще одна роспись теремка с двумя похожими фигурами.

Рассмотренные образцы северной народной росписи 17 века открывают нам новую страницу в истории русского искусства этого времени. Они показывают, что наряду с хорошо нам известной церковной живописью начинает развиваться искусство, не связанное с религией. Отходя от церковных канонов, живописцы обращаются сначала к сказочно-фантастическим сюжетам и лишь постепенно — к отражению близких им образов из окружающей жизни. Пример нового отношения к искусству мы можем увидеть в росписи одного из крестьянских сундуков первой половины 18 века.

В отличие от подголовков и теремков у крестьянских сундуков расписывались наружные стенки. Обычно они дарились невестам для приданого и поэтому украшались особенно ярко и нарядно. Так, в одной свадебной песне невеста, обращаясь к подружкам, поет:

«. . . Положу ваши подарочки
Я к себе, да в окован сундук,
Увезу ваши подарочки
На чужую дальнюю сторону . . .»²⁰.

Описываемый сундук окован продольными полосами железа, которые на крышке образуют клетку. Он расписан по светло-зеленому фону красной и коричневой красками, с преобладанием красного цвета. В каждый промежуток оковки, как в рамку, вписан свой сюжет, поэтому орнамент сундука распадается на ряд отдельных изображений.

Сюжеты росписи сказочны и фантастичны. Мощные коричневые стволы деревьев завершаются пышными красными цветами, на них сидят причудливые

птицы, около деревьев — человеческие фигуры в древнерусских одеждах. На передней стенке, по сторонам замка, мы видим уже встречавшихся нам двух *илл. 20* воинов — как бы охрану сундука: старца с пикой и юношу с мечом.

Среди этих изображений реальностью сюжета выделяются две сценки. Здесь вместо сказочных цветов-деревьев мы видим обычные елки, исполненные несколько схематично: по обе стороны ствола симметрично располагаются ветки, параллельно друг другу, с наклоном вниз; иголки на них нарисованы в виде коротких черточек. Возле деревьев — двое мужчин: один держит какой-то длинный инструмент, другой с топором взобрался на дерево. Ровные белые *илл. 21* полосы на стволах подсказывают нам, что кора здесь срезана и что именно этим занимаются крестьяне.

Сценки эти очень интересны, так как отражают один из самых древних и распространенных промыслов Севера — добычу смолы подсочным способом. Знакомство с техникой этого дела показывает, что мастер точно воспроизвел ее. При подсочном способе добывания смолы у ствола сосны сдиралась почти вся кора. На обнаженных местах выступал древесный сок — «осмол», который на воздухе затвердевал и в таком виде собирался. Еще в 16 веке смола в большом количестве вывозилась в Англию и Голландию, поэтому добыча ее стала одним из значительных крестьянских промыслов²¹. На одной из описанных сенок изображен момент «засачивания» — сдирания коры: в руках крестьянина «косарь» — специальный инструмент в виде маленькой косы, на голове — «накомарник» — холщовый шлем, непременная защита при лесных работах. На другой сценке юноша топором надрубает кору, подготавливая ее к сдиранию. Он стоит на лесенке, которая также входила в обязательный инвентарь смолокура²². Как мы видим, автор росписи очень точно отобразил здесь хорошо знакомое ему занятие.

По колориту и отдельным мотивам (сказочные деревья, одежда) роспись сундука сближается с росписью описанного выше подголовка 1688 года, но, в отличие от прежних статичных изображений, здесь мы видим фигуры в движении, в самых разнообразных позах. В одном случае человек сидит на *илл. 22* дереве, протянув руку за плодом, в другом он взбирается по стволу, цепко обхватив его руками и ногами, в третьем — целится вверх из ружья, несколько присев и откинувшись назад. Кроме фантастических зверей и птиц в орнаменте 18 века нередко встречаются изображения обычных домашних животных — коня, собаки, кошки. Это свидетельствует о сдвиге, который происходит в народном изобразительном искусстве первой половины 18 века: появляются реальные сюжеты, художник стремится отразить в них окружающую его обстановку, повседневный труд, хорошо знакомые ему в жизни предметы, усложнить и разнообразить тематику. Отказываясь от статичности, перенятой у древней иконописи, он пытается сделать изображения динамичными. Эти тенденции и обусловили дальнейший рост и расцвет русского народного реалистического искусства.

1. Птица Сирин. Роспись сундука. 1710.
Олонецкая школа.

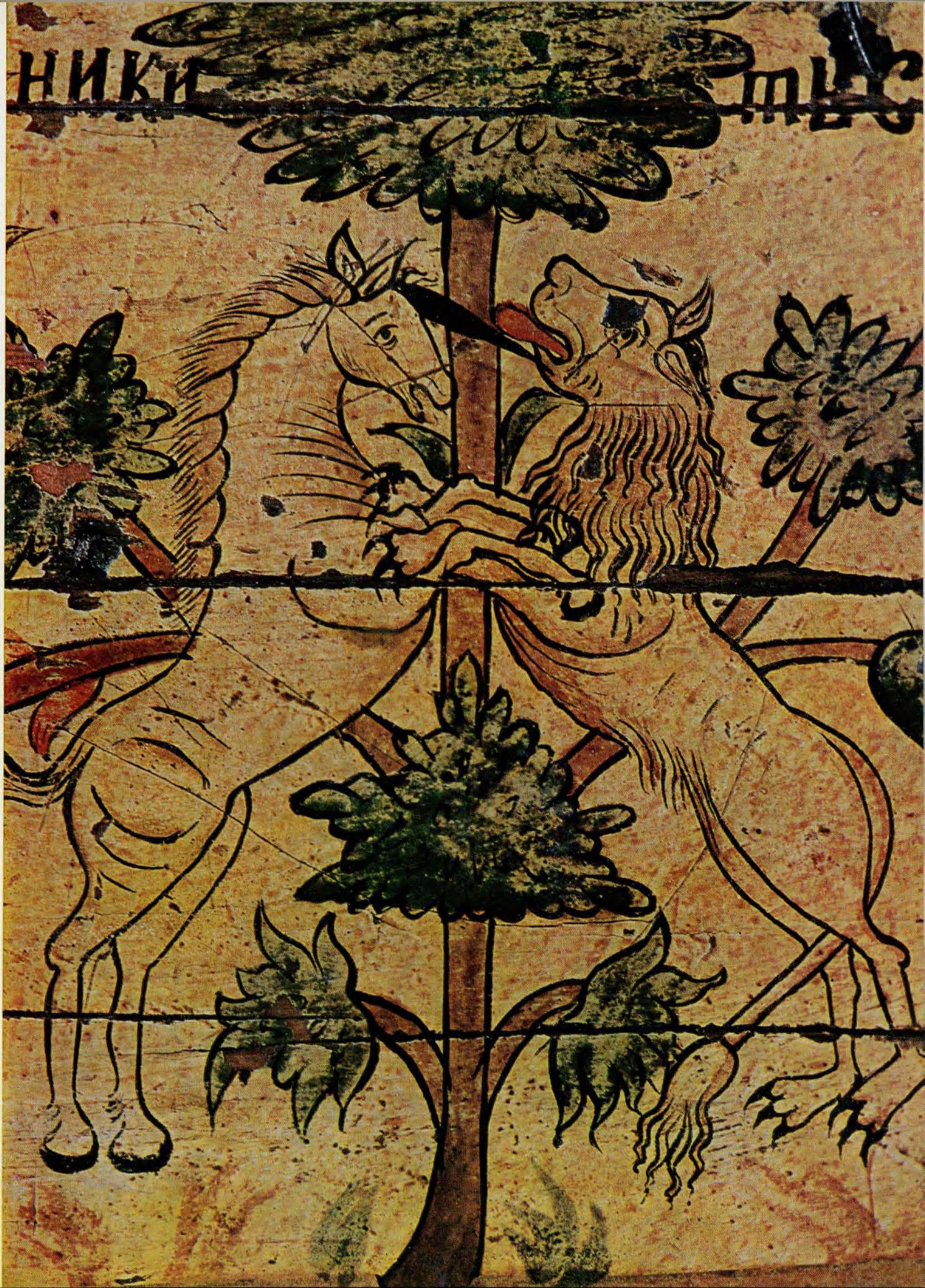




2—3. Сундук-подголовок
с изображением «древа
жизни». Детали росписи.
1688. Северная Двина

НИКИ

ТЬС





4—5. Роспись сундука-подголовка.
Деталь и общий вид, 17 в. Северная Двина





6—8. Сундук-подголовок с изображением Садко и девушки Чернавы. Детали и общий вид росписи. Конец 17 в. Северная Двина





10. Александр Македонский. Роспись сундука-теремка.
17 в. Великий Устюг





11. Александр Македонский. Роспись сундука-теремка.
Деталь. 17 в. Великий Устюг

12. Всадник. Роспись сундука-теремка. 17 в.
Северная Двина

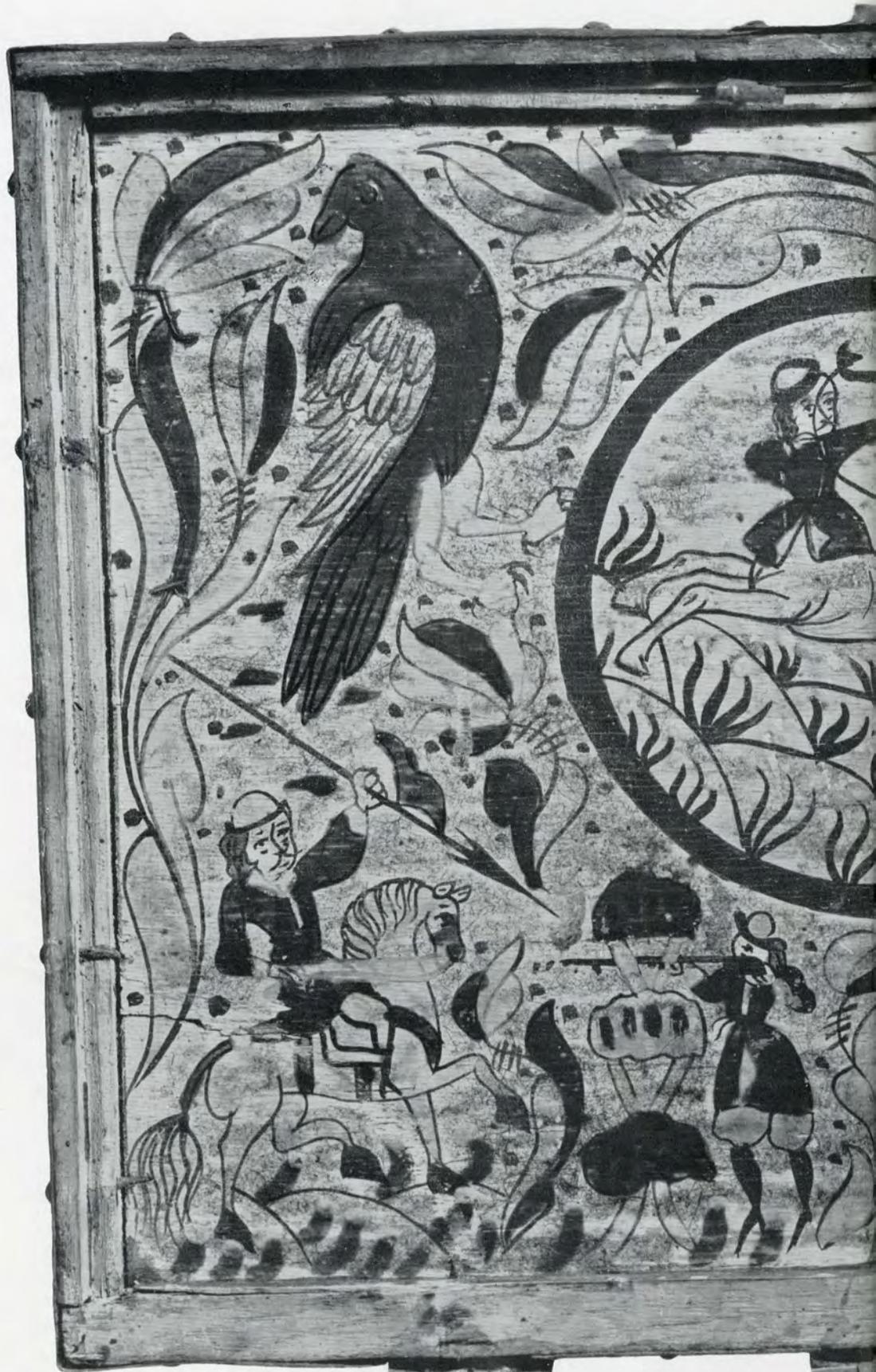
13. Александр Македонский. Роспись сундука-подголовка.
Деталь. 17 в. Северная Двина





14. Александр Македонский.
Роспись сундука-подголовка.
17 в. Северная Двина





15. Сундук-теремок с изображением
Полкана. 17 в. Великий Устюг



16—17. Сундук-теремок с изображением «иностранных». Общий вид и деталь росписи. Конец 17 — начало 18 в. Великий Устюг







18—19. Роспись сундука-теремка с изображением
«иностранцев». Деталь и общий вид. 17 в.
Великий Устюг





20. Роспись передней стенки сундука. 1-я половина 18 в. Северная Двина





21. Роспись задней стенки сундука с изображением добычи смолы. Деталь. 1-я половина 18 в. Северная Двина

22. Роспись боковой стенки сундука. Деталь. 1-я половина 18 в. Северная Двина





РАСПИСНАЯ МЕБЕЛЬ

Стремление человека украсить свою одежду, жилище, предметы домашнего обихода лежит в основе развития народного искусства. Со времен Киевской Руси и Древнего Новгорода известны причудливые орнаменты и диковинные сюжеты, вышедшие из-под резца, иглы, пера и кисти русских мастеров-умельцев. В этих образах, созданных народной фантазией, отразилось представление людей о грозных силах природы, о растительном и животном мире, окружавшем человека, о злых и добрых богах, от которых, по верованиям древнего славянина, зависели жизнь и благополучие земледельца. С развитием ремесел, торговли и государственности в 16—17 столетиях сложились новые культурные и художественные центры страны: Москва, Ярославль, Великий Устюг, Сольвычегодск, Олонец, Вологда, Тверь. Время, войны, частые пожары в древних городах не щадили предметов старины. Особенно при этом страдали изделия из дерева, наиболее распространенные в быту русского человека. Они легко горят, разрушаются, поддаются гниению. При обилии лесов на Руси и при дешевизне дерева как поделочного материала изделия эти всегда недостаточно берегли и хранили. Поэтому деревянная утварь, посуда и мебель допетровской Руси почти отсутствуют в музеях нашей страны. Только случайно сохранившиеся единичные предметы могут дать нам представление о быте и прикладном искусстве далекого прошлого. Эти немые свидетели, как старинные книги, рассказывают потомкам о давно ушедших временах. Формы предметов, орнаменты, сюжетные композиции и техника обработки материала — вот многообразный язык их повествования. Часто небольшая деталь орнамента определяет время и район его происхождения, те влияния, которые испытывало искусство этих мест в различные периоды истории. Очень редко на предметах старины сохраняется имя мастера.

Русская расписная мебель, хранящаяся в музейных коллекциях, до сих пор мало известная широкому кругу исследователей, привлекает к себе внимание красочностью орнаментов, разнообразием сюжетных композиций, глубокими связями с истоками русской национальной культуры. В Москве, в Государственном Историческом музее, хранится одна из крупных коллекций русской расписной мебели, насчитывающая шестьдесят предметов различного бытового назначения.

Самые древние предметы коллекции музея датированы концом 17 века, самые поздние относятся к концу прошлого столетия. Публикация этих предметов введет в широкий круг исследований неизвестные до сих пор материалы по искусству и быту нашего народа.

Во второй половине 17 столетия роспись по дереву была одним из важнейших элементов русского декоративного искусства и имела большое значение во внутреннем убранстве жилых помещений. Многоцветность и пышный орнаментальный узор являлись основными ее чертами. Наряду с резьбой, позолотой и серебрением роспись украшала потолки, стены и самые разнообразные бытовые вещи: от мебели, сундуков, различной утвари и посуды до детских игрушек включительно. Те единичные предметы, которые находятся в музейных собраниях, относятся к дворцовой, боярской и церковно-монастырской среде. Сохранившиеся документы дают множество примеров пышной много-

цветной росписи в убранстве этих помещений. О расписной мебели в быту посадских жителей и крестьянства прямых сведений у нас нет. Народные мотивы в прикладном искусстве этого периода дают возможность предположить, что в быту широких слоев населения города и деревни расписная мебель находила себе место так же, как и одежда из цветной узорной набойки, расписная посуда или вышивка. Косвенно это подтверждают материалы о городских торгах 17 века, в которых говорится о продаже большого количества расписных сундуков, ларцов и подголовков.

Сохранившиеся описания русской расписной мебели очень важны для нас потому, что те немногие предметы, которыми располагают музейные коллекции, не могут дать полного представления об этих интересных памятниках быта и народного искусства. Архивные материалы и литературные источники дополняют в какой-то мере имеющиеся у нас сведения и позволяют представить нам изделия, выходившие из рук русских мастеров. Как уже говорилось, большая часть описаний связана с дворцовыми заказами. Так, например, один из мастеров Оружейной палаты Московского Кремля Микифор Бывакин в 1674 году по распоряжению царя расписывал «. . . стол на прорезных ногах, столовая цка (доска. — *З. П.*) писана по золоту травы цветными красками; кайма серебряная, золочена, на каймах стекла . . .»¹. В 1675 году в царские хоромы был принят стол, который «. . . писан по золоту разными красками травы; в середине круг, в кругу орел двояглавый с короною; по сторонам круга писано золотом по столу по птице Сирину; каймы писаны по золоту ж разными красками; в углах травы, подстолье писано по разным краскам золотом травы»². Московский дом князя В. В. Голицына соперничал по своему убранству с кремлевскими теремами. В его покоях на фоне золотых кож и цветного сукна стояли расписные шкафы, столы, кровати, сочетаясь с предметами, привезенными из Европы и входившими в убранство домов просвещенной московской знати (зеркала, часы, клавикорды, органы). Очень интересны некоторые детали отделки интерьеров голицынского дома, отмеченные в этих описаниях. Так, например, в сенях со сводами, украшенными слюдой, и стенами, обитыми «англинским сукном красным», находилась «. . . кровать деревянная столярная . . . писана золотом и разными красками». Одну из горниц украшал «. . . стол . . . круглый на четырех подножках, писан разными красками». В другой — стоял «. . . шкаф деревянный писанный . . .»³. В жилых покоях церковной знати расписная мебель тоже занимала почетное место. В «Крестовой келье» — рабочем кабинете главы великоустюжской церкви — «. . . место архиерейское покрыто сукном одинцовым крапивным»; вдоль стояли четыре стола «. . . столярного дела, два из них писаны красками разными», на одном ковер полосатый; поставец «. . . писан красками, местами золочен листовым золотом»; лавки, как и половина стен, обиты сукном зеленым⁴.

Крупнейшим центром русского прикладного искусства 17 века была Оружейная палата Московского Кремля, сосредоточившая мастеров всех видов художественных ремесел со всех концов страны. Столяры изготовляли мебель и различные предметы из дерева. Резчики, токари, позолотчики, иконописцы и живописцы принимали участие в их окончательной отделке. Сохранились

имена мастеров, выполнявших резные и токарные работы по дереву для Коломенского дворца в 1678 году: старец Арсений, Клим Михайлов, Давид Павлов, Андрей Иванов, Герасим Окулов и Федор Микулаев. Кроме того, упоминается Степан Зиновьев с учениками: Микиткой, Евсейкой, Ивашкой и Кузьмой, занимавшиеся резным делом, а также столярного дела мастера: Андрей Федоров, Яков Иванов, Осип Федоров, пожалованные за отличную работу в Коломенском «сукном амбургским» (т. е. гамбургским).

Двадцать восемь городов, торговых центров и монастырей севера, юга, востока, запада и центрального района средней полосы посылали для работ в столице иконописцев и живописцев различных специальностей и рангов, что говорит о распространении иконописного и живописного искусства повсеместно. Общение мастеров, вызванных из разных мест, не могло не оказать влияния на общий ход развития русского декоративного искусства в целом и роспись в частности. Пример Оружейной палаты знакомит нас с основными организационными вопросами и техническими приемами, принятыми в то время среди иконописцев.

До 1680-х годов все подобные работы, проводимые Оружейной палатой, были сосредоточены в иконной мастерской, возглавляемой Симоном Ушаковым. Кроме писания икон иконописцы выполняли самые разнообразные работы: расписывали мебель и различные бытовые предметы, чертили планы городов, делали рисунки по заказам Монетного двора, отдельных граверов, а также резчиков пряничных досок. Роспись на бытовых предметах выполнялась теми же красками, что и иконное письмо, то есть яичной темперой. «. . . А если много письма по дереву писати, то со всякими красками все яйца с белком и желтком мешать; а писать: блюда, тарелки, ложки и стаканы, посошки, солонички, ящики, ларчики, зеркальные доски, рамы и столы, поднос и чашки, и кровать, или ино что и потом олифить: а будет светло и хорошо»³.

Характер росписей на мебели и бытовых предметах более всего соответствовал работам травщиков, которые писали на иконах пейзажи, а также зверей, рыб и птиц. Способы и приемы травного письма имели свои исторически сложившиеся традиции. Судя по немногим сохранившимся памятникам, травщики расписывали мебель в той же незыблемой традиционной манере, в которой они писали пейзаж на иконах. Горы было принято писать «. . . вохрою с примесью других красок и пробеливать вохрою ж с белилами». Воду выполняли темной и светлой прозеленью. Волны разделявали длинными параллельными чертами, чернилами и синей краской, деревья — мутной зеленью, изображая их в несколько ярусов, с проглядывающими стволами или в виде гриба. Из животных, составлявших часть пейзажа, чаще всего встречались кони, львы, единороги, кентавры, символические орлы, птица Сириус и голуби. Солнце и луну всегда писали киноварью или золотом, изображая их в виде круга с человеческим ликом. Позолота, применявшаяся в росписи, на бытовых предметах производилась в то время двумя способами: «в проскребку» и «письмом твореным золотом». В первом случае необходимую часть предмета покрывали листовым золотом и писали по нему красками. После, в нужных местах, проскребали слой краски до золота «спицей», изображая

облака, звезды, травы, детали одежды и зданий. Во втором — листовое золото растирали с определенным составом, разводили его и писали кистями, как обычными красками. Трудно сказать, какой способ золочения применялся для бытовых росписей. Вероятнее всего, второй, так как он был проще, а кроме того, известен ряд описаний, соответствующих этому виду золочения: «... подстолье писано по разным краскам золотом травы»⁶, «... шкатулка деревянная островерхая, по черной земле писана золотом да серебром»⁷.

Во второй половине 17 столетия в декоративно-прикладном искусстве все большее признание завоевывает масляная живопись, называвшаяся тогда «письмом из масла». В связи с этим, примерно в конце 1670-х — начале 1680-х годов в Оружейной палате была организована новая мастерская, получившая название «живописной палаты», ставшая центром нового вида искусства. Возглавил ее Иван Безмин — один из ведущих живописцев того времени. Под его руководством мастера и ученики выполняли различные работы — от монументальной и станковой живописи до росписи предметов быта. «... Живописец Иван Безмин золотил великому государю новую походную кровать...»⁸. «Иван Богданович Салтанов писал два знамени сотенных, да две столовые цки, да гусиные, куречьи и голубиные яйца золотил и по золоту писал цветными красками»⁹.

Таким образом, в русском декоративном искусстве конца 17 века украшение росписью стен, мебели и бытовых предметов выполнялось двумя приемами: техникой яичной темперы и масляной живописью.

Сохранились некоторые сведения об организации работ в иконной мастерской Симона Ушакова и в «живописной палате» Ивана Безмина. В то время труд художников обслуживался рядом подсобных профессий: левкасчиков, грунтовавших стены, доски, поверхность предметов; терщиков, растиравших краски; сусальных дел мастеров, бывших золотые листы, и «ярыжных», носивших воду для этих работ. Для особых заказов ведущие художники сами выполняли подготовительные работы. Так, в одной из записей говорится, что известный живописец Иван Богданович Салтанов сам левкасил под золото киот в хоромы царицы Натальи Кирилловны.

По документам и сохранившимся единичным памятникам удалось проследить шестнадцать видов орнаментальной и сюжетной росписи на мебели и бытовых предметах, выполненных живописцами конца 17 века. Чаще всего употреблявшийся мотив носил название «травное письмо». Он применялся как основной вид орнамента и как составная часть различных композиций в сочетании с образами животного мира, геральдики, библейских сюжетов, сказочных персонажей, аллегорических изображений. Птица Сири́н являлась наиболее любимым сказочно-мифологическим образом. Ее изображали на досках столов, внутренних сторонах крышек сундуков, ларцов и подголовков. Среди сложных сюжетных композиций наиболее распространенными были тогда библейские сцены, притчи, аллегорические изображения времен года, а также веры, надежды и любви. В 1684 году мастера Оружейной палаты выполняли по дворцовым заказам четыре стола, предназначенные в хоромы царевны Татьяны Михайловны. На доске каждого из них приказано было написать двуглавого

орла, а по сторонам его, в клеймах, аллегории весны, лета, осени, зимы. В это же время живописец Иван Салтанов расписывал для царя Федора Алексеевича две столовые доски. На одной он изобразил притчи мудрого царя Соломона, на другой — библейскую сцену: освобождение царя Константина из плена персов. Документы Оружейной палаты рассказывают также и о том, что в конце 17 века на досках столов было принято писать портреты царей и знатных людей государства. Оригиналом для подобных изображений, возможно, служил «Титулярник» — рукописная книга с шестьюдесятью портретами русских царей, восточных и западных правителей, богато орнаментированная узорами растительного характера.

В сведениях об отделке Коломенского дворца говорится еще об одном виде росписи, входившей тогда в моду в Москве и носившей название «роспись на китайское дело», то есть роспись в китайском стиле, которая к тому времени уже получила распространение в прикладном искусстве европейских стран. Кроме орнаментальной и сюжетной росписи в документах часто упоминается роспись под аспид. Аспидом в то время назывался мрамор темного цвета. На языке живописцев писать аспидом, аспидить, черепашить и мраморить означало писать под мрамор и под черепаху. Расписывать предметы под малахит называлось — делать под «зеленый аспид». Так, например, в 1675 году для царевича был сделан ящик аспидный зеленый, то есть раскрашенный под малахит. Аспидная роспись, выполненная масляными красками, больше удовлетворяла придворного заказчика, так как была «прежнего аспиду цветистее». Записи в документах рассказывают о предметах, утраченных для истории. Перейдем теперь к немногим сохранившимся памятникам расписной мебели. Коллекция Исторического музея не содержит вещей дворцового интерьера. В ней представлены работы ремесленников городских посадов, отразившие художественные особенности различных районов страны (главным образом северных) за период двух столетий — с конца 17 до конца 19 века.

Первыми в этом собрании должны быть отмечены легкие двери, предназначенные для внутренних жилых помещений, возможно, имевшие значение ширм (ГИМ—17246 Щ/616). В коллекциях наших музеев они — единственные. Не являясь мебелью, но будучи уникальными памятниками быта конца 17 века, они тесно связаны с росписью в интерьере и поэтому должны быть нами отмечены. Их слюдяной верх имеет узор в косую сетку. Каркас расписан травным орнаментом. Филенки нижней части составлены из узких досок, подобранных «в елку», и расписаны в виде сизо-голубых клубящихся облаков.

Сизо-голубая тональность росписи и клубящиеся облака были характерными элементами стиля русского барокко второй половины 17 столетия. Этот мотив встречается в книжных миниатюрах, его использовали в своих работах русские эмальеры и ювелиры.

Определение этого интересного памятника быта и искусства связывается с Успенским женским монастырем в городе Александрове. Там нижние панели некоторых келий были оформлены точно так же, как нижние филенки наших дверей. Тот же подбор досок «в елку», та же роспись в виде клубящихся сизо-голубых облаков. В конце 17 века Александровская слобода и Успенский



23. Фрагмент поливного сосуда из Корсуни с изображением птицы Сирин. 9—10 вв.

24. Изображение Алконоста из Юрьевского евангелия. 1120—1128

25. Дверца шкафа. Деталь. Начало 18 в.

монастырь стали владением Петра I. После этого в монастыре проводились ремонтные работы и поновлялась внутренняя отделка помещений, так как Петр I с матерью и сестрой ездил туда на богомолье. Все это дает возможность предполагать, что расписные двери собрания Исторического музея были деталью интерьера келий Успенского монастыря на рубеже 17—18 веков.

Вторым уникальным предметом русской расписной мебели этого периода является стол царевны Софьи из кельи Ново-Девичьего монастыря в Москве. Он имеет раскладное подстолье и прямоугольную съемную верхнюю доску. На ее лицевой стороне яичной темперой дано «травное письмо» в виде сложно переплетенных стилизованных трав, «репьев», ромбов и розеток, составляющих замысловатый узор. Вероятнее всего, роспись эту выполняли московские мастера, а возможно, и мастера Оружейной палаты.

Целый ряд предметов расписной мебели сохранился фрагментарно. Это относится главным образом к шкафам, от которых сохранялись обычно дверцы с сюжетными и орнаментальными изображениями. Одна из них привлекает внимание изысканностью цветовой гаммы и графического контура. На светло-голубом фоне в ярко-голубом и оранжевом тонах свободным росчерком дана пышная стилизованная ветка тюльпанов. Для заполнения живописного поля в некоторых местах фона нанесены черные точки, а стебель перечеркнут поперечными штрихами. Откуда на дверце немудреной столярной работы мог появиться цветок, не связанный с русской природой? На этот вопрос помогают ответить другие изделия, сохранившиеся в музейных собраниях. В конце 17 века в зените своего развития и славы находилось искусство расписных эмалей Сольвычегодска. Основным мотивом их узоров были яркие сочные тюльпаны, широко распространенные тогда в декоративном искусстве Западной Европы и России. Такие же цветы расцветали на внутренних сторонах крышек деревянных ларцов, подголовков и коробьев, расхившихся тогда во все концы русского государства из соседнего с Сольвычегодском города Великий Устюг на Северной Двине¹⁰. Эти два центра были очагами культуры, искусства и художественных ремесел русского Севера. По Северной Двине шли из Белого моря в центральные районы России и Сибирь западноевропейские товары, среди которых были книги (в том числе иллюстрированная Библия Пискатора), гравюры, космографии, оказавшие большое влияние на сюжетные



композиции и орнаментальные мотивы в русском декоративном искусстве. Весь этот иллюстративный материал раньше других появляется у мастеров Сольвычегодска и Великого Устюга. Так, на усольских эмалях появился голландский тюльпан, своеобразно переработанный русскими мастерами. Яркое и красочное искусство сольвычегодских эмалиеров не могло не оказать влияния на роспись мебели и других бытовых предметов из дерева всего близлежащего края. Поэтому мы встречаем стилизованный тюльпан на дверце шкафа и на внутренней стороне крышек ларцов. Вместе с ним в роспись по дереву был перенесен и один из художественных приемов, характерный для великоустюжских эмалиеров, — заполнение белого фона черными точками. На эти росписи северных мастеров оказало влияние и искусство древнерусской миниатюры. Внимательно приглядываясь к деталям рисунка, мы замечаем, что стебель цветка на всем его протяжении перечеркивают поперечные штрихи. Судя по рисункам и заставкам старинных рукописных книг, возникновение подобного графического элемента в русском искусстве относится к 10—13 столетиям. В орнаментах и заставках византийского типа поперечные штрихи различных направлений членят основную контурную линию рисунка. С 15 века они получают самостоятельное орнаментальное значение в оформлении заглавных букв с добавлением новой детали — черного или цветного кружка, разделяющего вертикальные штрихи. В 17 столетии перечеркивается уже не графическая линия, а тонкий стебель стилизованного цветка, что видно на миниатюре 1648 года «Из жития Антония Сийского». Эти графические элементы орнаментов, проделав сложный путь от старинных рукописей 10—13 веков до росписи на мебели и предметах быта 17 века, сохранились в народном искусстве на крестьянских прялках, лукошках и на различной утвари, широко распространенных в северных деревнях до начала 20 столетия. Роспись следующих двух предметов нашего собрания, датированных с помощью палеографического анализа надписей началом 18 века, так полна чертами искусства допетровской Руси, что ее нельзя отрывать от только что рассмотренных нами памятников: расписных дверей, стола царевны Софьи и дверцы с тюльпаном.

илл. 33

Рассмотрим дверцу шкафа с изображением сказочных птиц Сирина и Алкноста. Лицевую сторону ее украшают две характерные для 17 века арочки,

илл. 34, 35

соединенные резной «гирькой» в виде виноградной грозди. Под ними яичной темперой на синем фоне изображены две птицы с женскими ликами, сидящие на стилизованной ветке, окруженные краткими пояснительными надписями. Внизу большое место занимает текст — пересказ древней легенды о сладкогласных птицах — Сирине и Алконосте.

В русском искусстве изображение Сирина и Алконоста восходит к 9—13 векам. Их можно видеть на миниатюрах древних рукописных книг, на изделиях ювелиров Киевской Руси, в резьбе белокаменных соборов во Владимире и Юрьеве-Польском.

Птицы-девы — не единственные фантастические существа, знакомые в те времена русским людям. Им известны были кентавр, или китоврас, — человекоконь, стреляющий из лука, грифон — крылатый лев с головой орла и дракон — крылатый змий. Все эти сказочные образы связаны с преданиями и искусством Востока. Трудными и долгими путями попадали они на Русь. По Каспийскому морю, а затем по Волге везли на кораблях товары из Индии и Персии: ткани, посуду, изделия из металла, украшенные рисунками, в которых переплетались фантастические травы, звери, цветы и птицы. По притокам Волги, где водой, а где волоком расходились эти товары по русским городам до самого Киева. Кроме Волги был и второй путь, связывающий Русь с Востоком, это путь по Днепру и Черному морю.

Средневековый порт Корсунь, в древности — Херсонес, был посредником в торговых связях Киевской Руси с Востоком и Византией. Там в первую очередь оседали восточные товары, что не могло не оказать влияния на работу корсунских ремесленников, проявляясь в орнаментах, украшавших различные предметы быта. Так, на дне одного из глиняных поливных блюд работы местных горшечников изображен грифон, попирающий змею, на другом — лев с хвостом в виде завивающегося листа, а на осколке третьего изображена птица Сирин с короной на голове. Образ этот несколько отличается от Сиринов на изделиях мастеров Киевской Руси, но очень близок изображениям этих фантастических птиц в русском прикладном искусстве 14—17 столетий: в миниатюрах и заставках рукописных книг, на изделиях из серебра, в резьбе и чеканке по металлу, в росписи по дереву. В 18 и 19 веках он жил в лубочных картинках, крестьянских росписях Севера и на резных досках изб Поволжья. Вещая птица Алконост — птица печали, в отличии от Сирина, всегда изображается в древнерусской женской одежде и кроме крыльев имеет руки. Непременными атрибутами ее являются корона и цветок в руке. В прикладном искусстве Древней Руси Алконост известен с 12 века, но, в отличие от Сирина, встречается очень редко. Самое раннее изображение этой сказочной птицы находится в Юрьевском евангелии 1120—1128 годов.

илл. 23

илл. 24

Композиция двух птиц, сидящих друг против друга и разделенных веткой — символом «древа жизни», восходит к наиболее распространенным мотивам древнеславянского языческого искусства. В начале 18 века, к моменту создания нашей дверцы, символическое значение композиции с «древом жизни» было забыто. Изображение двух птиц, сидящих рядом, означало теперь только привычную традицию художников, передававшуюся из поколения в поколение.

Вторым предметом, тесно связанным с традиционной росписью 17 века, является посудный шкаф с верхним и нижним отделениями. Сложный контур высокой профилировки дверец, сизо-зеленый тон окраски верхней части шкафа с фрагментарно сохранившейся росписью в виде перистых облаков говорят о приемах декорировки русской мебели начала 18 столетия. Этим же периодом датирует предмет и палеографический анализ надписей, поясняющих содержание жанровых сцен, выполненных на внутренних сторонах верхних дверец еще в старой иконописной манере.

«Притча Птоломея, царя египетского, о смерти . . .», изображенная на одной из дверец, дополняет имеющиеся у нас сведения о сюжетах росписей на предметах быта. Обращают на себя внимание некоторые реалистические детали. Балюстрада верхней части здания из красных и синих точеных балясин настолько реальна, что вряд ли мы ошибемся, предположив, что мастер писал ее с натуры. Царский трон — пышное резное сооружение в духе барокко — изображен с некоторой долей фантазии, но отдельные его детали — волнотобразные ножки, резной верх и опоры локотников — повторяют элементы существующих в музейных собраниях образцов мебели рубежа 17—18 столетий. Интересной бытовой подробностью является также узорная ткань костюмов персонажей притчи.

Роспись второй дверцы имеет пояснительную надпись: «Беседа». Здесь изображен пир. Все живописное поле занимают двухэтажные палаты. Верхний этаж — парадные покои, нижний — служебные и хозяйственные помещения. Стараясь уйти от плоскостного изображения, художник пытался дать перспективу, подчеркивая богатство «нутряных палат» различными архитектурными подробностями: арками, колоннами, лестницами, барочным наличником окна. Реалистические бытовые черты, столь характерные для русского изобразительного искусства конца 17 века, выявлены здесь в изображении утвари и посуды: бочек, мисок, кувшинов, а также в сцене нацеживания вина. В этой связи невольно напрашивается аналогия с композицией «Брак в Кане Галилейской» из стенописи церкви Троицы в Никитниках в Москве, выполненной в середине 17 века. Там почти аналогично изображены двухъярусные палаты с попыткой дать перспективу в изображении интерьера здания. Почти тождественна в этих двух композициях сцена нацеживания вина из бочки. «Беседа» и «Притча Птоломея царя . . .» по своему художественному значению не могут равняться с работами лучших мастеров, расписывавших церковь Троицы в Никитниках, но несомненно, что художник, украшавший шкаф росписью, хорошо знал новые требования века, предъявленные искусству, и был знаком с лучшими работами царских живописцев.

Поучительные притчи были любимыми сюжетами не только в искусстве 17 века. Их герои продолжали жить в народных картинках 18 столетия, получив новую бытовую и стилистическую трактовку. По данным Ровинского, народная картинка первой половины 18 века, рассказывающая в лицах притчу о египетском царе Птолемее, называлась «Человек, помни свой час» и состояла из четырех частей, каждая из которых имела свою пояснительную надпись: «Египетский царь Птоломей, беседующий с боярином своим, на столе у него

ил.л. 36, 37

ил.л. 38—40

лежит череп», «Пирушка», «Погребение умершего» и «Смерть с косою в руках; за спиною у нее крошечка (корзина. — 3. II.) с разными инструментами — копья, пилы, на голове песочные часы, а под ногами четыре головы»¹¹. По содержанию первые две части картинки полностью соответствуют росписям на дверцах нашего шкафа, и только новые черты русского быта начала 18 века (костюмы, детали интерьера) отличают их друг от друга. Третья и четвертая части картинки помогают нам предположить, какой была роспись на нижних дверцах шкафа, от которой сохранились чуть заметные следы. Скорее всего, и в 17 веке этот сюжет имел тоже четырехчастное деление и был полностью изображен на дверцах нашего шкафа, став прототипом для более позднего лубка.

Рассмотренные нами четыре предмета являются самыми ранними памятниками русской расписной мебели в коллекции Государственного Исторического музея. Они дают представление об орнаментальных и сюжетных росписях на предметах быта 17 века, известных до сих пор главным образом по сохранившимся описаниям современников. В своеобразном убранстве жилища русского человека допетровской Руси эти росписи выполняли, по существу, функцию станковой живописи, уже занявшей почетное место в западноевропейском интерьере.

Реформы Петра I затронули социальные отношения, экономику, культуру и быт России рубежа 17—18 веков. Указы о модах, прическах, вечерах с танцами и игрой в шахматы коснулись в первую очередь столичного дворянства и именитого купечества. С изменением старого уклада жизни в их домах появились новые вещи: картины, зеркала, англо-голландская мебель. В это время в русский быт впервые вошли карточные столы, клавикорды, дамские рабочие столики для рукоделия, заменившие древние ларцы, коробейки, «шкатуны». Они вытесняли из парадных горниц лавки, скамьи, рундуки, постепенно проникая в жилые покои.

В конце 1720-х — начале 1730-х годов в доме богатого торговца «компанейщика» Ивана Короткого, в спальне среди мебели старого допетровского быта (стол, покрытый ковром, небольшой «шкапец», скрыня холмогорской работы) стоял «кабинет китайский». В быту основной массы русского дворянства, купечества и богатых чиновников — «приказных» — предметы нового обихода укоренялись медленно и долгое время находили себе место рядом с дедовскими столами, лавками, скамьями, поставцами. Болотов, один из просвещенных помещиков второй половины 18 века, в своих воспоминаниях о домах провинциального дворянства 1750-х годов писал: «... что принадлежит до мебели, то нынешних соф, канапэ, кресел, тамбуров, комодов, ломберных и других разноманерных столов и прочего тому подобного не было тогда еще в обыкновении: гладенькие чистенькие лавочки вокруг стен и много-много подлюжины старинных стульцев должны были отвечать вместо всех кресел и канапэ, а длинный дубовый стол и какой-нибудь маленький складной — вместо всех столиков»¹². Так же была обставлена светлица для гостей в городских домах дворян среднего достатка. Обычно это помещение имело оштукатуренный потолок, обитые травчатой клеенкой стены и печь с зелеными



изразцами. В красном углу светлицы помещалась божница, на стенах висели зеркала в золоченых рамах. Вдоль стены стояли стулья, обитые темным трипом (шерстяным бархатом), и два дубовых стола, покрытые ковровыми скатертями. В светлице, являвшейся жилым помещением семьи, вдоль стен стояли скамьи и сундуки с одеждой и посудой. Все убранстве расписная мебель продолжала занимать важное место. В документах чаще всего упоминаются расписные поставцы, шкафы, кровати, реже — столы. Описания эти лаконичны: «... поставец в стене, затворы расписаны травами . . ., две шкапы красные, расписаны травами . . ., три шкапы, в том числе одна с затвором расписным . . ., два поставца, один расписан «орешком», другой черною краской»¹³.

Часть расписной мебели 18—19 веков, несмотря на смену форм, сюжетов и орнаментов в декоративном искусстве, еще долгое время была связана с традициями русской расписной мебели 17 столетия. Они сохранились главным образом в провинциальном, церковно-монастырском и народном быту. Плоскости дверец и боковых сторон посудных шкафов старинных форм и шкафчиков-поставцов (шкафчики небольшого размера, ставившиеся на лавку) продолжали сплошь заполняться стилизованным растительным орнаментом или изображениями сцен религиозного, аллегорического и сказочно-легендарного содержания. Правда, сама жизнь заставляла вносить в них черты нового быта и элементы нового стиля, господствовавшего в искусстве, но общее художественное решение вещей хранило традиции мебельного искусства 17 века. Росписи на мебели и бытовых вещах стали выполнять теперь только масляными красками, сохраняя иногда иконописные приемы в изображении лиц, рук, пейзажа. В сложных сюжетных композициях мастера продолжали использовать темы Священного писания. На двух филенках дверец нашего собрания в коричневых тонах на желто-сером фоне изображены две сцены: поглощение китом Ионы и сказание о Сауле. Некоторые сюжеты 17 столетия получили иную трактовку, связанную с дальнейшим развитием русского декоративного искусства.

Очень интересными в этом отношении являются парные дверцы шкафа, оформленные с внешней стороны профилировкой сложного контура — декоративный момент, характерный для мебели петровского времени, а с внутренней — живописными изображениями с поясняющими их надписями: «девица прекрасна» и «молодец презрядный». Девица

в ярко-красной одежде нового покроя, с короной на голове, в руках у нее узорный платок — «ширинка» и цветок с птицей. Молодец в шапке, отороченной мехом, в цветных полосатых штанах, в кафтане петровского времени, с красными отворотами на рукавах, с кубком в руке. Фоном служит холмистый пейзаж с деревьями и кустами. Живописное поле дверец обрамлено коричневой полоской, расписанной под мрамор или аспид. Оба изображения даны еще в характерной манере живописи 17 столетия, а костюмы персонажей говорят нам уже о новом, петровском времени. Анализ надписей тоже датирует памятник началом 18 века. Традиции древнерусского искусства сказались в ряде черт и особенностей этой живописи. Фигуры персонажей автор вывел за основное живописное поле, изобразив их ноги на «аспидной» кайме. Этим он повторил один из приемов иконописи 14—15 столетий, когда главное художественное значение придавали контуру изображения, а объемность фигур подчеркивали выходом отдельных деталей за живописное поле. В иконописной манере трактован холмистый пейзаж с многоярусными деревьями и кустами, изображенными штрихами, а также округлые лица и руки, выполненные в коричневатых тонах. Наиболее близкое этому сюжету решение удалось найти на подголовке конца 17 века работы мастеров Великого Устюга (см. илл. 8). На внутренней стороне его крышки дана близкая композиция в несколько иной трактовке — девица и молодец, держась за руки, стоят у накрытого стола. В свободной руке девицы — кубок, у молодца — гусли. Сочетание гусяра-молодца и черноволосой девицы близко содержанию старинных северных песен о Садко.

Основное различие этих двух изображений сказывается в одежде, что обусловлено разницей во времени исполнения росписей. На подголовке 17 века она повторяет традиционную древнерусскую одежду. На дверцах начала 18 столетия даны костюмы, введившиеся Петром I, изображенные с некоторой долей фантазии (одежда девицы).

Но обращает на себя внимание портретное сходство персонажей дверец и подголовка: одинаковый разрез миндалевидных глаз и манера исполнения лиц и рук с наложением в точно определенных местах коричневых теней. Детально повторяются женские прически с прядями волос, разложенными по плечам, форма и оторочка мехом мужской шапки. Сходство это настолько велико, что заставляет предположить здесь не только единую художественную школу Великого Устюга, но и почерк одного мастера.

Возможно, что, подобно книжной миниатюре, на русское прикладное искусство оказывали влияние водяные знаки на писчей бумаге последнего десятилетия 17 века, близкие композиционному решению фигур молодца и девицы на дверцах шкафа¹⁴.

Персонажи на дверцах — одна из первых попыток рядовых русских ремесленников дать в старых, знакомых сюжетах образ человека нового времени. Это стремление прослеживается в росписи и другого памятника собрания Исторического музея — небольшого шкафчика 18 века. В центральной филенке дверцы дано погрудное изображение воина, а на боковых сторонах — мужские фигуры, держащие кубок и подсвечник, подголовков и ключи.

В этом последнем изображении облик человека петровского времени представлен без каких-либо искажений: бритое лицо, кафтан, ботфорты, треугольная шляпа. Композиционное решение и живописная манера исполнения этих фигур при внимательном рассмотрении оказываются очень близкими изображению молодца на предыдущей дверце и гусяру на устюжском подголовке. И в том и в другом случаях одинакова тонкая живописная манера исполнения рук, лиц с миндалевидными глазами, особым рисунком губ и распределением коричневых теней. Кроме того, обращают на себя внимание оранжево-голубые тюльпаны на вьющихся стеблях, обрамляющие фигуры на боковых сторонах шкафчика. Это продолжение развития в декоративном искусстве Севера красочного традиционного цветка великоустюжских росписей 17 века, о котором у нас уже шла речь, трактованного по-своему мастерами нового поколения. Все это позволяет отнести роспись нашего шкафчика к школе мастеров Сольвычегодска и Великого Устюга.

илл. 47, 48

К этой же живописной школе Севера относится еще одна дверца нашего собрания (ГИМ—87161/161), близкая по исполнению лиц, рук и некоторых деталей костюма «молодцу преизрядному», гусяру на подголовке и персонажам предыдущего шкафчика, но, по сравнению со всеми перечисленными изображениями, выполненная с большим профессиональным мастерством в 1720—1730-х годах. Все живописное поле дверцы занимает фигура кавалера в костюме 18 века и в старинной русской шапке. В его фигуре с протянутой рукой, держащей яблоко, уже нет статичности предыдущих персонажей, она вся в движении. Роспись этой дверцы — еще один шаг в работе живописцев одной из северных школ, уводящий их от традиционного иконописного искусства к живым образам их современников.

илл. 49—53

На следующем предмете — шкафчике 1730 — 1740-х годов (сохранился верх и низ, утрачена соединяющая их средняя часть; ГИМ—16203 Ш/1399) — можно видеть влияние стиля рококо на роспись школы Сольвычегодского и Великоустюжского районов с сохранением сюжета молодца и девицы и с дальнейшим превращением традиционного тюльпана в причудливый фантастический цветок.

На внутренних сторонах трех дверец этого шкафа, сохранившего формы и черно-зеленую окраску мебели петровского времени, изображены в оливково-желтых тонах на красноватом фоне дама и кавалер в костюмах 1730-х годов. Они окружены тюльпанами и ягодами беспокойно-волнистого контура на тонких изогнутых стеблях. Тюльпан, выходящий из вазона, изображен на четвертой дверце шкафа. Эти цветы с элементами рокальных форм являются приемниками тюльпанов в росписях 17 столетия, вышедших из-под пера и кисти мастеров Сольвычегодской и Великоустюжской школ. Сочетание тюльпана и ягод на тонких ветках говорит о влиянии на эту роспись крестьянского искусства Северодвинского края, где такой мотив встречался во множестве вариантов.

В изображениях на этих дверцах сочетаются два вида живописной техники: роспись маслом и рисунок пером. Тонкой графической линией пером и тушью выписаны с большой тщательностью лица, прически, детали костюмов. Общая



27. Шкаф для посуды.
2-я половина 18 в.

композиция фигур, их поворот, постановка, положение рук, кубок в протянутой руке дамы очень близки изображениям гуслеяра и девицы на подголовке, а также «девице прекрасной» и «молодцу презрядному» на дверцах шкафа, рассмотренных нами выше (см. илл. 54).

Этот традиционный сюжет искусства 17 века жил не только в росписях по дереву. Его сохранили в целом ряде вариантов и народные картинки 18—19 веков. Наиболее близка по композиционному решению картинка «Славны рыцарь петръ златыя ключи и прекрасная королева магилена».

На задней внутренней стенке шкафа, между полками изображена охристым тоном с подцветом медная и стеклянная посуда: кувшины, кубки, стаканы, бутылки. Их формы соответствуют подобным предметам второй четверти 18 века. Такое изображение посуды, как бы стоящей на полках, является одним из художественно-декоративных приемов, применявшихся в расписной мебели середины 18 века.

Среди расписной мебели коллекции Исторического музея вторую живописную школу Севера представляет только один предмет — филенка от дверцы шкафа середины 18 столетия. В радужном круге, вписанном в прямоугольник, на стилизованной ветке в виде завитков изображена птица с поднятыми крыльями. Подобные птицы есть на расписном сундуке начала 18 века и на крестьянских прялках 18—19 веков. Все они выполнены мастерами-живописцами Борецкой волости на Северной Двине. Поза птицы на филенке, контур рисунка, разработка головы и оперения полностью совпадают с изображениями на перечисленных вещах. Кроме того, на прялках птица тоже часто дается в обрамлении круга, полукруга, квадрата или в окружении завивающегося побега, сходного со стилизованной веткой на нашем изображении. Весь этот материал позволяет связать наш памятник с Борецкой школой росписи и датировать его серединой 18 века (см. илл. 57).

Олонецкая школа росписи также разработала свои оригинальные живописные приемы и орнаментацию. Под ее влиянием находилось народное искусство большого края — от Онежской губы Белого моря на севере до Олонца и Петрозаводска на юге, а на востоке влияние ее переплеталось с большим самобытным искусством Северной Двины.

Экономическим и культурным центром Олонецкого края был Выгорецкий монастырь, являвшийся в первой половине 18 столетия оплотом старообрядчества на Севере. Поэтому в монастыре было широко поставлено дело переписывания старинных рукописных книг и выпуск «печатных листов», напоминающих народные картинки с сюжетами, персона-

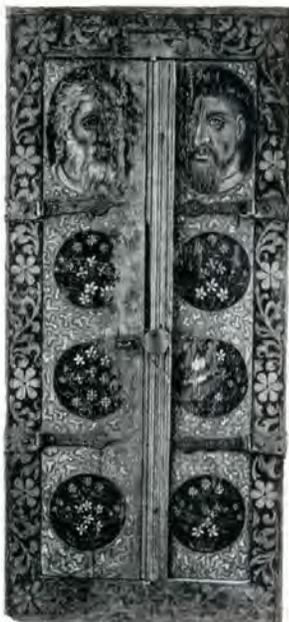
28. Шкаф. Конец 18 в.





29. Филенка шкафа.
Конец 18 в.

30. Роспись передней
стороны шкафа.
2-я половина 18 в.
Ярославская область



жами и орнаментами, близкими искусству 17 века. Переписчики и художники Выгорецкого монастыря, оформляя книги и «печатные листы», выработали свой особый почерк и орнаментацию, в которой основу композиции составляли два стилизованных листа или чаша цветка, наполненные горкой круглых плодов. Книги и «печатные листы» расходились из Выгорецкого монастыря не только по Олонецкому краю, их можно было встретить и в старообрядческих районах Поволжья.

По свидетельству современников, большое значение в хозяйственной жизни монастыря имели художественные ремесла: резьба и роспись по дереву, а также шитье шелком и золотой нитью. Среди изделий монастырских ремесленников, встречавшихся на торгах, были столы и шкафы с расписными досками, подстолями и дверцами, на которых среди орнаментов и сюжетных композиций часто можно было встретить птицу Сирина с ликом, имеющим портретное сходство с императрицами Анной и Елизаветой. Находясь в оппозиции, поборники старообрядчества сравнивали русских императриц с вещими птицами, трактуя последних как носителей зла.

В собрании Исторического музея самым ранним предметом, который можно отнести к Олонецкой школе, является шкаф второй четверти 18 века. Прямоугольная форма, профилировка филенок сложного контура и высокого рельефа, черно-зеленый цвет характерны для русской мебели начала 18 столетия. Орнаментальный узор росписи боковых сторон повторяет традиционный мотив, встречавшийся в резьбе по дереву, чеканке, тканях, книжной графике 17 века. Но особый интерес представляет роспись передней стороны шкафа в виде стилизованного, беспокойно завивающегося растительного побега. Контур волнистых завитков указывает наметившийся переход к рокальной росписи и позволяет датировать памятник 1740-ми годами. Основным элементом этого орнамента являются два расходящихся лепестка, наполненные круглыми плодами. Аналогию этому изображению мы находим в книжных миниатюрах и заставках рукописных книг 18 века, вышедших из Выгорецкого монастыря, что позволяет отнести этот шкаф к Олонецкой школе росписи.

Другим памятником искусства Олонецкого края, а возможно, и непосредственно живописцев Выгорецкого монастыря, является филенка от двери с росписью на двух сторонах. На одной из них изображена птица Сирин, на другой — двуглавый орел с вензелем на груди. Вытянутая по вертикали геральдическая фигура орла позволяет датировать изображение 1730—1740 годами, вензель с буквами «I», «A» относит памятник к

илл. 58, 59

годам кратковременного царствования Иоанна Антоновича. Мотивы и композиции Олонецкой живописной школы, связанные с книжной миниатюрой этого края, представлены здесь разнообразнее: в роспись филенки включены белые птицы. В изображении Сирина точно повторяется общий контур рисунка, разворот крыльев и форма короны, встречающиеся в пышных миниатюрах и «печатных листах» Выгорецкого монастыря. Лик птицы весьма тщательно соскоблен, что дает нам основание считать роспись работой выгорецких живописцев. Возможно, лику Сирина первоначально было придано сходство с портретом русской императрицы, но когда старообрядческая оппозиция перестала существовать, сочли за лучшее уничтожить следы религиозных распрей.

Следующие два предмета Олонецкой школы связаны между собой сюжетом росписи, воспроизводящей аллегории времен года. Это шкафчик-поставец, поступивший непосредственно из города Олонца, и дверца шкафа.

Шкафчик-поставец относится к тем старинным формам русской мебели, которая просуществовала в народном быту до конца 19 века. Поверхность его сплошь украшена росписью. На филенках дверец изображены Сирин, двуглавый орел, конь и единорог; в прямоугольных клеймах откидной доски — времена года; на передней и боковых сторонах даны орнаментальные мотивы в виде стилизованных цветов, плодов и птиц. Трактовка сюжета времен года на откидной доске поставца выполнена в иконописной манере 17 века и очень сходна с подобными изображениями на деревянном расписном блюде того же времени в собрании Исторического музея. Традиции в изображении этого сюжета ведут к фресковым росписям конца 16 века. В описаниях фресок Золотой палаты Московского Кремля постройки 1547—1552 годов, составленных Симоном Ушаковым, говорится: «. . . а в том кругу четыре круга — написано времена: Весна, Лето, Есень, Зима. Весна написана девичьим образом в венце царском и парфире на престоле сидяща. Лето написано: муж средовечен в венце царском и парфире сидящ на престоле, в руке сосуд. Есень написана: муж в венце царском и в парфире сидящ на престоле. Зима написана: муж стар, простой одежды, сидит на малом престоле, а локти обнажены»¹⁵. Этому описанию очень близки изображения на откидной доске олонецкого поставца. Остальная его роспись имеет много общего с росписью филенки только что рассмотренной дверцы.

илл. 60, 61

Строгость композиции на боковых сторонах и в изображении кустиков с красными ягодами на передней стороне шкафчика имеют аналогии в миниатюрах рукописных книг Выгорецкого монастыря второй половины 18 века, что позволяет датировать памятник этим же периодом. Из стиля оформления вещи выбивается иконописная манера в изображении времен года. Возможно, в этом проявилась любовь к искусству 17 века, свойственная Олонецкой школе.

илл. 62

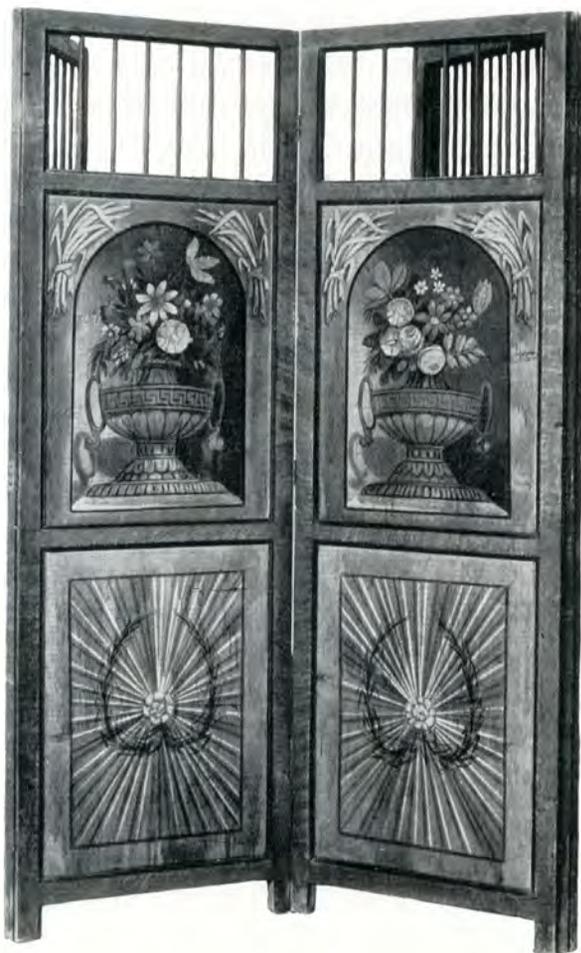
Аллегории времен года на дверце шкафа только в общих чертах подражают традиционному сюжету. Правда, персонажи здесь тоже даны в царственных одеждах 17 века, но вместо иконописных престолов они восседают на обычных барочных стульях, соответствующих быту середины 18 века. В изображениях «лета» и «осени» художник прямо пошел на нарушение традиции,

объединив их в одном клейме, сидящими за барочным столом. Правильность датировки дверцы, сделанная на основании деталей, подтверждается и палеографическим анализом надписей. Отнести эту роспись к Олонецкой школе помогает растительный орнамент предыдущего шкафчика-поставца. В том и другом случае очень сходны приемы изображения цветов-розет. Их сердцевину окружает веночек из светлых точек — прием, характерный для олонечских росписей не только 18, но и 19 столетия.

Большой размах строительства и отделочных работ в Петербурге в начале 18 столетия требовал обновления старых традиционных сюжетов в декоративном искусстве. В связи с этим Петром I была заказана в 1705 году в Голландии книга под названием «Символы и эмблемы» — сборник образцов различных поучительных изображений с соответствующими назидательными надписями на русском языке. Персонажи книги были связаны главным образом с античной мифологией. В композициях часто встречается Афина Паллада, олицетворяющая мудрость, постоянно присутствует амур с атрибутами, символизирующими любовь, верность, дружбу и благоразумие.

Появление новых образцов сюжетной росписи не внесло в оформление мебели старых традиционных форм существенных изменений. Картины религиозного содержания заменяются мифологическими сюжетами и назидательными надписями. Художники вместе с пояснительным текстом механически переписывали и порядковый номер изображения. Так, например, на дверцах шкафа рядом с текстом стоят соответствующие номера: «117», «650», «567», «569». Однако такое точное копирование не всегда соблюдалось в передаче самого изображения. Художник часто вольно трактовал пейзаж, вносил новые атрибуты. Так, под номером 117 с текстом: «Истинная любовь смотрит токмо на единое число» — амур наделен дополнительно крыльями и колчаном со стрелами. Под номером 567 и текстом: «Веру и род свой буду беречь» — художник дал рисунку свое толкование. В этом могли проявиться самостоятельность автора или выполнение им воли заказчика.

К середине 18 века книгой «Символы и эмблемы» стали пользоваться живописцы различных северных школ, в том числе и мастера Олонецкого края. В собрании Исторического музея хранится посудный шкаф с датой: «1769 год», выбитой на сердцевидной металлической ключевине откидной доски. Края его верхней части расписаны полосой завивающегося побега с элементами олонечских орнаментов. Символические картины с поучительными надписями и порядковыми номерами из книги «Символы и эмблемы», выполненные в сизо-зеленых тонах, занимают всю поверхность боковых сторон откидной доски и филенок дверец. В них русский художник не придерживался точной передачи оригиналов, сохраняя только основные элементы рисунка. Так, под надписью: «196. Десница приятна есть любомудрым или утренний час имеет злато в устах» (нижняя часть одной из боковых сторон шкафа) — дано изображение, соответствующее другой надписи, которая значится в книге «Символы и эмблемы» под номером 322. В ином случае, желая сохранить симметрию в украшении нижних дверец, художник отобрал из книги два сходных сюжета, скомпоновав один из них по-своему. Вместо букета, парящего в



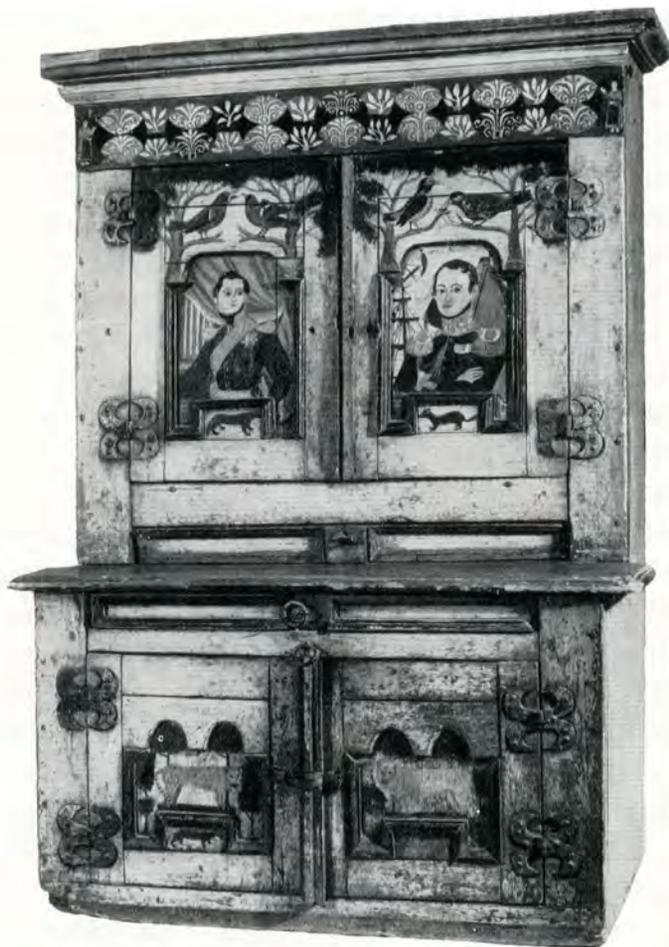
31. Ширма. 1-я половина 19 в.

илл. 65

воздухе, он дал букет в вазоне, сохраняя при этом первоначальную надпись. Тюльпаны и розы он заменил стилизованными цветами, характерными для живописного искусства Олонецкой школы.

Четвертая школа северной росписи — Мезенская — представлена в собрании Исторического музея только одним посудным шкафом с фигурно вырезанным полукруглым верхом, выступающим низом и откидной доской в средней части. Поступил он из Мезенского уезда Архангельской губернии. Холмистый пейзаж с деревьями и кустами, изображенный на дверцах, напоминает барочную иконопись конца 17 века.

Ярославско-коstromская живописная школа, расцветшая в 17 столетии вместе с экономикой этого края, является одной из ярких страниц русского художественного наследия. В музейном собрании расписной мебели она представлена только одним, более поздним, памятником. Прямоугольный шкаф грубой столярной работы с железными петлями датируется третьей четвертью 18 века. Орнамент его боковых сторон, фон передней стороны дверец, сюжетная роспись на их внутренних сторонах очень близки искусству и быту середины 18 столетия. Гирлянда, обрамляющая переднюю сторону шкафа, интерпретирует аналогичные орнаменты русского классицизма. Мужские лица, изображенные в верхней части дверец, выполнены опытной рукой профессионального



32. Шкаф-поставец. 1830-е гг.

живописца. Они очень выразительны и индивидуальны, что позволяет предполагать их портретность. Полевые цветы в круглых медальонах на черном фоне написаны в манере, не сходной с росписью Севера. Определителем для этого памятника служит расписной стол второй половины 18 века собрания Ярославского краеведческого музея, поступивший из купеческой семьи города Данилова. Как и на дверцах шкафа, роспись стола сделана на черном фоне и частично заключена в круг. Мелкие цветы очень близки по манере исполнения цветам в медальонах шкафа.

илл. 30, 66—69

К русской расписной мебели, выполненной в традициях искусства 17 века и не связанной с определенными живописными школами, относятся три шкафчика второй половины — конца 18 века из собрания Исторического музея. Для двух из них книга «Символы и эмблемы» послужила источником сюжетной росписи. На одном — с ящиками и выступающим низом — кроме символических картин на дверцах художник изобразил конверт, гусиное перо, ключ, гребень, как бы заткнутые за планку шкафа. Боковые стороны он расписал треугольниками в красно-бело-синей тональности, близкой сольвычегодским и великоустюжским росписям.

илл. 27

Одна из боковых сторон второго шкафа не обработана и имеет металлическую петлю, которой он прикреплялся к стене. Верхние и нижние дверцы его

илл. 28, 70 украшены с двух сторон сизо-синей росписью. Третий шкафчик подвесной, с выступающим низом. Грубая живопись ремесленника запечатлела на его верхних дверцах народные образы, очень редко встречавшиеся в то время в искусстве. Несмотря на плохую сохранность изображений, на одной дверце можно различить крестьянку, держащую прялку, на другой — крестьянина на костыле. Оба персонажа — в характерной народной одежде и в лаптях. На нижних дверцах в красно-розовых тонах написаны пышные букеты стилизованных роз, завершенные бантами, перекликающиеся с мотивами русского классицизма. Проникая в орнаменты народной расписной мебели, наиболее характерные элементы этого стиля находили там наивное и бесхитростное выражение. Так, например, вазон с букетом цветов, написанный охрой на дверце шкафа (ГИМ—16164 Щ/680), по форме своей напоминает пузатый самовар. Пестрый букет из стилизованных цветов ярко выделяется на голубом фоне. Пейзаж, слегка намеченный в нижней части композиции, включает монастырские здания и фигуры монахов. Эти подробности дают возможность предполагать, что шкаф, к которому относилась эта филенка, принадлежал церкви или монастырю.

илл. 29

Часть русской расписной мебели 18 века своими формами, конструкцией и отделкой не была связана с традициями допетровского быта. Наоборот, она отвечала всем требованиям нового стиля в декоративном искусстве и в интерьере. Господствовавший стиль рококо требовал от мебельщиков нарядности и красочности в отделке предметов. Поэтому расписная мебель рокальных форм занимала одно из ведущих мест в убранстве комнат.

Собрание Исторического музея не содержит рокальной расписной мебели дворцового типа, выполненной известными мастерами. То небольшое число предметов, которыми оно располагает, связано с усадебным бытом и выполнено рядовыми мебельщиками и живописцами.

илл. 71

Наиболее ярким и выразительным образцом такой мебели, очень редко встречающимся в музейных собраниях, является детская колыбель середины 18 века, напоминающая формой овальную раковину (ГИМ—60082/53). На белом фоне ее поверхности дан розово-голубой растительный орнамент, в композицию которого включена роспись в виде золоченых сеток и рельефные овальные медальоны с женским профилем.

илл. 72

Небольшой столик-шкафчик середины 18 столетия тоже связан с обстановкой детских комнат. Судя по грубоватой работе и простоте отделки, выполнен он доморощенным мастером в небогатой помещичьей усадьбе. Его поверхность, покрытая левкасом, окрашена масляной краской охристого тона. На этом фоне по трем сторонам предмета написаны в сине-голубых тонах несложные рокальные медальоны.

Самостоятельное место среди всех этих вещей занимает маленький кабинетик со множеством выдвижных ящиков, расписанный в китайском духе. К середине 18 века получила распространение мебель, подражающая черно-, зелено- и краснолаковым китайским вещам. Наш кабинетик, изготовленный в России рядовым мебельщиком и ремесленником-живописцем, является примером подобных подражаний. Так называемые китайские мотивы заметны здесь только

в отдельных архитектурных деталях. Растительный орнамент — цветы, плоды, пламевидные листья — очень близок русскому декоративному искусству 17 века. На ящичках он дан золотом на красном фоне, на боковых сторонах — яркой росписью на белом фоне. Подобная цветовая гамма — дань моде середины 18 столетия, когда получила распространение крашенная мебель светлых тонов с цветной орнаментацией.

К концу 18 века расписная мебель постепенно выходит из моды и сохраняется главным образом в быту провинциального дворянства. В собрании Исторического музея наиболее значительными памятниками этой категории предметов являются несколько стульев, кресел и полочка-шкафчик работы доморощенных усадебных мастеров. Классические формы и пропорции мебели сочетаются в них с отделкой, выполненной старыми, давно знакомыми мастерам средствами. Прорезь спинки одного из стульев подражает контуру классицистических ваз и колонн, а приемы росписи и ее тональность — цветному мрамору. Боковые устои спинки и рама сидения украшены розами на белом фоне. На втором стуле (ГИМ—28720/689) овальный медальон с изображением статуи занимает центральную часть спинки, остальная ее часть и ножки орнаментированы букетами синего оттенка на белом фоне. Кресла подобного типа окрашены в черно-коричневый и черно-зеленый тона, на которых ярко выделяются пестрые цветы.

Основным мотивом росписи подвесной полочки-шкафчика являются стилизованные вазоны с цветами. Все цветочные орнаменты этих провинциальных вещей очень близки народным росписям.

Среди декоративных приемов мебельного искусства 19 века роспись использовалась очень редко, несмотря на то, что сочетание многоцветного пятна с полированной поверхностью ореха, красного дерева, карельской березы находило широкое применение. Вышивки бисером, шерстью, синелью, расписное стекло часто служили вставками для каминных экранов, ширм, филенок дверей маленьких шкафчиков, туалетных и дамских письменных столов. Потеря чистоты стиля в мебели конца 1820-х и 1830-х годов повлекла за собой не только огрубение форм и пропорций, но и перегрузку в орнаментации. Одним из неудачных решений декорировки мебели этого периода было применение цветной масляной росписи на полированной поверхности дорогих сортов древесины. Таких памятников в музейных собраниях известно два. В музее-усадьбе Архангельское находится круглый стол карельской березы с вольером и жардиньеркой, укрепленными на верхней доске. Полированная поверхность подстоля орнаментирована цветной росписью в виде стилизованных цветочных розет и букетов. В Вологодском музее хранится овальный столик карельской березы с росписью в виде венка, проходящего по краю доски.

В усадьбах мелкопоместного дворянства и в домах среднего городского сословия обычно пользовались недорогой мебелью простой столярной работы, среди которой встречались вещи, украшенные росписью. В них ремесленники-живописцы подражали мебели дорогих пород дерева с вставками из вышивок и драпированных тканей. Интересным образцом таких предметов можно считать ширму собрания Исторического музея. Коричнево-красные рамы створ

тональностью и рисунком подражают цвету и структуре красного дерева или ореха. Ваза, изображенная на лицевой стороне верхней створки, подражает вышивкам шерстью, шелком, бисером, очень распространенным в то время в русском быту. Роспись оборотной стороны створ и лицевая сторона нижней филенки воспроизводит вставки из драпированных тканей, которыми отделывали полированную мебель. Своеобразной росписью украшен небольшой шкафчик-поставец первой половины 19 века. На филенках его верхних дверец даны погрудные портреты военных в окружении деревьев, птиц и мелких зверей, напоминающих горностая и куницу. Такие же звери изображены на нижних дверцах, а над ними лев и львица на фоне стилизованного пейзажа. Изображения зверей, включенные в оформление бытовых предметов, не являются новым приемом в русском прикладном искусстве. Эти мотивы встречаются в усольских эмалях конца 17 века, в резных миниатюрах на железных дверях церкви Троицы в Никитниках в Москве, на расписном шкафу рубежа 17—18 веков собрания Вологодского областного краеведческого музея. Манера изображения деревьев на рассматриваемом нами шкафчике очень близка северным росписям 18 века, о которых уже говорилось.

Несмотря на невысокое качество росписи, погрудные изображения на дверцах очень индивидуальны и позволяют предполагать в них портреты известных в народе военных деятелей. Атрибуты на одном из портретов: корабль, флаг с георгиевской лентой, турецкий флаг с полумесяцем, мундир первой половины 19 века, соответствующий высокому офицерскому чину, связаны с событиями морских сражений русско-турецкой войны 1828—1829 годов. Одним из ярких ее эпизодов был неравный бой брига «Меркурий» с двумя крупными турецкими кораблями. Командир брига Казарский принял неравный бой, в котором были нанесены тяжелые повреждения кораблям противника. За этот подвиг офицеры и матросы брига были награждены. После смерти Казарского в 1833 году ему был воздвигнут памятник в Севастополе. Оригиналом для нашего изображения послужил прижизненный литографированный портрет Казарского, вышедший в 1833 году, что позволяет датировать шкаф 1830—1840-ми годами, когда эти события были еще живы в памяти современников. Художник, расписывавший шкаф, пытаясь дать портретное сходство, точно повторил все детали. По-своему он решил фон портрета, связав его с подвигом «Меркурия». Второй портрет пока еще определить не удалось — в нем нет характерных деталей, как в портрете Казарского.

Сюжетные и орнаментальные традиции русской расписной мебели, уходящие в глубокую древность, тесно связаны с развитием национальной культуры. Привлечение дополнительных материалов помогло определить большую часть памятников и связать их с различными районами русского Севера, главным образом с росписями Северной Двины, Мезени и Олонецкого края. В галерее образов, особенно любимых мастерами-живописцами: молодца и девицы, сказочных вещей птиц, небывалых цветов и трав, сказалась неистощимая народная фантазия, отражающая реальную жизнь и окружающую природу во всем богатстве и многообразии их красок.





34—35. Дверца шкафа. Деталь и общий вид. Начало 18 в.





36. «Беседа». Роспись внутренней стороны дверцы шкафа. Деталь. Конец 17 — начало 18 в.

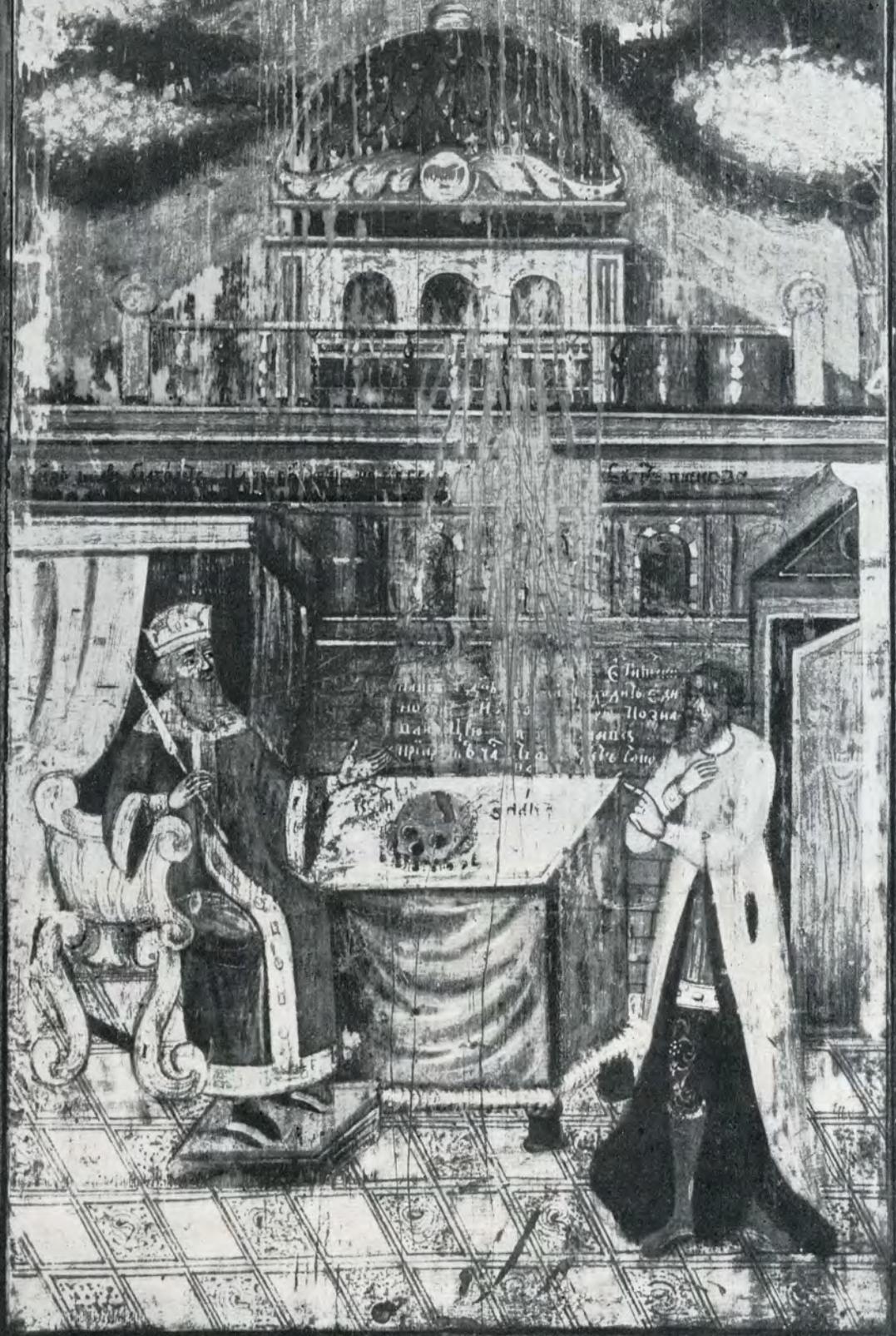
37. «Беседа». Роспись внутренней стороны дверцы шкафа. Конец 17 — начало 18 в.

38. «Притча Птоломея, царя египетского, о смерти . . .». Роспись внутренней стороны дверцы шкафа. Конец 17 — начало 18 в.

Бесѣда

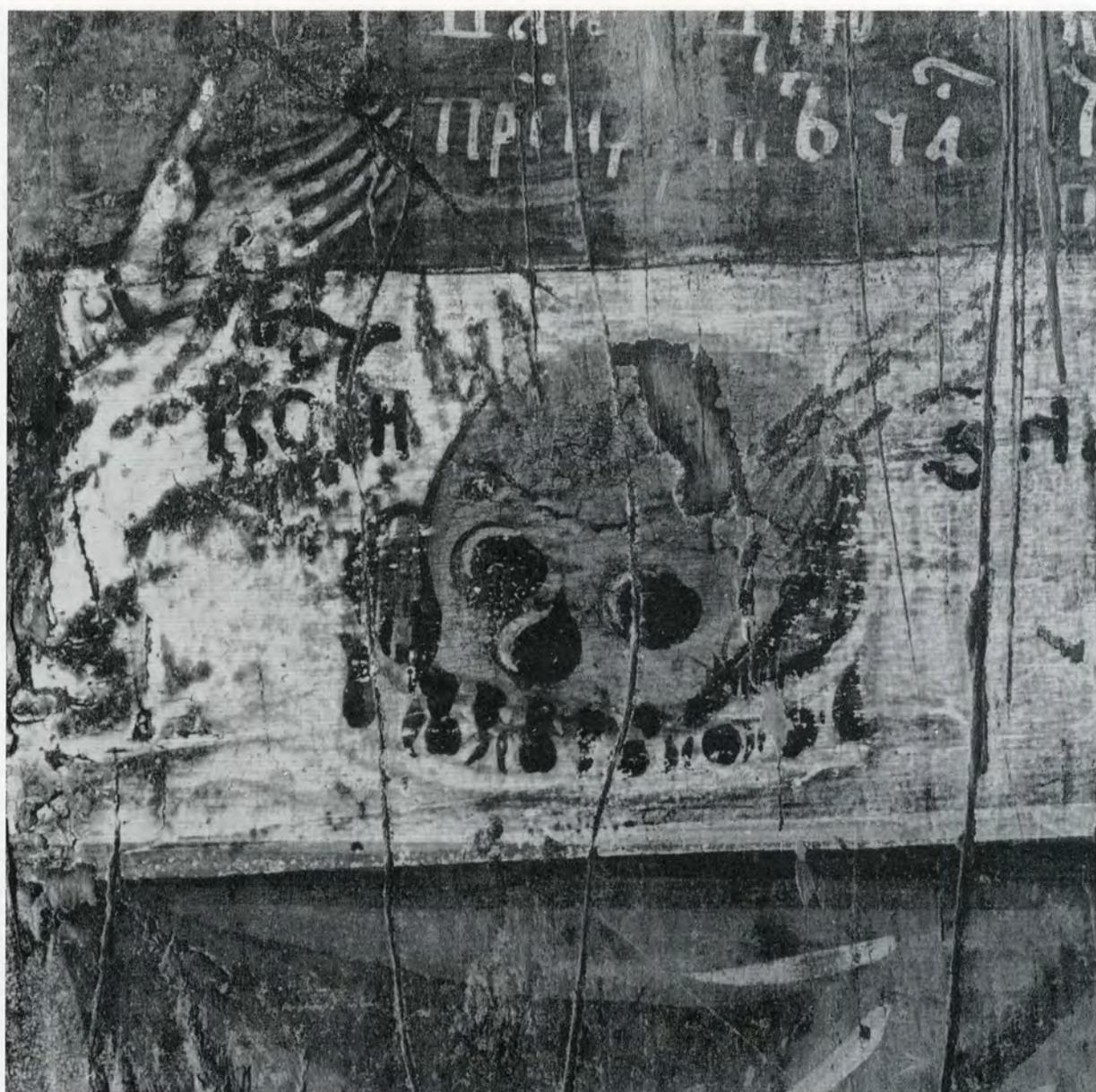


ΠΡΩΤΟΣ ΠΑΠΟΣ ΚΑΙ ΒΑΣΙΛΕΥΣ
ΕΠΙΣΚΟΠΟΣ ΚΑΙ ΜΗΤΡΑΡΧΗΣ





39—40. «Притча Птоломея, царя египетского, о смерти . . .».
Роспись внутренней стороны дверцы шкафа. Детали.
Конец 17 — начало 18 в.



ЦА

ПРЕКРАСНАТА





41—42. «Девца прекрасная». Роспись внутренней стороны дверцы шкафа. Деталь и общий вид. Начало 18 в.

МОЛОДЕЦЪ ПРЕЗРАНЫИ

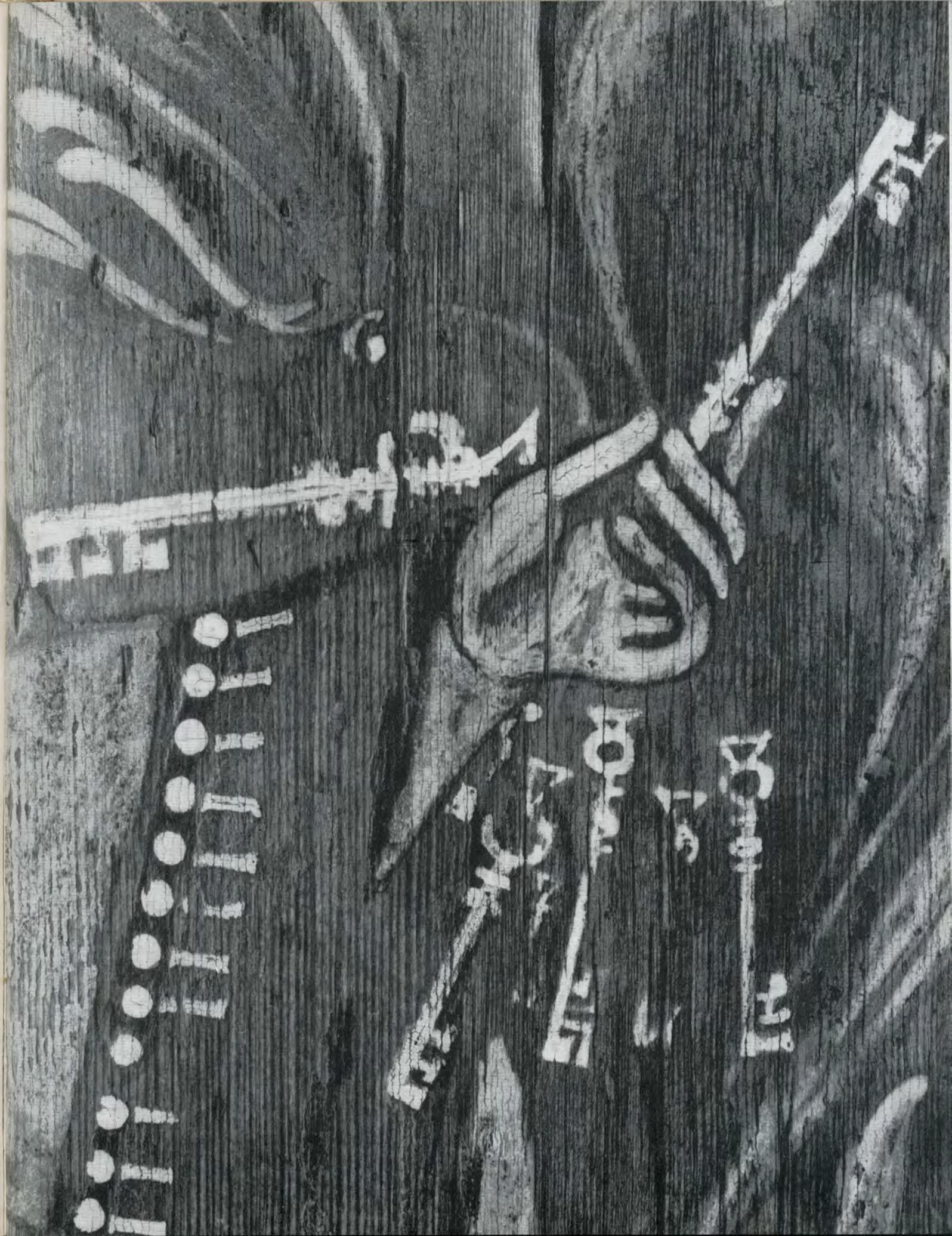




43—44. «Молодец презирающий». Роспись внутренней стороны дверцы шкафа. Общий вид и деталь. Начало 18 в.



45—46. Боковая сторона шкафчика-поставца. Общий вид и деталь росписи. Начало 18 в.







47—48. Роспись внутренней стороны дверцы шкафа. Деталь и общий вид. Начало 18 в.





49—50. Роспись внутренней стороны
верхней дверцы шкафа.
Деталь и общий вид, 1730—1740-е гг.



51—52. Роспись внутренней стороны
верхней дверцы шкафа. Общий вид
и деталь. 1730—1740-е гг.





53—54. Роспись внутренней стороны нижних дверей шкафа. 1730—1740-е гг.

55—56. Роспись внутренней стороны нижней дверцы шкафа. Детали. 1730—1740-е гг.











57. Филенка шкафа. Середина 18 в.
Северная Двина, Борок

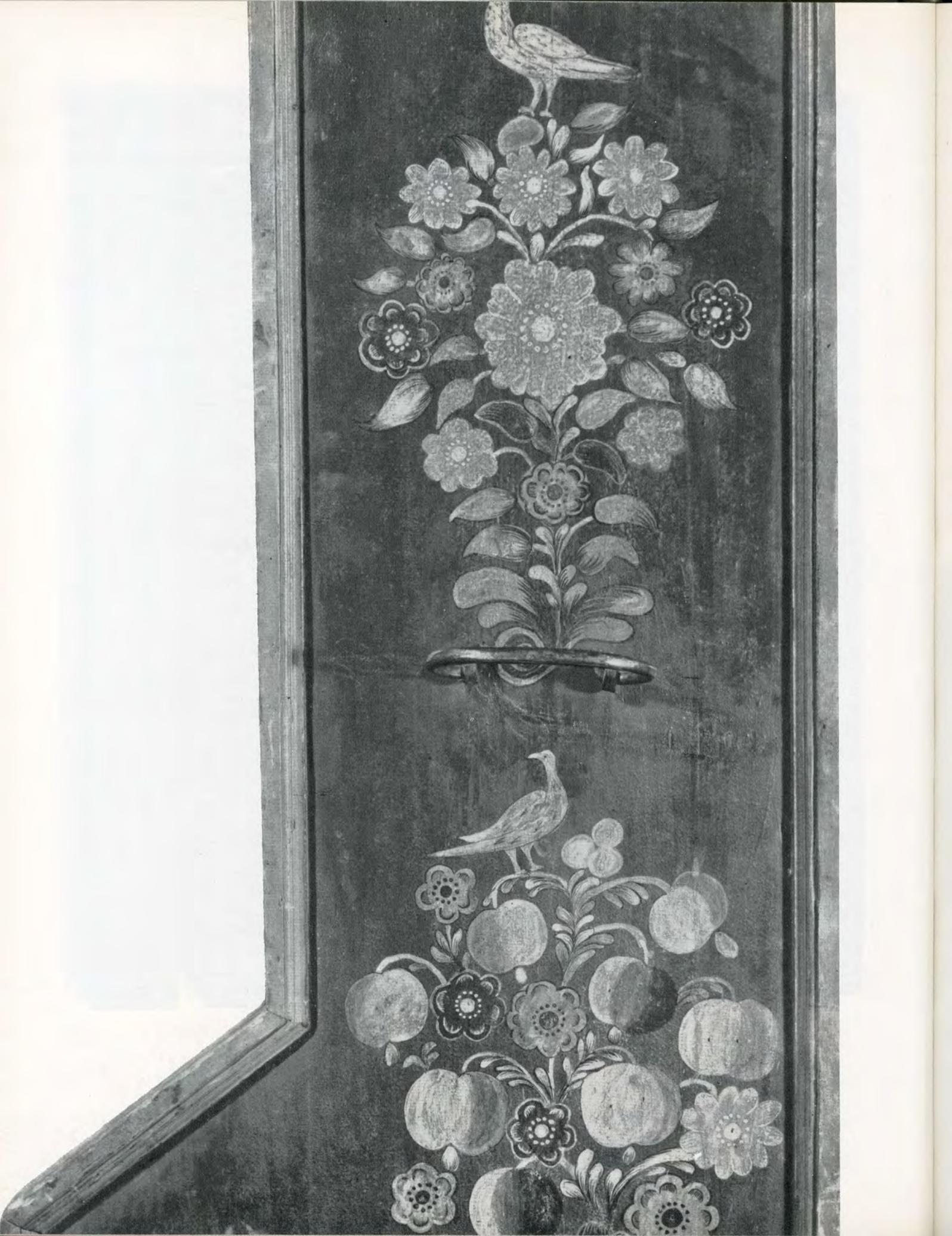


58—59. Роспись двух сторон филенки двери.
1730—1740-е гг. Олонецкая школа

СИЛОЮ

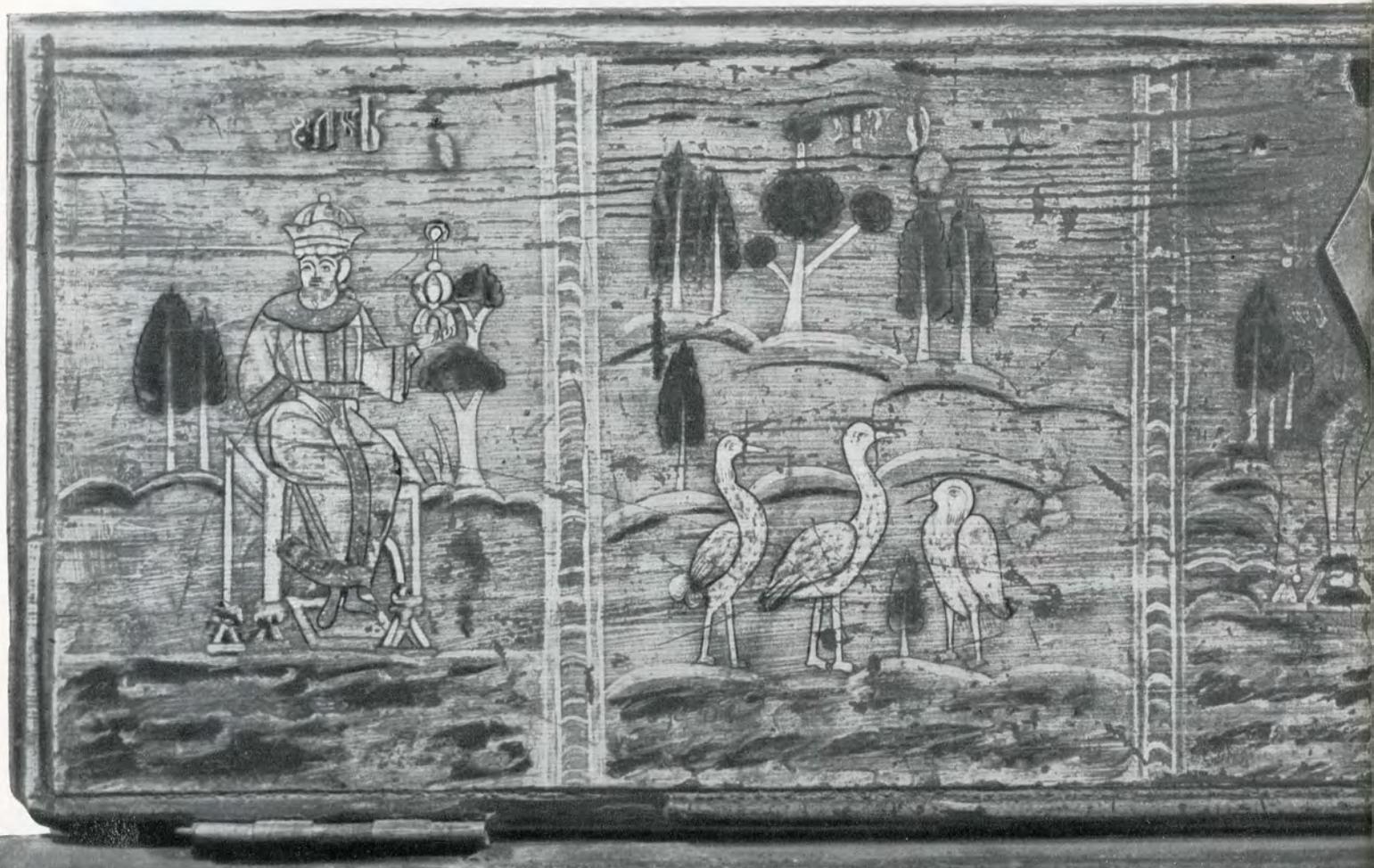
ИСПАКОМ





60—61. Шкаф-поставец.
Деталь боковой стороны и общий вид.
2-я половина 18 в. Олонецкая школа





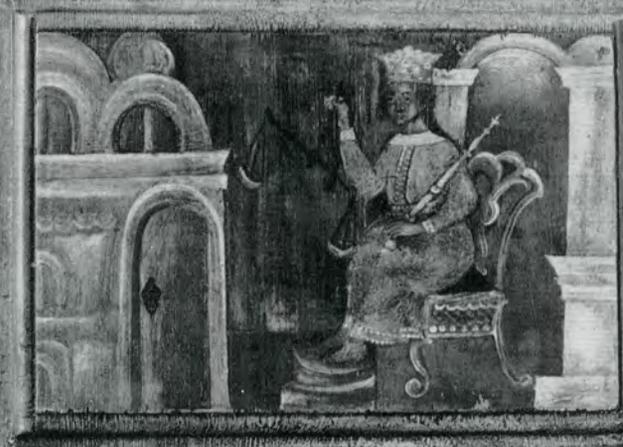
62. Шкаф-поставец. Роспись откидной доски.
2-я половина 18 в. Олонецкая школа





63—64. Роспись дверцы шкафа. Деталь
и общий вид. Середина 18 в. Олонецкая школа

КРАСНАЯ ВЕСНА ВЪЮНОСТИ ВРЕМЕНИ



СВОЕГО
ДЛИЖЕДУ

ОПАСНО МЪРИЛОМЪ ОЩАДСТВЪ ТВОРИТЪ
ЯКО СЕЙ ЗАМКА СВОЕГО КЛЮЧЪ ВЪРЖИТЬ ИТЬ СЯ

ЛѢТО И ЁСЕНЬ



ОУКРАШАЕА ЦВѢТАМИ И ПРІАТНЫМИ ПЛОДАМИ
ВЕСИМЪ ЕСТЬ НИЖНОСТЬ ТЕПЛОМЪ ЛВЪЕ БОГАТСТВО КРАСОТЪ





65. Дверцы шкафа. 2-я половина 18 в.
Архангельская область, район Мезени

→
66. Роспись внутренней стороны дверцы шкафа.
2-я половина 18 в. Ярославская область

67—68. Роспись наружной стороны дверцы шкафа.
Детали. 2-я половина 18 в. Ярославская область

69. Роспись внутренней стороны дверцы шкафа.
2-я половина 18 в. Ярославская область







Г. 88 БЕРТА ИОКВИ СЪТЪЛРО
УРИАГЕИУ АНС ПРЪС ПРЪС ЕИ



Г 133. 1171 МІНОИ ДАТЬ НЕКРЪ. Е
КСЛЪ



70. Роспись нижних дверей шкафа. Конец 18 в.

71. Колыбель. Середина 18 в.

72. Столик-шкафчик. Середина 18 в.



→
73. Роспись боковой стороны «кабинетика». Деталь.
Середина 18 в.

74. Роспись дверцы шкафа-поставца. Деталь.
1830-е гг.







Сакрарна
Родна



ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРЯЛКИ

Пряха . . . Какие далекие картины встают перед нами при этом слове . . . Заброшенная деревня, утонувшие в сугробах избы. Тусклый огонек чуть брезжит из одного окошка. Мерцающий свет лучины едва освещает сидящую женщину. Перед ней — прялка с куделью, в руке веретено. В избе тихо. Все давно уже спят, и лишь шуршание вращающегося веретена нарушает тишину. Привычная работа не отвлекает от невеселых мыслей, и вся тяжелая жизнь встает перед ней . . .

Многие поэты воспели пряху, как бы олицетворив в этом образе тяжелую участь крестьянки. Среди многих падавших на нее тяжелых работ прядение и ткачество были самыми трудоемкими. Напрясть и наткать надо было на всю семью, да еще и подати уплатить холстом. Вот и сидела пряха за прялкой долгие зимние ночи.

Сейчас немногие из нас знают, в чем же заключалась работа женщины по изготовлению ткани, сколько труда и времени нужно было затратить, чтобы изготовить хотя бы один аршин холста. Нитки делали из льняных или конопляных волокон, а для теплой одежды — из овечьей шерсти. Обработка растительных волокон была наиболее длительной. Работы начинались ранней весной: вспаханную землю засеивали семенами льна. В начале июня проросший лен нужно было полоть, а в августе он поспевал и его «дергали». Нитки готовили из стеблей, и чтобы использовать всю его длину, лен выдергивали руками с корнем. Затем лен обмолачивали — выбивали семя из головок льна, а стебли «выстилали»: раскладывали тонкими слоями в поле на всю осень, вымоченные дождями стебли становились мягче. Собранный с поля лен сушили, мяли, трепали. В результате двух последних операций от стеблей отделялась и удалялась жесткая оболочка — «кострица» и они становились мягкими. Чтобы сделать их еще мягче, льняное волокно толкли пестами в деревянной ступе и чесали гребнями. После всех этих операций волокно становилось мягким, шелковистым, напоминая светлые волосы ребенка. Оно было готово к прядению — выделке из него ниток.

Прядение начиналось обычно в конце ноября и продолжалось всю зиму. Маленькие замерзшие окна избы пропускали мало света. Поэтому неизменным спутником пряхи была вставленная в светец горящая лучина, тускло освещавшая крестьянку и ее нехитрые орудия — прялку и веретено. Вспомним строчки А. С. Пушкина:

«В избушке распевая, дева
Прядет, и, зимних друг ночей,
Трещит лучинка перед ней».

Прядение — очень сложный и трудоемкий процесс. Он заключался в том, что пряха левой рукой вытягивала нить из кудели, а правой вращала веретено с намотанными нитями. Веретено, вращаясь, скручивало вытягиваемую нить, отчего она становилась прочной.

Нужны были большой опыт, ловкость, чтобы вытянуть нить нужной толщины, ровно, без обрыва. Потянешь чуть сильнее — нитка оборвется, чуть-чуть слабее — нитка идет толще. Поэтому умение прясть считалось одним из высоких

достоинств крестьянки, а «непряху», или «неряху», клеймили позором. «У нашей пряжи и про себя нет рубахи», говорится в одной из пословиц¹.

Сложность прядения делала этот процесс малопроизводительным. Самая искусная пряжа, работая от зари до зари, могла напрясть около пятисот пятидесяти аршин (четыреста метров) ниток, а чтобы получить хотя бы двадцать аршин ткани, нужно было напрясть их не меньше двадцати тысяч метров. Поэтому прядильный сезон и продолжался почти пять месяцев. Чтобы приготовить себе приданое, девушка должна была ткать и прясть с раннего детства. В музейных коллекциях хранятся детские прялки — они вполовину меньшего размера, соответствуя росту маленьких тружениц.

Прялка и веретено делались из дерева. Прялка состоит из двух частей — вертикального стояка с расширением на верхнем конце — «лопаской» и горизонтального сиденья — «донца». Донце прялки ставилось на лавку — на него садилась пряжа; к лопаске привязывалась кудель. Веретено — небольшая (сантиметров двадцать) точеная палочка, расширенная в средней части, с небольшой головкой наверху. Для лучшего вращения веретена на его нижнюю часть надевали металлическое колечко — «пряслице». Такие пряслица из глины археологи находят в раскопках, относящихся к глубокой древности (10 тысяч лет до нашей эры). Уже тогда люди умели прясть.

Прялка с глубокой древности и до недавних дней являлась одним из самых употребительных орудий труда в деревне. Вместе с тем прялка — это предмет народного художественного творчества. Много фантазии, выдумки сосредоточила она в себе, воплощая издавна присущую человеку любовь к прекрасному. Среди разнообразных предметов быта прялки украшались с особым старанием и любовью — ведь прялки дарились женихом невесте, с прялкой девушка шла на посиделки — деревенские вечеринки, с прялкой она не расставалась долгие зимние вечера. Искусно вырезанная, она составляла гордость владелицы, выделяла ее среди подруг. Особенно нарядные прялки передавались по наследству — от матери к дочери, от бабушки — к внучке. Лучшие из них в настоящее время хранятся в музеях нашей страны.

Прялки вместе с другими предметами крестьянского быта начали собираться еще в прошлом веке, когда представители передовой интеллигенции заинтересовались памятниками народного искусства. Однако эти собиратели не задавались вопросом — кто и когда данный предмет сделал, где и как его употребляли. «Беспаспортными» называют сейчас такие предметы музейные работники и стараются их изучить, определить, «раскрыть», заставить их «заговорить» о себе.

В изучении прялок помогает традиционность, устойчивость их формы. Уже лет двести или больше назад женщина пряла на прялке той же формы, какую она употребляла и до недавних дней. Ни одна женщина не стала бы прясть на прялке, не похожей на остальные, — засмеют. Поэтому в каждом районе прялка долго сохраняла свою форму и орнамент.

Экспедиции музея в деревню — один из важных видов работы по изучению памятников крестьянского творчества. Собирая предметы крестьянского быта там, где они употреблялись, беседуя с местными старожилками, музейные ра-

ботники получают много ценных сведений: о народных мастерах и их искусстве, местах изготовления тех или иных предметов, районах их распространения. Мы сейчас можем определить все виды прялок, а хранятся их в музеях много, самых разнообразных². Так, только в Государственном Историческом музее художественных прялок насчитывается более пятисот пятидесяти штук, среди них почти каждая имеет свои отличия.

Для удобства ознакомления мы разделили все прялки по крупным территориям их распространения: прялки северные и поволжские.

К северным районам относится самая большая группа прялок Исторического музея. По современному административному делению — это Архангельская и Вологодская области, попрежнему делению северо-западная часть нынешней Вологодской области была выделена в Олонецкую губернию.

Север — страна больших лесов и полноводных рек. Этот богатый край издавна привлекал к себе древних новгородцев, которые к 17 веку почти полностью его заселили. Искусные ремесленники, они в обработке дерева достигли особенно высокого мастерства. Недаром новгородцев еще в 15 веке называли плотниками³. До настоящего времени памятники деревянного зодчества Севера удивляют нас высоким искусством. Ряд деревянных построек вошел в золотой фонд мировой материальной культуры.

Особенно ярко плотничье искусство Севера проявилось в строительстве церквей. Выстроенные из круглых гладких бревен, они отличались суровой монументальностью, строгим декором. Характерным живописным отличием их являлось покрытие в виде «бочки» (луковицы) или шатра — восьмигранной пирамиды, увенчанных главками — маковками. Некоторые церкви имели до пятнадцати главков разной высоты, которые, подобно вершинам елей, сказочным лесом возвышались над кровлей храма, идеально вписывая его в окружающую природу. Затейливые крылечки с точеными фигурными столбиками, резные подзоры и свесы дополняли убранство, не нарушая монолитности и строгости постройки.

илл. 81 В северных прялках легко увидеть отражение этого зодчества. Они отличаются крупным размером (около метра высотой), хорошими пропорциями, строгостью декора.

Вся прялка вместе с донцем делалась из одного куска дерева. Нередко для этого срубали целое дерево с корнем: лопапка с ножкой вырубалась из вертикального ствола, а донце — из горизонтального ответвления корня. Отсюда ее название «копыльная», или корневая. Широкая большая лопапка составляет половину высоты ножки, верх ее украшают главки, повторяющие контур шатрового или бочечного покрытия церквей. Иногда эти главки расположены по одной линии, а иногда на два ската («клинчато»). Фигурная ножка прялки напоминает нам нарядные столбики крылец, а округлые свесы лопапки — «балясинки» или «сережки» фасада избы. Сходство не случайно: прялки делались плотниками, строившими церкви и жилые дома. Помимо затейливых фигурных выступов поверхность прялки украшалась резьбой или росписью. Характер орнамента был связан с определенной местностью, и это отразилось в названии прялок.

Вологодский тип — один из самых распространенных типов прялок Севера. Он встречается на всей его южной половине (от Череповца до Кирова на восток, от Никольска до Шенкурска на север). Украшались они чаще всего резными геометрическими фигурами. Такой узор вырезали острым концом ножа, отчего на поверхности дерева образовывались мелкие треугольные выемки. Отсюда другое название резьбы — «трехгранно-выемчатая». Из треугольных выемок резчик составлял разнообразные геометрические фигуры — круги, ромбы, квадраты, зубчатые линии, умело располагая их на поверхности предмета. Игра света и тени в резных углублениях узора, нарушая гладь доски, создавала большой орнаментальный эффект.

илл. 82, 83

Геометрический узор — самый древний вид орнамента. Его находят на предметах, относящихся еще к каменному веку. В то отдаленное время каждая фигура имела определенный смысл: круг изображал солнце, зубчатая линия — движение воды. Техническая простота геометрического узора сделала его любимым народным орнаментом.

Круг в таком узоре занимает обычно центральное место: у наших предков солнце, как главный источник жизни, особенно почиталось. На некоторых прялках сходства круга с изображением солнца больше: он разделен радиальными линиями-лучами, окружающие его зубчики напоминают сияние. Чаще же круг является лишь частью орнамента: он дробится на сегменты, которые помещаются в углах лопаски, дополняя центральный узор. Такую же роль дополнительного узора играют квадраты, ромбы, треугольники. Резной узор отличается крупным масштабом, хорошо сочетающимся с большим размером прялки. Композиции резного узора бывают самыми различными. Простые и, в сущности, однообразные геометрические фигуры резчик умел так причудливо расположить на поверхности, что ни одна прялка не повторяет другую. На некоторых из них композиция напоминает даже какие-то сюжетные изображения: шатровые главы церкви, цепочки с подвесками, горшок с растением, где солнечный круг превратился в розетку цветка.

илл. 84, 87

Среди геометрических фигур узора на вологодских прялках очень часто встречается крупная зубчатая линия. В древности, как мы говорили, такой линией изображали воду и ее движение. В жизни человека на Севере реки играли большую роль: они поили и кормили его, реки же служили средством сообщения. Поэтому и селились там люди чаще всего по берегам рек. Возможно, что именно в связи с этим зубчатая линия стала неизменным мотивом северных прялок. Вплетаясь в узор подобно припеву народных песен, она то подчеркивает его, то окаймляет рамкой, а иногда составляет основную часть орнамента.

Сравнивая геометрические украшения на различных предметах, можно сделать интересные наблюдения: на одних узор более крупный, четкий, с глубокими порезками, круг в нем занимает центральное место и не разбивается на части. На других резьба более мелкая, дробная, узор дополняется частями круга, а иногда и контурным сюжетным рисунком. Тенденция к измельчению узора и дополнение его сюжетными изображениями становится характерной для орнамента второй половины прошлого века. По-видимому, потерявшие

свой первоначальный смысл геометрические фигуры не удовлетворяли крестьянского мастера и он в беспредметный орнамент стремился внести более близкие мотивы из окружающей его жизни.

Среди большого количества хранящихся в Историческом музее вологодских прялок с геометрическим узором некоторые выделяются значительно более высоким искусством резьбы. На одной из них невысоким рельефом вырезано кустистое растение с птицами на ветках. Набитые на глаза птиц медные пластиночки придают им большую живость. В другом случае резчик самой прялке придал вид растения, украсив ее наружные стороны выступами-завитками. Судя по мастерству исполнения, автор их — не рядовой плотник, а резчик. Хорошо владея искусством резьбы, такие резчики занимались преимущественно отделкой и украшением готовых зданий или изготовляли мелкие резные предметы. Так, узор на одной прялке напоминает рисунок ткани 17—18 веков. Возможно, что автор ее в числе других заказов вырезывал набойные доски для тканей и перенес с них на прялку узор и технику резьбы.

Часть вологодских прялок орнаментирована росписью: крупные букеты цветов свободного кистевого рисунка привлекают обычно своей яркой раскраской. Роспись технически более сложна, чем резьба, поэтому расписные прялки встречались реже, чем резные. Сравнивая отдельные прялки, мы можем проследить,

как крестьянский мастер робко и неумело переходит от резца к кисти: вначале раскрашивается резьба, затем привычные геометрические узоры выполняются кистью, появляется цветочный орнамент. В некоторых росписях легко узнать

симметричную композицию резного узора, только круги с лучами здесь превратились в розетки цветка. Эти росписи, без оттенков и теней, сохраняют плоскостной характер резного узора. Но среди расписных прялок есть и образцы высокого живописного мастерства, выполненные искусными народными художниками. Их имена в большинстве случаев остались нам неизвестными. В 1926 году исследователь искусства Заонежья К. А. Большева побывала в одном из районов распространения такой росписи, и ей удалось собрать сведения о двух народных живописцах⁴. Один из них — Михей Абрамов, крестьянин из селения Космозерский погост, жил во второй половине прошлого века. Он учился живописному мастерству в Выгодском монастыре и наряду с росписью церковей, перепиской древних книг выполнял заказы односельчан по украшению самых разнообразных бытовых предметов: саней, дуг, прялок и даже домов. Хорошо знакомый ему орнамент древних рукописей он переносил и на крестьянские предметы. Поэтому, как отмечает К. А. Большева, в его росписи можно заметить мотивы и стиль северных («поморских») рукописей 17 века: пышные букеты тюльпанов, розанов, яблоч-шаров с длинными изгибающимися листьями и стеблями, с птицами на ветвях. Роспись исполнялась яркими красками в малиновых и зеленовато-желтых тонах, с белыми оживками, на оранжевом или темно-синем фоне.

Свое ремесло Михей Абрамов передал сыну — Ивану Абрамову, который уже с двенадцати лет начал выполнять заказы крестьян, сохранив в росписи тот же стиль. Черты этого стиля мы можем заметить на всех вологодских прялках коллекции Исторического музея.



75. Прялка расписная. Деталь. Мезень, село Палашелье

Очень любопытную группу составляют мезенские расписные прялки. На самом Крайнем Севере, среди дремучих лесов и болот протекает полноводная река Мезень. Редко по ее берегам можно встретить селения — в такую глушь трудно добраться. У этой реки, не так далеко от впадения в океан, на высоком берегу расположилось большое село Палашелье, основанное еще в 16 веке. Сурова и трудна была жизнь его обитателей. Океан рядом. Приливы его гонят в реку мощные потоки воды, она часто выходит из берегов, грозя затопить деревню. Крепкими заплотами из бревен защищались жители от коварной реки. Вокруг села — дикие суровые леса. От голодных хищников тоже нужно охранять и себя и домашний скот. Вместе с тем река и лес кормят человека: в лесу много ценного пушного зверя, дикой птицы, в реке крупная и мелкая рыба не переводится круглый год. Потому-то все жители деревни — охотники и рыболовы. Кроме того, хорошие заливные луга на другом берегу Мезени позволяли разводить большие стада коней и оленей.

В несложных рисунках на мезенских прялках мы можем увидеть жизнь населения этих районов, только нужно к ним внимательно приглядеться. Мезенская прялка по размеру меньше вологодской и стройнее. Небольшая, срезанная по нижним углам лопапка украшена наверху «главками на барабанах» разной высоты. Контур их напоминает нам многоглавые «премудровершие» церкви Севера. Вся поверхность прялки окрашена в золотисто-коричневый цвет, а по этому фону черной контурной линией, с подкраской красным, нанесен причудливый орнамент. При первом взгляде трудно понять, что же хотел изобразить художник. Глаз теряется среди множества как бы небрежных штрихов, черточек, точек, завитков и волнистых линий, сплошь заполняющих лопапку. Только приглядевшись внимательнее к рисунку, мы начинаем различать правильные

ряды орнамента, каждый из которых заполнен неповторяющимися изображениями. Среди них прежде всего различимы фигурки коней; хотя у них прямоугольные туловища и паучьи волнисто-изогнутые ноги, ошибиться нельзя — это кони, быстро бегущие вперед. Как бы небрежно разбросанные вокруг них мелкие спиральки, черточки, звездочки, волнистые линии усиливают впечатление движения: бег коней как бы взвихрил все вокруг, поднял в воздух, закружил, и все летит вместе с ними.

илл. 94, 95

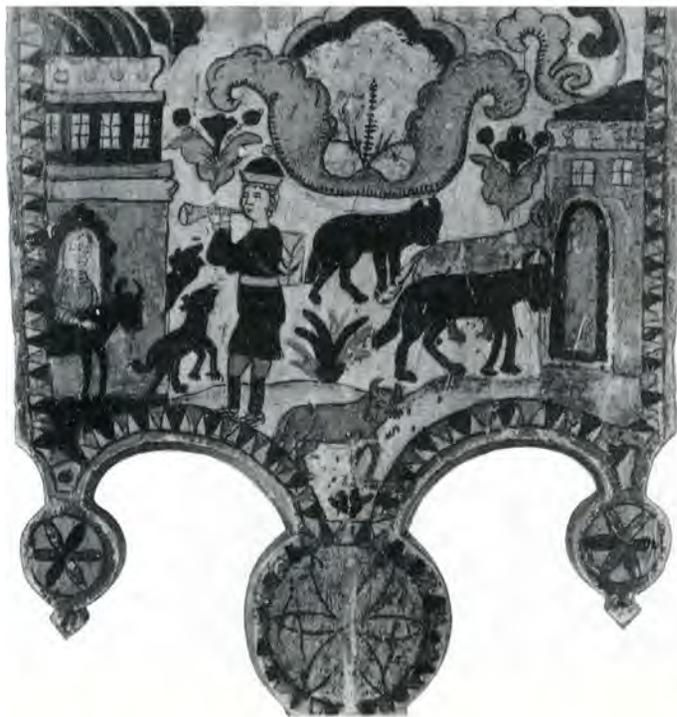
В другом ряду так же лаконично художник изобразил бег оленей; скупыми штрихами даны их характерные черты: длинная шерсть, ветвистые рога. Олени тоже бегут, высоко подняв голову, так что рога стелются по спине. Еще выше мы видим рыб в струйках воды и гусей с сильной грудью и красиво изогнутой шеей. Последние изображения исполнены красной краской, одним точным мазком кисти, черные штрихи лишь дополняют рисунок, воспроизводя пышный распущенный хвост плывущей птицы.

Не менее интересны рисунки, помещенные на обратной стороне лопаски. Здесь, в нижней части, где обычно оставлялось пустое от росписи поле (для привязывания кудели), мезенский живописец изобразил целые жанровые сценки, давая волю своей фантазии, на связанной традиционной схемой орнамента. Эти сценки, примитивные по технике, наивные по композиции, несколько напоминают рисунки наших дошкольников. Темы их различны. Вот праздничная прогулка: в центре — дама в нарядном городском платье с колоколообразной юбкой, по сторонам ее «кавалеры» в военной форме. На другом — парусное судно, переданное очень точно, хотя исполненное несложными однообразными черточками. Изумителен по выразительности конь, хотя его изображение явно противоречит законам анатомии: у него волнисто-изогнутые ноги-метелки, прямой длинный хвост, короткая вертикальная грива. Вместе с тем художник передал впечатление стройного и сильного животного, которое, круто изогнув шею, мчится в галопе с лихим всадником на спине, хотя последний и изображен крестообразной фигурой. Больше всего на этой же стороне прялки сцен охоты. В них вместе с детской наивностью рисунка мы замечаем черты большой наблюдательности и меткости. На одной из них в центре весьма схематично изображено дерево, в котором без труда можно узнать елку. На вершине ее и по сторонам — птицы, исполненные также схематично, одними штрихами. Две птицы летят, опустив вниз прямые лапки, и по одному этому признаку мы опять узнаем в них куропаток. Два охотника расположились симметрично по сторонам елки. Они стоят к ней боком и смотрят на зрителя, но их ружья точно нацелены на сидящую птицу. Художник как бы дает понять, что вы имеете дело с опытнейшими охотниками. На одной такой же сценке забавная деталь: желая показать трассу полета пули, художник соединил пунктиром конец дула ружья с головой птицы. Выразительна в этой же сцене поза собаки: напряженно вытянув шею и почти встав на задние лапы, она лает на птицу, и вы как бы слышите ее оглушительный лай⁵.

илл. 97, 98

илл. 75

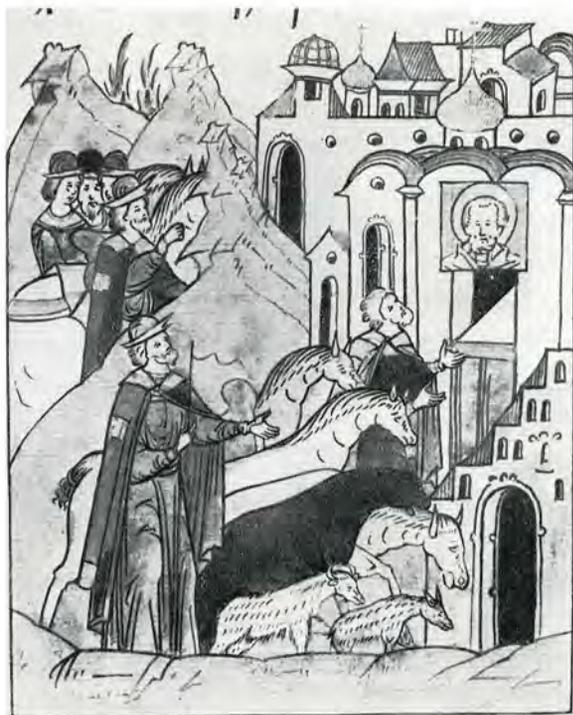
Мезенская роспись давно уже привлекает внимание исследователей народного искусства; она удивляет своей выразительностью при скупости изобразительных



76. Прялка расписная. Деталь.
1-я половина 19 в. Северная Двина, Борок

средств и технической неумелости рисунка. Любопытно сравнить орнамент мезенской росписи с наскальными рисунками, открытыми не так давно в Заонежье. Их исполнители — наши далекие предки, жившие здесь 2000 лет до нашей эры. Поражает сходство сюжетов наскальных изображений с росписью мезенских прялок: те же сцены охоты, рыбной ловли, птицы, олени, лодки⁶. По-видимому, общность природных условий и занятий определила это сходство. И первобытный и мезенский художники хорошо знали все, что их окружало. Поэтому они и умели двумя-тремя штрихами изобразить увиденное, передавая только самое характерное, самое главное. При этом не только сюжетные росписи тесно связаны с природой и жизнью Приморской области. Весь ритм узора, беспокойный, бегущий, как бы навеян непрерывно струящимися потоками воды: в непосредственной близости с ней проводил свою жизнь мезенский художник.

Летом 1961 года сотрудница Загорского музея О. В. Круглова побывала в Палашелье и собрала интересные сведения о местных художниках⁷. Росписью занималось там все мужское население деревни (около двадцати человек). Наряду с этим они часть времени посвящали охоте и рыбной ловле. Краски делали сами: для красной растирали сурик со смолой, для черной — сажу с серой. Плотничью работу по изготовлению прялки делали те же мастера, которые ее затем расписывали. Стоила одна прялка копеек двадцать пять — пятьдесят (по ценам 1920-х годов). Интересно отметить, что вся деревня состояла из Новиковых и Аксеновых, очевидно, потомков первых поселенцев Палашелья. Среди художников искусством росписи выделялись Григорий Андреевич Новиков и Василий Дорофеевич Аксенов. Недаром первый из них на одной прялке оставил подробную подпись: «1880 года Григорей Новиковъ» (ГИМ—



77. Миниатюра из рукописи «Житие Николая Чудотворца». 16—17 вв.

64212/К-1043). Прялки с подобным орнаментом широко расходились в районах, расположенных вдоль Мезени, Пинеги и Печоры.

К сожалению, не удалось собрать каких-либо сведений по истории промысла: старики не помнят, когда и кто занес его в деревню. Даты на прялках в собрании ГИМ говорят только о наличии промысла в конце прошлого века: самая ранняя из дат — 1874 год, а самая поздняя — 1923 год.

Если мы теперь с Мезени, через Мезенскую губу и по реке Пинеге переправимся на Северную Двину, то сможем познакомиться с северодвинской росписью. Эта роспись — одна из наиболее красочных страниц крестьянского творчества.

Северодвинская прялка по форме и пропорциям очень близка к вологодской. Роспись покрывает обе стороны лопаски, ножку и даже донце. Яркие цвета красок, нарядность узоров, разнообразие композиций — все невольно привлекает взор и выделяет эти прялки среди других.

Северная Двина — самая большая река Северного края. Ее гористые берега с хвойными лесами и полями удобны для поселения. Но не только природа здесь более благоприятна: Северная Двина с давних времен стала главной торговой дорогой края. Вместе с притоками (Пинега, Сухона, Вычегда) она соединяла между собой все уголки Севера, а Северный край — с Центральной Россией, Поволжьем и далекой Сибирью. В устье Двины был расположен крупнейший порт — Архангельск, связывавший Русь с заморскими странами. На берегах Двины выросли крупные города: Холмогоры, Сольвычегодск, Великий Устюг, которые в 16—17 веках стали важными центрами ремесла и торговли. С разных сторон сюда стали съезжаться искусные мастера-ремесленники: кузнецы и медники, резчики по дереву и кости, живописцы. Благодаря

поощрению крупных промышленников Строгановых живописное мастерство в 17 веке получило здесь особое развитие: Строгановы собрали в своем городе лучших мастеров живописи, организовали мастерскую. Поэтому Сольвычегодск, а за ним Великий Устюг и Холмогоры стали крупными центрами живописного искусства. Здесь создались своя манера, особый стиль росписи, носящий название «Строгановской школы»⁸.

Река создавала удобную связь между городом и прибрежными селами: жители деревень приезжали в города продавать свои товары, покупали там изделия городских ремесленников. Резчики и живописцы, в свою очередь, выезжая в деревни для отделки церквей, охотно принимали заказы по украшению крестьянских бытовых предметов. По-видимому, таким путем искусство росписи широко проникло в северодвинскую деревню, сохранив характерные черты строгановской школы. Росписью украшали почти все, что окружало крестьянина: предметы обстановки, посуду, утварь и даже орудия труда. Лучшие из них собраны сейчас в музеях. Больше всего в этих коллекциях расписных прялок. Среди северодвинских прялок наблюдательный глаз может выделить два типа росписи. Чтобы познакомиться с ними, рассмотрим внимательно две прялки. На одной из них роспись ярче, узорнее, измельченнее. На светлом фоне — причудливые травы и листья с тюльпанами и раскрытыми чашечками цветов на изгибающихся стеблях. В нижней части лопаски — изображение парусного трехмачтового судна с флюгерами. Весь рисунок обведен четким черным контуром и раскрашен зеленой и желтой красками. Узорочье растительного орнамента (почти точно повторяющего устюжскую роспись 17 века), светлый фон, тщательность выполнения деталей рисунка при его плоскостности говорят нам о традициях строгановской живописной школы 16—17 веков. Парусное судно близкого облика можно увидеть в изображениях и на бумаге и в рукописях 17—18 веков⁹.

илл. 99

Другая прялка отличается от первой колоритом, композицией узора и его содержанием. Вся поверхность лопаски разделена на правильные прямоугольники, в которые как в рамки вписаны изображения и геометрические фигуры. В одних — птицы в различных движениях, в других — розетки, круги, квадраты. Внизу — жанровая сценка: на крутое крыльцо взбирается согбенный старец с посохом. С другой стороны к крыльцу подъезжает юноша на вороном коне. В этих изображениях связь с древнерусской живописью прослеживается более наглядно: старец и юноша одеты в длинную одежду — подобие хитонов, попавших в наше искусство через византийские рукописи. Из тех же источников заимствованы фигурные колонки крыльца, сводчатые двери, высокие каменные здания, заполняющие орнамент прялки. Тона росписи менее яркие, красный цвет темнее и глубже, добавлена позолота¹⁰.

илл. 103—105

Происхождение обеих росписей помогли определить надписи, имеющиеся на двух предметах из коллекции ГИМ. Один из них — описанная выше прялка с изображением крыльца. Надпись сделана золотой краской по нижнему краю лопаски и округлым выступам — «сережкам». Буквы стерлись и читаются с трудом. Первую букву разобрать не удалось. Надпись гласит: «. . . ургоменской волости сребреницы степаниды дмитровны чюраковых».

На одной из карт Севера 18 века удалось найти волость, очень близкую по названию, — «Кургаменская». Она была расположена на берегу Северной Двины, в среднем ее течении. Сейчас ее территория составляет часть Виноградовского района. Поездка туда экспедиции Исторического музея подтвердила правильность наших предположений: по сведениям старожилов, здесь, в Борке, в центре бывшей Кургаменской волости, действительно жило много живописцев, украшавших росписью различные предметы.

Вторая надпись сделана на детской колыбели, украшенной росписью первого типа. Эта надпись более подробна и лучше сохранилась: «Сия колыбель Пермогорской волости деревни Запустеньской крестьянина Николая Матфеева сына Смиренникова крашена 1867 года» (ГИМ—32604/2381)¹¹.

Старые карты и работа экспедиции помогли музейным работникам открыть и другой центр росписи. Он находился тоже на Северной Двине, но выше по течению, ближе к Устюгу Великому. Деревни, где жили мастера-живописцы, входили в бывшую Пермогорскую волость (сейчас — Красноборский район). Занятие населения росписью отразилось в названиях некоторых деревень. Так, одна из них называется «Помазкино»¹².

Познакомимся теперь ближе с образцами пермогорской росписи прялок. Роспись их интересна не только как украшение: всю жизнь крестьянина тех мест раскрывает нам художник своим искусством. Сохраняя древние живописные традиции, он изображал многое из того, что видел вокруг себя, перемежая сказочно-фантастические образы с реальными. Вот один из наиболее интересных образцов росписи прялок. В центральной части лопаски на скамье сидят две пряжи в сарафанах и кокошниках; рядом с ними — кудрявый парень с гармонией и швея. Это — посиделки. Окошки в клетку, воспроизводящие тип старых слюдяных оконниц, и скамья показывают нам, что действие происходит внутри помещения, по-видимому, в избе. В то же время рамку сценки венчает шатер, с древних рукописей перенесенный на прялку. На одной из иллюстраций «Свода Грозного» вокруг стола сидят князья, над ними шатер из яркой полосатой ткани. Верхушка этого шатра и раскраска очень похожи на шатер с прялки¹³. Заимствовав из рукописи древнюю схему изображения, художник заполнил ее близким ему содержанием. Сценки прядения преобладают, но есть и много других. Сходство лиц в изображениях делает сценки как бы последовательным рассказом о жизни крестьянской семьи. Вот праздничное катание на тройке: лихой возница и «молодые». Вот они же вместе с родителями и детьми за чайным столом с самоваром. В другом месте старик и юноша идут на лесные работы. В это же время женщины заняты домашними работами: прядут, нянчат детей, ухаживают за домашним скотом. Не забыл мастер и самого себя: на одном туеске мы видим его за росписью дуг. На ряде предметов в расписной орнамент включены надписи, сделанные славянской вязью. В шуточной или назидательной форме мастер как бы обращается к владельцу предмета. Так, например, на одном бураке (берестяном ведерке для напитков) мы читаем: «сей бурачекъ очень крепокъ и угодъ для наливания квасу с перышкомъ» . . . (т. е. с хм елем. — С. Ж). Или «Сия колыбель для младенца малого качать для усыпания и для про-

илл. 101



78. Прялка с подписью: «М И К». Деталь. 1828.
Ярославская область, Любимский район

сыпания и чтобы он рось и добрель и на умъ набирался . . . родителей почитать . . . », а на пивной кружке предупреждение: «Экой дуракъ выпил буракъ а еще просишь ведь пьянь будешь».

Надписи на прялках тоже связаны с их прямым назначением. Сидя долгие вечера за прядением, женщины, конечно, постоянно интересовались тем, а сколько «наработала» соседка. На одной прялке с изображением четырех прях как бы записана их беседа: «ты много ли пась напяла» — спрашивает одна. «Соть поль десятка» — отвечает ей вторая. «Ты много ли арьшинъ вытъкала» — спрашивает третья. «Соть десять» — отвечает четвертая (ГИМ—34263/2717). А вот обращение к ленивой работнице: «Пряди моя пряха пряди нелениса». «Я бы рада пряха меня в гости звали» — отвечает та (ГИМ—42677/4029). На одной из прялок надпись особенно длинна. Она в виде рамки обрамляет роспись по краям лопаски, с обеих сторон. Эта надпись интересна тем, что в ней художник подробно поясняет рисунки, помещенные на прялке: «Написано на преснице разными колеры кустики а повыше тово конь а повыше кустики а повыше мужикъ на лошаде идетъ» . . . (ГИМ—15864 ш/4025). Перечисляя таким образом снизу вверх («а повыше тово . . .») все изображения, он раскрывает нам значение и реальный смысл всех рисунков, помещенных на прялке. Так, оказывается, что ярко-красные веерообразные листики — «кустики», а такого же цвета птицы — петухи и куры.

илл. 102, 107

Реальность изображений подтверждается множеством деталей, скрупулезно точно нарисованных живописцем: сарафаны и кокошники женщин, полочки со штофами на стенах, самовары и кареты — все соответствует формам одежды и предметов того времени и места. Мы можем проследить даже, как в росписи отражаются и изменения, происходящие со временем в бытовой обстановке крестьянина. Так, вместо сарафанов появляются городские модные платья, вместо кокошников — платочки, а на месте слюдяных клетчатых



79. «Винопитие».
Роспись лубяного короба.
Конец 17 — начало 18 в.
Вологодская область

окошек — стекольчатые. Правдивое отображение жизни в произведениях народного мастера позволяет нам полнее познакомиться с крестьянским бытом Севера, а с другой стороны — датировать «беспаспортные» музейные предметы. Вместе с жанровыми сценками в пермогорской росписи часто встречаются сказочно-фантастические сюжеты: птица Сирин, лев, единорог. По всей вероятности, они были навеяны художнику местными сказаниями, сказками, легендами, песнями. Образы птицы Сирина, льва, единорога, пришли в русский эпос с Востока вместе с фантастическими легендами о чудесах этого далекого мира. Соединившись с местным устным творчеством, они приобрели новые черты и стали любимыми героями народного фольклора Севера. Каждый из этих образов характерен определенными чертами, с которыми он и изображался. Так, Сирин — легендарная райская птица, отличалась сладкозвучным пением и прекрасным женским ликом. Она изображалась в виде птицы с женской головой и ярким красочным оперением¹⁴. Лев, очевидно, привлекал могуществом и силой. Как непобедимый царь зверей он вошел в русские народные сказки, утратив отрицательные качества; в сказках лев — не свирепый злой хищник, а доброе и благородное существо, друг человека. И в пермогорских росписях лев изображался добродушным, с очеловеченным ликом, его облик часто ближе к собаке, чем к своему грозному прообразу. Единорог — мифическое существо, изображение которого живописцы часто могли видеть на переплете старопечатных книг, так как лев и единорог входили в герб, с 16 века ставший фирменным знаком Московского печатного двора. Легенды наделили рог животного магической силой, способной поражать злых людей и еретиков¹⁵. В росписи единорог изображался в виде коня с горизонтальным прямым отростком на лбу. Несколько фантастический растительный орнамент прялок также приобрел у живописцев свой смысл; как мы уже говорили, — это «кустики», всегда

окруженные круглыми красными ягодами. Как и в северных сказках, — это тот фон («кустики ракитовы ягодки изъюмовы»)¹⁶, который символически представляет окружающую природу.

илл. 101, 106

Народные мастера, авторы этих замечательных произведений, остались нам неизвестными. Из большого количества предметов с пермогорской росписью, хранящихся в наших музеях, ни один не имеет подписи. Тем не менее, внимательно приглядевшись к росписи на прялках, мы можем различить «почерк» отдельных мастеров. Помимо живописной манеры их можно выделить по приверженности к определенным сюжетам и композиции рисунка. Так, среди пермогорских прялок коллекции нашего музея высокой художественностью росписи обращают на себя внимание работы живописца, любимые сюжеты которого посиделки, катание в карете и чаепитие. Эти сюжеты он с точностью в деталях повторяет на всех прялках, так что персонажи изображений кажутся благодаря их сходству одними и теми же действующими лицами какого-то бесконечного повествования. Уверенный четкий рисунок, тонкость выписанных деталей говорят нам о хорошем мастере миниатюрного письма.

В росписях этого мастера можно заметить большой архаизм в бытовых деталях: иконописные круглые шапочки на седоках, причудливые фигурные кареты, штофы на полочках. На некоторых прялках видно не совсем удачное подражание его росписям. Все это говорит о том, что его работы относятся к более раннему времени, чем остальные.

В росписях позднейших прялок заметно упрощение сюжетов и композиции. Много новых бытовых деталей: городская одежда вместо сарафанов на пряках, сани вместо карет, картузы вместо круглых шапочек. Исчезают лев и единорог, расписное поле делится только на две части.

илл. 108, 109

Сведения, собранные у старожилов Пермогорья экспедицией ГИМ, помогают нам датировать прялки и, что важнее, восстановить некоторые имена живописцев. В деревне Черепаново в 1959 году жил один из мастеров росписи — Дмитрий Андреевич Хрипунов. Вся семья его — отец Андрей Игнатьевич и два брата Петр и Василий — до начала 1930-х годов занималась живописным мастерством: расписывали все, что ни приносили им крестьяне. Недалеко от этой деревни, в Помазкино, в конце прошлого века жили братья Александр и Василий Мишарины. Искусством росписи особенно славился старший — Александр; его рисунок отличается некоторой измельченностью и тщательностью, которая отдаленно напоминает роспись упоминавшегося лучшего мастера на самых старых наших прялках. Крестьяне любили его работы и называли их «аккуратными». Судя по сведениям старожилов, А. Мишарин учился живописному искусству у самого известного мастера Пермогорья — Якова Ивановича Ярыгина, жившего там в середине прошлого века. Сходство манеры росписи А. Мишарина и автора лучших росписей наших прялок, годы жизни Я. И. Ярыгина, совпадающие со временем создания этих произведений, позволяют предположить, что автором этих росписей и был прославленный Я. И. Ярыгин.

Приверженность к определенным сюжетам была характерной для всех мастеров. Так, Д. А. Хрипунов и его братья чаще всего рисовали «райскую птицу»

и чаепитие, Мишарины — поездку в санях и коней, у каждого из них был свой излюбленный колорит¹⁷. Любили крестьянки яркую и праздничную пермогорскую роспись. Бережно хранили они лучшие произведения народных мастеров. Благодаря им сейчас наши музеи располагают богатыми коллекциями расписной пермогорской утвари.

Борецкие прялки славой своей соперничали с пермогорскими. Чтобы попасть в этот центр росписи, нужно в Пермогорье сесть на паром и плыть вниз по течению, до пристани Борок.

Борок — тоже древнее поселение. Местное предание связывает его название с фамилией бояр Борецких — первых переселенцев из древнего Новгорода. Марфа Борецкая — жена известного новгородского посадника — была непримиримым врагом Москвы. Она возглавляла новгородских бояр в их борьбе с Москвой. После поражения Новгорода многие из бояр бежали в этот далекий край. Изгнанники и их потомки свято хранили все, что напоминало им родной город. Поэтому, по-видимому, в борецкой росписи почти до 20 века сохраняются новгородские традиции 16—17 веков¹⁸.

Борецкие прялки отличаются от пермогорских тонами росписи и особенно включением в нее позолоты. Приверженность к древности у борецкого живописца выразилась в большей условности рисунка. Мастера-старообрядцы не признавали новых церковных книг, а пользовались рукописями 16—17 веков. Оттуда они переносили в бытовую роспись много деталей. Поэтому на борецких прялках бросается в глаза фантастичность окружения самой бытовой сцены: персонажи одеты в узкие и длинные одежды, напоминающие древнегреческие хитоны; их окружают высокие каменные здания с фигурными колоннами и сводчатыми дверями; в растительный орнамент часто включается сказочное дерево-цветок. Всего этого художники не могли увидеть у себя на Севере. На одной из прялок, например, живописец изобразил пастуха со стадом коров на фоне зданий эллинской архитектуры и башен с фигурными входами. В один из таких входов направляются коровы. Интересно сравнить это изображение с иллюстрацией из рукописи начала 17 века «Житие Николая Чудотворца». Мы увидим не только ту же архитектуру, но и близкий сюжет. На другой прялке мы также видим жанровую сценку — убой скота. Этот, казалось бы, необычный для орнамента сюжет здесь не случаен: Борецкий район славился разведением крупного рогатого скота; обилие пойменных лугов давало хорошие пастбища. Скот откармливали на мясо, которое продавалось в Петербурге. Хорошо знакомая художнику сценка изображена весьма реально: связанная корова лежит на земле, двое держат ее, а третий замахнулся топором. На фоне — тот же фантастический архитектурный пейзаж.

илл. 76, 77

илл. 110

В одной из росписей с большим мастерством воспроизведена праздничная поездка: в санях-пошевнях, запряженных парой вороных коней в нарядной сбруе, сидят женщина в высоком кокошнике и возница. На фоне — пышный тюльпаноподобный цветок, который, повторяясь почти на всех прялках, становится характерным признаком места и времени росписи.

илл. 104

Чаще всего в росписи борецких прялок повторяется сюжет, упоминавшийся выше: на высокое крыльцо, по лесенке, опираясь на посох, взбирается

седовласый старец с кошелкой в руке. Рядом с крыльцом — юноша на вороном коне. По-видимому, мастер имел в виду какой-то эпизод, заимствованный из сказания или легенды Севера. Среди разнообразных сказок, известных северному крестьянину, одной из любимых была сказка «О Елене Прекрасной и мачехе». В основе ее лежат варианты популярных сказок «О спящей красавице» и «Золушке». Попав на Север, эти сказки соединились с северным фольклором и обрели следующий местный сюжет: у старика была красавица дочь Елена, которую преследовала злая мачеха. Чтобы укрыть дочь от мачехи, старик отвозит ее в лес и там навещает ее. В это время царский сын ищет невесту, встречается в лесу с Еленой, выкрадывает ее и превращает в оленя¹⁹. Возможно, что на прялке мы видим одну из сцен сказки: старик с кошелкой пришел навестить дочь, справа — юноша принц. Этот сюжет повторяется на нескольких прялках. Повторяли его не такие искусные художники, поэтому росписи их менее выразительны, в рисунке много новых деталей. Так, на одной прялке на площадке крыльца мы видим юношу, на другой — девицу, на третьей — из окошек у двери выглядывают какие-то лица, а внизу у лесенки — собака и кошка.

илл. 112

Постепенно, с течением времени, основной сюжет все больше и больше забывается, и мы замечаем, как из рисунка исчезают сначала старик и юноша, затем крыльцо с лесенкой и здание. Так, на одной прялке, на которой крыльцо еще сохранилось, лестница превратилась в крытую галерею — «рундук» (повторяющую типичную форму северного крыльца), а внизу у крыльца вместо старца и юноши — богатая карета, запряженная цугом (ГИМ—40674/4033). На другой крыльцо потеряло опорный столб и как бы повисло в воздухе; под крыльцом опять изображена карета. На третьей нет ни здания, ни крыльца, а все нижнее поле занимает поездка на крестьянских санях-пошевнях. Какой-то далекий отголосок забытого сюжета можно увидеть в одной из поздних росписей: на схематически изображенном крыльце нарисовано несколько кур, по лесенке вместо старца взбирается курица (ГИМ—37444/4035). Одновременно с нижним полем меняется содержание росписи и в верхней части лопаски: ряды мелких прямоугольников с разнообразными фигурами заменяются одним пышным кустом — «древом». Только в верхних углах лопаски два окошка сохраняются постоянно на всех прялках, составляя также их характерный признак. При этом, в соответствии со временем, клетчатая рама сменяется «Т»-образной, а подоконник дополняется цветами в горшках. С одной из мастериц росписи прялок последнего вида (с «поездкой», «древом» и окошками) удалось познакомиться в 1959 году во время экспедиции в Борецкий район. Ею оказалась Пелагея Матвеевна Амосова из деревни Скобели, расположенной недалеко от Борка. Имя ее было широко известно окрестному населению. На многие десятки километров от Скобелей расходились прялки ее работы, которые она создавала до конца 1920-х годов. Больше полвека посвятила Пелагея Матвеевна любимому делу, доставляя радость всем, кому удавалось купить прялку с ее росписью.

илл. 114

Живописное ремесло П. М. Амосова унаследовала от отца — Матвея Гавриловича. После смерти он завещал ей свое ремесло и передал все инструменты:

кисточками, краски, циркуль и трафареты. В отличие от пермогорской росписи здесь прялку расписывали не от руки, а с помощью циркуля и линейки; сложные фигуры рисовались по трафарету. Перед началом росписи вся поверхность по горизонтали делилась на три части — «става». В соответствии с традиционными изображениями каждая из них имела свое название: «став с окошницами» (окошками. — С. Ж.), «став с деревом» и «став с конем». В каждом поле потом «наводился» рисунок, наклеивалось сусальное золото.

Пелагея Матвеевна хорошо знакома со старыми рукописями — она не раз сама их переписывала и украшала. Поэтому и в ее росписях мы находим многие старые мотивы, а особенно тот же тюльпаноподобный цветок, которым она неизменно украшала ножку прялки.

Вместе с Пелагеей Матвеевной росписью прялок занимались все пять ее братьев: Степан, Никифор, Василий, Михаил, Кузьма. Сюжеты и композиции росписи у них те же, прялки их работы можно отличить только по манере изображения и некоторым деталям в рисунках. Например, у Никифора повозка запряжена парой коней, возница — в кафтане, роспись отличается экспрессией; у Пелагеи конь — одиночкой, рисунок более статичный. Росписи Василия самые яркие и пышные, несколько перегруженные золотом.

илл. 113

Продавались прялки на ярмарке в Нижней Тойме, немного выше по течению от Борка. Очевидно, благодаря этому, живописное мастерство из Борка переместилось и туда. Используя славу борецких прялок, тоемские мастера подражали им, поэтому в тоемской росписи мы почти не находим ни одного нового сюжета²⁰.

Зная время изготовления самых поздних прялок и расположив их последовательно, в порядке изменения сюжета, мы можем определить время происхождения всей нашей «беспаспортной» коллекции борецких прялок. Так, самая ранняя из них, с надписью, может быть отнесена к 18 веку. Прялки с каретами вместо крыльца — к концу 18 — началу 19 века. Во второй половине 19 века композиция постоянно делится на три поля (поездка, дерево, окошницы), а в начале 20 века клетчатая рама окошек заменяется «Г»-образной.

Мы познакомились с самыми интересными видами прялок Севера. Их украшения показали нам не только богатство творческой фантазии, мастерство их исполнителей. Они раскрыли нам многообразие окружающего их мира, богатство культуры. Наблюдательный народный художник с острым всевидящим глазом и умелой рукой как бы приоткрыл нам завесу прошлого и позволил увидеть яркие картины жизни того времени.

Теперь мы с Севера должны переместиться в южном направлении, к Волге, в верхнем течении которой расположены Ярославская и Костромская области.

Совсем непохожи на северные прялки этих районов, и если поставить рядом вологодскую прялку и прялку ярославскую, то трудно представить, каким путем такое большое различие могло возникнуть в соседних губерниях. Одна крупная, массивная, с большой лопаской на толстой ножке, другая — небольшая, легкая, и ножка у нее тонкая, ажурная. Все в ярославской прялке говорит о большом искусстве резчика. И если на Северной Двине мы познакомились с

высокими образцами живописного мастерства, здесь мы находим шедевры, сделанные не кистью, а резцом.

Искусство поволжской резьбы уходит в далекое прошлое. Еще в 16 веке местных плотников как самых искусных вызывали на работы в Москву²¹. Такие вызовы стали массовыми, когда начали строить Петербург. С тех пор уход на заработки в столицы стал постоянным занятием ярославских и костромских крестьян. В середине 18 века отход на промыслы принял такие широкие размеры, что даже по официальным статистическим сведениям охватывал треть всего взрослого мужского населения деревни обеих губерний²².

Крестьяне-отходники не порывали с деревней. Обычно они уходили в октябре месяце, с тем чтобы весной вернуться домой на полевые работы. Большую часть года в деревне оставались только женщины, дети и старики. «Бабьей стороной» называли эти края раньше.

Хорошее знакомство со столицей, с ее бытом не проходило бесследно для местных плотников. У себя в деревне они старались подражать городской жизни: лепные потолки и обои, модную шеголеватую одежду, фарфоровую посуду, самовары можно было здесь увидеть чаще, чем в других местах России. Недаром и звали отходников «питерщиками»²³.

По-видимому, в связи с этим в форме и украшениях прялки мы находим черты городской архитектуры. Я р о с л а в с к а я прялка имеет четырехгранную пирамидальную ножку, которая переходит в маленькую плоскую головку — лопаску, слегка суженную вверху. Нижние края лопаски оттянуты вниз в виде выступов — «сережек», а верхний украшен зубчиками. Виртуоз-резчик придавал ножке прялки форму многоярусной башни. В каждом ярусе со всех четырех сторон прорезал сквозные окошки, что придает прялке удивительную легкость. Высокое мастерство резьбы, большая любовь к своему делу сквозят в каждой порезке. Вся высота ножки не больше полуметра, а на ней вырезано до тридцати ярусов, так что каждое окошко не более сантиметра. Вместе с тем и витые колонки его и арочный свод тщательно отделаны и украшены резьбой, а таких окошек в прялке не меньше ста. Одна из прялок собрания Исторического музея отличается особенно тонким искусством резьбы: на ножке в сорок шесть ярусов вырезано более пятисот окошек. К сожалению, имени этого мастера мы не знаем, он не оставил подписи ни на одном из своих произведений.

илл. 117, 122

По форме лопаски и ножки все ярославские прялки близки между собой. Различаются они главным образом тщательностью художественной отделки. Особенно высоким, почти ювелирным искусством резьбы поражают многоярусные прялки-башни, имеющие более двадцати пяти ярусов. Лопаска этих прялок орнаментирована кругом-солнцем, окруженным сиянием лучей, которые тончайшей паутинкой расходятся по всей поверхности. Такие же части круга украшают углы лопаски и основание ножки.

В другой группе прялок с ажурной ножкой количество вырезанных окошек меньше, резной узор на лопаске более крупный и грубый; мелкие арочные окошки многоярусных прялок сменяются здесь прямоугольными прорезями большего размера. Создается впечатление, что вместе с уменьшением количе-

ства ярусов на ножке (до трех-четырех) снижается и художественное мастерство резьбы.

Попробуем теперь определить, к какому времени можно отнести эти группы прялок.

илл. 116, 121 На одной из «малозэтажных» прялок на донце вырезана дата «1797» и подпись мастера «Никита Сидоров» (ГИМ—33640/2918). Резьба ее не отличается виртуозностью многоярусных прялок: ножка имеет всего семь этажей прямоугольных прорезей без тщательной отделки деталей. Однако, внимательно приглядевшись к лопадке, мы замечаем новую интересную деталь: ее выступам-«сережкам» придана отчетливая форма головы коня. В то же время на лопадке многоярусных прялок в этом же месте просто фигурный выступ.

Конек в крестьянском орнаменте — один из частых и любимых мотивов украшений. Так, в Ярославской губернии головы коней вырезывались на причелинах крыши²⁴. То же изображение можно увидеть на многих предметах крестьянской посуды, утвари, обстановки, орудиях труда. На некоторых предметах изображение коня так прочно связалось с самой вещью, что перешло в ее название. Так, тверской ковш с ручкой в виде головы коня назывался «конюх». Спинка лавки в избе с такими же украшениями — «коник», охлупень на гребне крыши — «конь». Мотив этот идет из глубокой древности, когда в связи с культом коня изображение его головы помещали на крыше. С течением времени обычай этот забылся, изображения коньков исчезли, сохранившись нередко только в названии вещи. Поэтому прялки с коньками на лопадке можно считать более ранними, чем без них. Следовательно, поскольку прялка с коньками датирована концом 18 века, многоярусные прялки могут быть отнесены к началу — первой половине 19 века.

С середины прошлого века процесс прядения в Ярославской губернии механизуется, ручное ткачество сокращается, в связи с этим уменьшается и спрос на прялки. По-видимому, этим можно объяснить постепенное снижение художественности отделки прялок: они делаются проще, грубее, прорезная ножка заменяется сплошным стояком — резным или точеным.

илл. 120, 125 К о с т р о м с к а я прялка по форме ножки несколько напоминает ярославскую; влияние городской архитектуры здесь еще заметнее: ножка прялки состоит из трех-четырех ярусов, каждый из них имеет вид классического портала в духе 18 века, со стройными колонками и капителями. Лопадка шире ярославской, на верхнем крае ее три остrokонечных выступа — рога. Костромскую прялку отличает также роспись, которая в виде свободного цветочного орнамента нередко украшает лопадку. Дело в том, что в Костромской губернии наряду с плотничьим было широко распространено и малярное ремесло. Маляры-отходники, возвращаясь из Петербурга в деревню, охотно принимали заказы по украшению предметов росписью.

илл. 118, 123 В нашей коллекции есть несколько прялок, представляющих собой оригинальные образцы костромских прялок. Ножки их также многоярусные, но сплошные и состоят из нескольких различных по форме многогранников, поставленных один на другой. В каждую грань многогранников под стекло подложены кусочки разноцветного ситца, обоев, осколков цветного стекла или

зеркала. Все это делает прялку очень нарядной. О мастерах второй половины прошлого века удалось собрать сведения экспедиции ГИМ в Костромскую область в 1958 году.

илл. 119, 124

Такие прялки делали отец и сын Отвагины, жившие в деревне Новографской бывшего Галичского уезда. Отвагина-сына, Захара Васильевича (1844—1914), еще хорошо помнили односельчане. Он был плотником высшей квалификации, то есть кроме обычной плотничьей работы умел вырезать сложные резные украшения на домах, предметах крестьянской обстановки и быта. Прялки он делал по заказу, его знали далеко за пределами родной деревни. Расписывать готовые прялки отдавали маляру этой деревни — В. В. Родионову. «Прялки с фонарями» называли их крестьяне. И правда, разноцветные застекленные многогранники ножки напоминали китайские фонарики.

Материал для украшения «фонарей» приносила заказчица, собирая все, что находила подходящего: кусочки ткани от платьев, конфетные бумажки, осколки разбитого зеркала. Просиживая долгие вечера за работой, она любовалась нарядной прялкой и вспоминала события, связанные с той или иной картинкой, с тем или иным отрезком ткани. «Смотришь и вспоминаешь, рассказывала одна женщина, — когда в каком платье ходила». Поэтому и любили местные жительницы прялки с фонарями²⁵.

илл. 126 131

Между Ярославской и Костромской областями узкой полосой, простирающейся с юга на север, лежит территория, на которой был распространен вид прялок, непохожий по форме и украшениям ни на ярославский, ни на костромской. Их принято называть я р о с л а в с к о - к о с т р о м с к и м и. Эти прялки сделаны из одного куска дерева и имеют вид плоской доски, изогнутой под тупым углом в месте перехода донца в ножку. Поэтому ножка стоит не вертикально, а наклонена, «кланяется» в сторону пряхи. Ножка, широкая у основания, плавно сужается кверху, образуя что-то вроде сильно вытянутого треугольника, который из узкого перешейка переходит в ромбовидную островерхую лопапку. По-видимому, из-за сходства верхушки прялки с древними теремами их называли «терематыми», или ласково «тереманя».

Орнамент прялок также очень своеобразен и хорошо сочетается с их оригинальной формой: вершина лопапки украшена сквозной прорезью в виде растения, на симметричных веточках которого сидят птички-уточки, а у основания вырезаны коньки. В растении мы узнаем традиционный мотив «древа жизни», уже встречавшийся раньше на вологодских прялках. На поверхность ножки тонкой контурной линией нанесен резной рисунок. Он расположен ярусами, которые, сужаясь вместе с поверхностью ножки, заканчиваются островерхим сооружением со шпилем, переходящим на лопапку. Резчик удачно вписал вершину постройки в самую узкую часть ножки, и благодаря этому рисунок сливается с формой прялки в единое целое.

Резьба контуром на прялках нам почти не встречалась, в крестьянском творчестве это сравнительно редкий вид искусства. Техника этой резьбы позволила резчику перейти от простых геометрических фигур к более сложным сюжетным изображениям, не прибегая к кисти и краскам. Резец — не такое послушное орудие, как кисть. Проще всего провести прямые линии. Поэтому в резном



рисунке ярославско-коstromских прялок преобладают прямые линии, отчего изображения имеют упрощенно-схематический облик. Рассмотрим внимательно одну из ярославско-коstromских прялок. В нижнем ярусе мы видим маленький столик с сосудом, а по сторонам его — по две фигуры в профиль, обращенные к столу. Все фигуры в одинаковых длинных одеждах, напоминающих кафтаны, у них круглые, несколько сплюснутые головы с прической, показанной короткими вертикальными черточками. Это — винопитие, одна из традиционных сенок русского орнамента, известных еще в 17 веке²⁶. Если мы сравним это изображение с росписью на лубяном коробе 18 века, то увидим там такой же столик с сосудом и те же фигуры в длинных одеждах; только на прялке резчик не изобразил высоких головных уборов в виде боярских шапок, характерных для таких сцен и часто встречающихся на других прялках. Выше сценки винопития изображен такой же стол, но с самоваром и чайником; по сторонам художник также поместил две человеческие фигуры, точно повторяющие нижние. Еще выше — башня с высоким шпилем, нижний ярус ее целиком заполняют большие круглые часы. По тому, как тщательно они нарисованы, чувствуется, что на них главным образом направлено внимание резчика: по размеру часы больше башни, очень точно нарисован циферблат с римскими цифрами, большая и малая стрелки. Увидев впервые в городе башенные часы, мастер перенес «новинку» в орнамент прялки. В этом резном рисунке есть незаметные на первый взгляд, но очень важные для нас детали: над самоваром справа вырезана дата «1838», а на циферблате три буквы — «МФЧ» (см. илл. 131).

Мы уже говорили о том, как редко крестьянские изделия подписывались мастером и как трудно сейчас нам восстанавливать имена народных умельцев, определять время создания предметов. Ярославско-коstromские прялки являются в этом отношении приятным исключением: на многих из них вырезаны даты, буквы, цифры. Исключение это не случайно. Данная группа — самый массовый и устойчивый тип из всех прялок. Они употреблялись на территории, которая с 16 века являлась основной по выработке ручной пряжи, поэтому выработка прялок приобрела здесь массовый характер и профессионализм в отделке. Каждый мастер обслуживал, очевидно, свой район; подпись его являлась как бы клеймом изделия, и, хотя полного имени резчик не оставил, по повторяющимся инициалам мы можем выделить прялки одного автора.

По всей вероятности, массовостью выделки подобных прялок можно объяснить и встречающиеся на них номера, которые

колеблются от второго до двухсот восемьдесят четвертого. Нередко одному мастеру приходилось вырезать очень много прялок, и чтобы учесть их количество, а главное, показать спрос на его изделия, он ставил на каждом из них номер. На ряде прялок нашей коллекции, выполненных одним резчиком, мы можем проследить, как вместе с датами последовательно увеличивается номер изделия. Вместе с тем погоня за славой или подражание известным мастерам могло привести к вымышленной цифре. Так, например, на одной из прялок Русского музея имеется номер 1831 (ГРМ—1599).

Наличие номеров — интересный штрих, характеризующий группу ярославско-костромских прялок. Благодаря этим ценным данным мы имеем возможность не только безошибочно выделить в этой группе работы одного мастера, определить индивидуальные черты его творчества, но и проследить развитие этого творчества на протяжении сравнительно длительного отрезка времени. В нашей коллекции можно выделить прялки двух мастеров — «МФЧ» и «МИК»²⁷. Прялок «МИК» — две, одна из них 1821 года, другая — 1828 года. Прялки мастера «МФЧ» датированы 1836 и 1882 годами. Сюжеты резьбы на них одни и те же — винопитие, чаепитие и башня. Различаются прялки преимущественно деталями резьбы и характером изображения башни. Так, у мастера «МИК» на головах участников сцен какие-то замысловатые уборы, самовар — конической формы, ножки стола — прямые. В его сценах чаепития интересна одна деталь: желая показать, что фигуры за чайным столом сидят, но не умея их посадить, резчик изобразил возле стоящих фигур стулья, как бы придвинув их к ним и срезав часть одежды. Особенно тщательно у мастера «МИК» прорисована башня, несколько напоминающая деревенскую колокольню: четко показан каждый ее ярус, лестница в верхних пролетах, колокол с веревкой; у входа в башню — часовой с ружьем «на плечо». Сравнивая эту прялку 1821 года с другой — 1828 года, его же работы, мы замечаем, как точно мастер повторил рисунок, даже детали: конический самовар, эллипсоидные головы в уборах, арка над столом. Его стремление точно повторить рисунок всех трех ярусов (который мы видели на предыдущей прялке) на прялке с более короткой ножкой привело к некоторому сплющиванию рисунка.

илл. 126, 128

То же самое наблюдаем мы, сравнивая прялки работы «МФЧ», хотя их разделяет период не в семь, а в тридцать шесть лет. Индивидуальная манера резьбы легче всего прослеживается в относительно сложных элементах рисунка, как, например, человеческие фигуры, башня, часы. Как мы говорили, в резьбе «МФЧ» главное — не башня (как у «МИК»), а часы. При сохранении всех особенностей манеры и стиля резьбы рисунок повторен еще более точно. Трудно поверить даже, что обе прялки созданы не одновременно.

илл. 127, 131

Отсюда можно сделать очень важный вывод: каждый мастер повторял свои рисунки почти без изменений. Такой вывод особенно интересен тем, что он подтверждается подобными же наблюдениями и в других областях народного творчества. На основании таких же признаков мы можем выделить в группе ярославско-костромских прялок работы еще нескольких резчиков.

Даты, вырезанные на многих прялках, позволяют нам познакомиться с тем, как изменялись сюжеты резьбы с течением времени. Наиболее ранняя прялка

коллекции Исторического музея имеет дату 1798 год. Сюжет ее близок к описанным: в нижнем ярусе изображены три фигуры в высоких головных уборах, но без стола в центре; вместо чаепития — орнаментальная арка, а выше — башня с высоким шпилем и часами под куполом. Реальность изображения башни наводит на мысль, что автор старался передать какой-то конкретный объект, а не просто украшал прялку. Если допустить, что резчик был из числа «питерщиков» и работал в столице, то скорее всего он хотел воспроизвести башню Петропавловской крепости. Как известно, построена она была в 1733 году. Часы (первые башенные) на ней были установлены по специальному указу Петра I. Это здание в 18—19 веках было одной из знаменитых построек, особенно из-за часов и высокого шпиля (тридцать четыре метра). Оба этих характерных признака и передал резчик в башне на прялке. Удачно вписанная в контуры прялки, башня заняла прочное место в ее орнаменте, меняясь лишь в деталях, в зависимости от вкуса того или иного резчика. С течением времени изображение ее становится все более и более далеким от оригинала. В самых поздних прялках от башни остается один лишь схематический контур, заполненный рядами геометрического орнамента.

На одной из прялок в сцене чаепития привлекает такая деталь: на столе стоит не самовар, а чайник. Известно, что в ярославскую деревню самовар проник на рубеже 18 и 19 веков, когда он заменил чайник²⁸. Изображение чайника, таким образом, говорит нам о том, что прялка была сделана еще до появления самовара, то есть в 18 веке, а сам факт — о правдивом отображении резчиком современной ему действительности.

В стиле и технике резьбы на описываемых прялках коллекции Исторического музея можно заметить несколько вариантов. На большинстве прялок резной рисунок выполнен прямолинейным резковатым контуром, детали рисунка заполнены одинаковым орнаментом, будь то одежда, посуда или часть башни. Этот прием делает рисунок несколько схематичным, плоским и обобщенным. Некоторые прялки выделяются высокой техникой резьбы. Так, на одной из них традиционная сценка чаепития дана совсем по-другому: вместо обычных угловатых фигур, стоящих по сторонам чайного столика, мы видим изображения, выполненные плавными, округлыми линиями. Совершенное владение резцом позволило мастеру обогатить рисунок рядом конкретных деталей, сделать его объемным, передать в отдельных предметах черты, характерные для определенного времени: одежда военных, форма самовара и т. д.

илл. 129, 135, 136

На другой прялке эта же сценка выполнена рельефной резьбой и еще больше насыщена деталями. Фигуры, расположенные, как обычно, по сторонам стола с самоваром — в свободных, естественных позах: женщина сидит с чашкой в поднятой руке, мужчина стоит, галантно склонившись к ней. Оба — в городских костюмах, переданных до мельчайших складок. Своеобразно трактована башня: она изображена в виде классического портала с аркой, которая служит обрамлением «чаепития».

илл. 137, 138

Работа музейных экспедиций позволила уточнить территорию распространения ярославско-коstromских прялок. Они употреблялись преимущественно в Ярославской области, на границе с Костромской, там, где сейчас расположены

илл. 132, 134

Даниловский и Любимский районы. В Костромской они встречались только в Некрасовском районе (юго-западной части области). В каждом из них резной орнамент имел свои отличительные черты. Так, например, у даниловских прялок в нижнем ярусе чаще всего изображались петушки, а у любимских — «винопитие». В орнаменте костромской группы мы находим, с одной стороны, те же мотивы классической архитектуры; с другой стороны, здесь встречаются еще сюжеты известной судовой резьбы (растительные побеги, сирены). Высокий уровень техники резьбы и характер мотивов говорят, что авторами ее могли быть резчики-профессионалы, испокон веков украшавшие волжские суда²⁹.

илл. 80

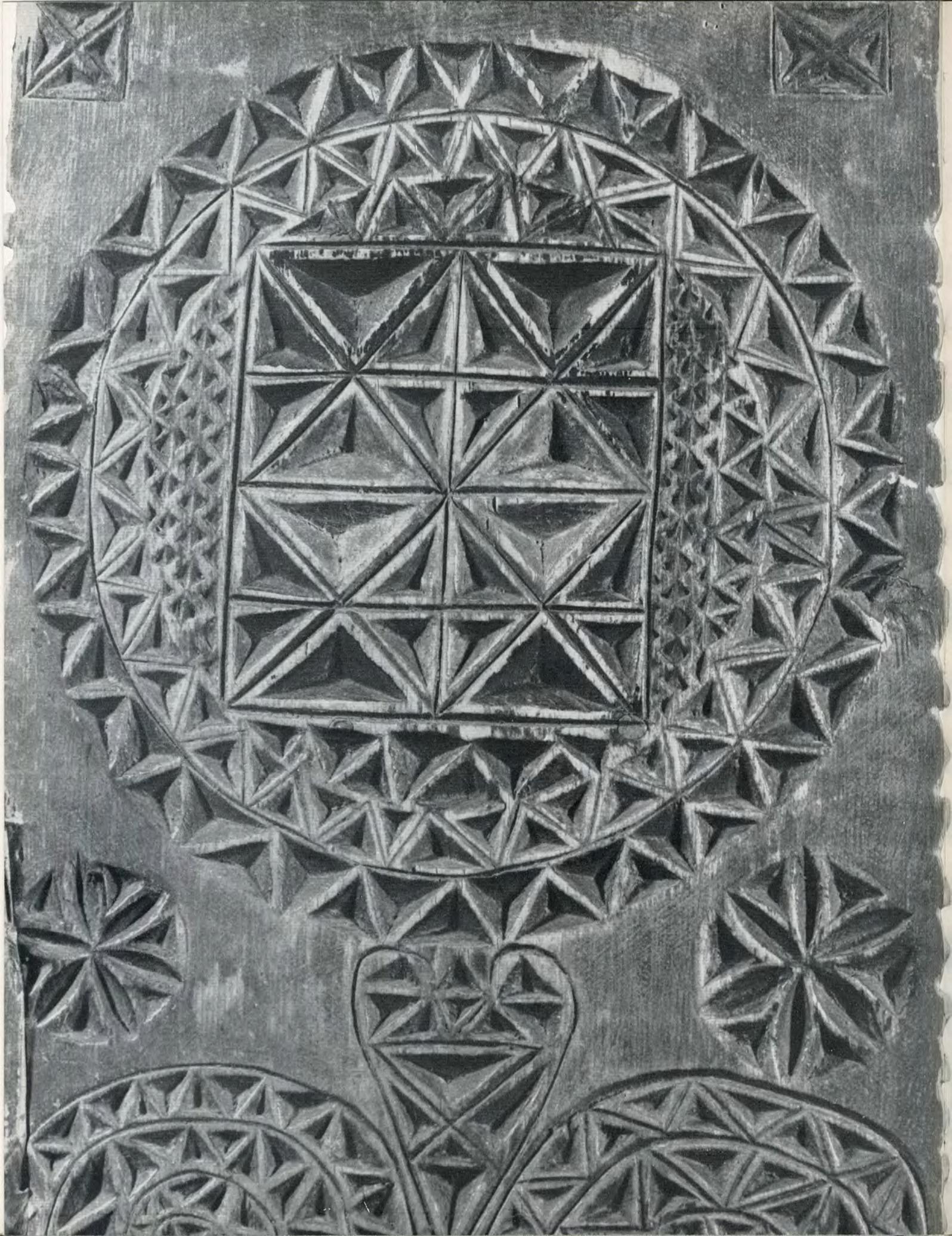
В этом небольшом обзоре мы рассмотрели лишь небольшую часть крестьянских художественных произведений, хранящихся в Государственном Историческом музее. Много таких предметов, подлинных произведений народного искусства, бережно хранят, собирают и изучают музеи нашей страны. Хотя эти вещи — будь то ковш в виде птицы, рубанок в форме льва или резная деталь избы наподобие вышитого полотенца — служили для самых обычных, повседневных нужд, в их украшения вложено столько выдумки, творческой фантазии и мастерства, что они являются не столько предметами быта, сколько памятниками искусства. Среди трудящихся масс города и деревни не было художников-профессионалов, которые могли бы заняться «чистым искусством» и в живописи или скульптуре отразить свои творческие способности. Поэтому украшение бытовых предметов для народного художника было единственной возможностью воплощения его художественных замыслов.

Умение украсить вещь резьбой, росписью или скульптурой, мастерство отделки предметов веками передавалось из поколения в поколение, непрерывно совершенствуясь. Поэтому, казалось бы, самые рядовые предметы быта или орудия труда поражают нас совершенством формы и орнамента, техникой изготовления и составляют золотой фонд русского прикладного искусства.

Длительность художественной эволюции предметов народного творчества соединили в мотивах украшений самые разнообразные элементы. Одни из них дошли до нас из глубокой древности и наглядно свидетельствуют о том пути, который прошло это искусство в своем развитии. Другие — и они наиболее интересны — мастер вносил из современной ему жизни. Благодаря его тонкой наблюдательности и острому глазу, эта жизнь воплощалась в реальные конкретные образы, которые как бы приоткрывают завесу времени и позволяют заглянуть в окружающий художника мир. Так присущая человеку любовь к прекрасному помогала скрашивать тяжелый труд, вносила в него поэзию, свидетельствуя о жизнеспособности и силе народа.



81. Прялка олонеская. Конец 18 — начало 19 в.
Архангельская область





82. Прялка. Деталь. 1880. Вологодская область

83. Прялка олонецкая. Деталь.
Конец 18 — начало 19 в. Архангельская область



84. Прялка. 1880. Вологодская область

85. Прялка. 18 в. Вологодская область

86. Прялка олонечкая. Конец 18 — начало 19 в.
Архангельская область

87. Прялка. 1871. Вологодская область

88. Прялка. 18 в. Вологодская область

89. Прялка. 1778. Вологодская область





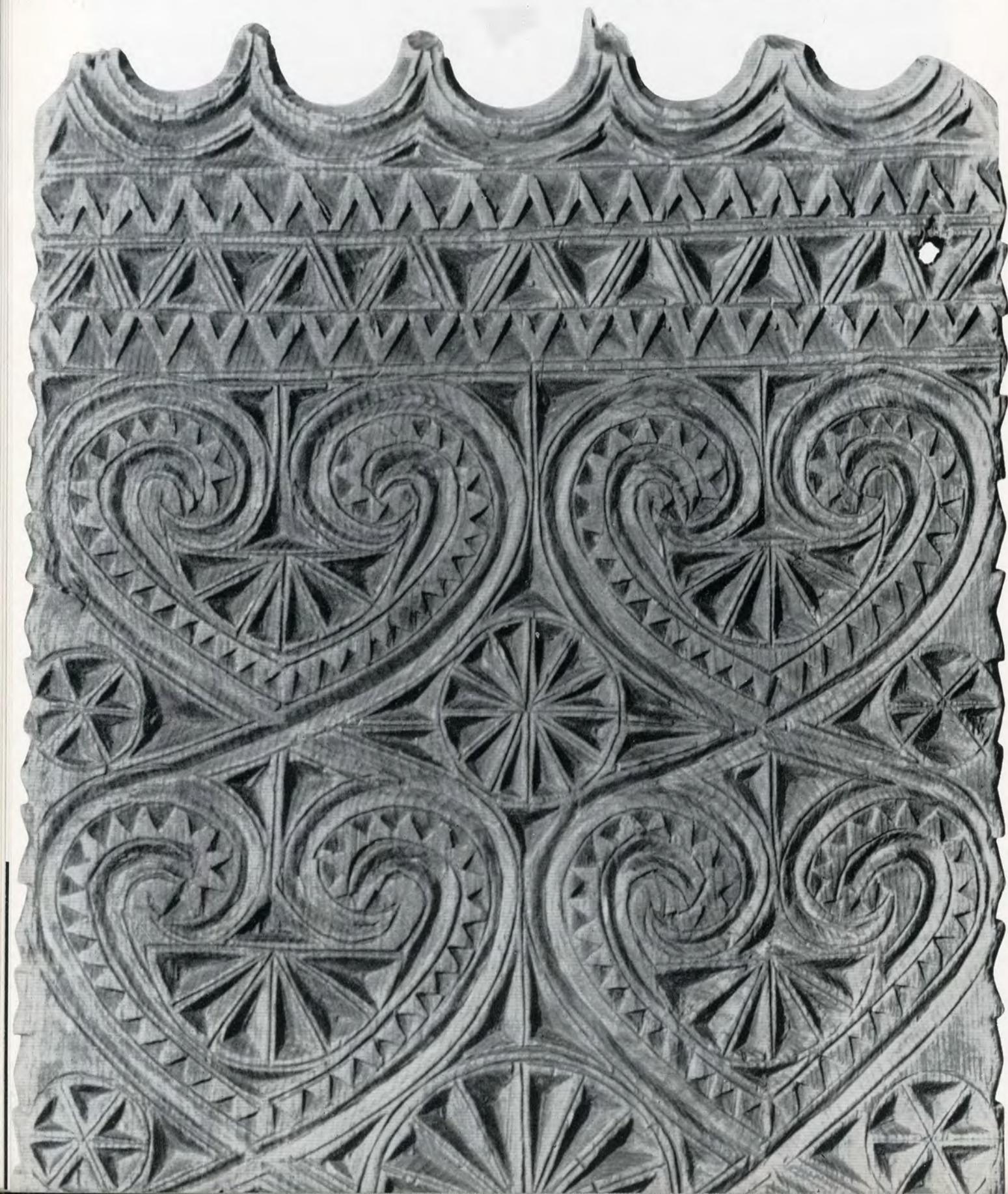
90. Прялка. Деталь. 1871.
Вологодская область



91. Прялка. Деталь. 1778.
Вологодская область

92. Прялка. Деталь. 18 в. Вологодская область

93. Прялка. 1-я половина 19 в. Вологодская область









94—95. Прялка. Общий вид и деталь. 1870-е гг.
Мезень, село Палашелье

96. Прялка. Деталь. 1870-е гг. Мезень,
село Палашелье





1882 год

Гурчанин

Александр

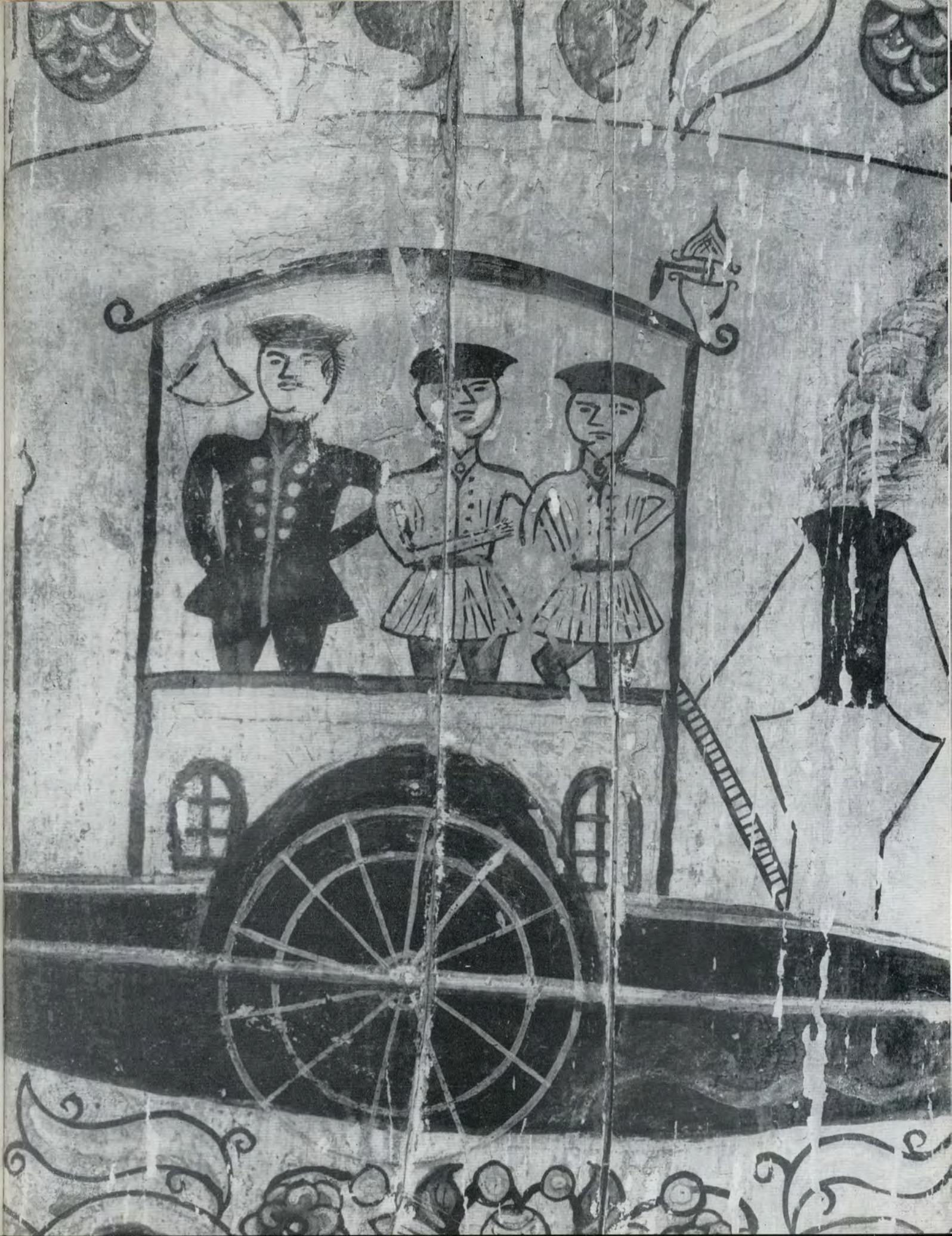
97. Прялка. Деталь. 1870-е гг. Мезень, село Палашелье

98. Прялка с подписью: «1880 годъ Григорей Новиковъ». Деталь 1880. Мезень, село Палашелье

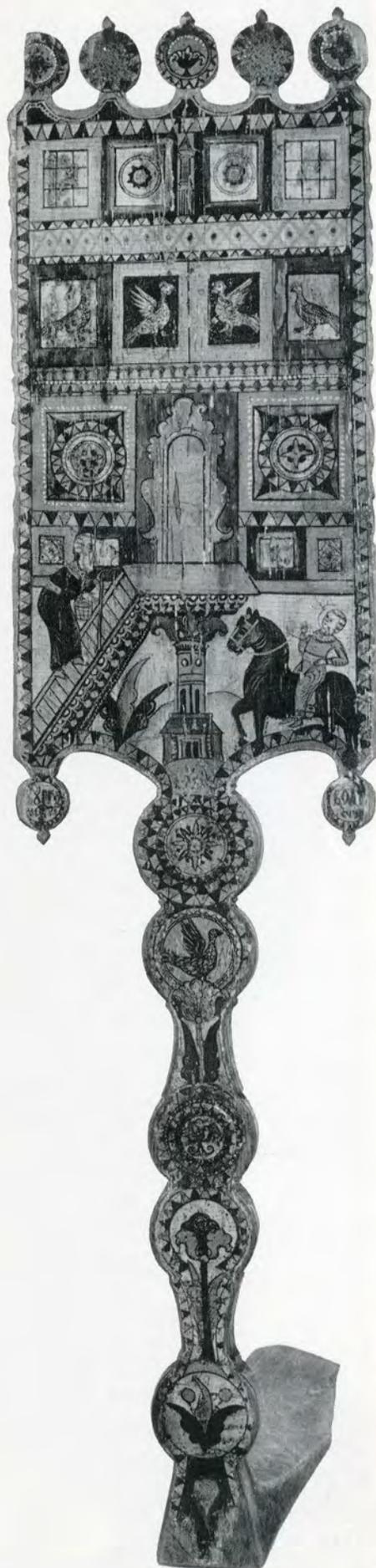
99. Прялка. Деталь. 18 в. Северная Двина, Пермогорье

100. Прялка. Деталь. Середина 19 в. Северная Двина, Пермогорье









101. Прялка с росписью
Я. И. Ярыгина. Деталь.
Середина 19 в. Северная Двина,
Пермогорье

102. Прялка с надписью, разъясняющей
сюжеты росписи. 2-я половина 19 в.
Северная Двина, Пермогорье

103. Прялка с посвящением
владельце. 2-я половина 18 в. Северная
Двина, Борок



104—105. Прялка с посвящением владелице. Детали.
2-я половина 18 в. Северная Двина, Борок

106. Прялка с росписью Я. И. Ярыгина.
Деталь. Середина 19 в. Северная Двина,
Пермогорье









107. Прялка с надписью, разъясняющей сюжеты росписи. Деталь. 2-я половина 19 в Северная Двина, Пермгорье

108—109. Прялка с росписью А. Л. Мишарина. Общий вид и деталь. Конец 19 в. Северная Двина, Пермгорье









110. Прялка. Деталь. 2-я половина
18 в. Северная Двина, Борок

111. Прялка. Деталь. 1-я четверть
19 в. Северная Двина, Борок

112. Прялка. Деталь. 1-я четверть
19 в. Северная Двина, Борок



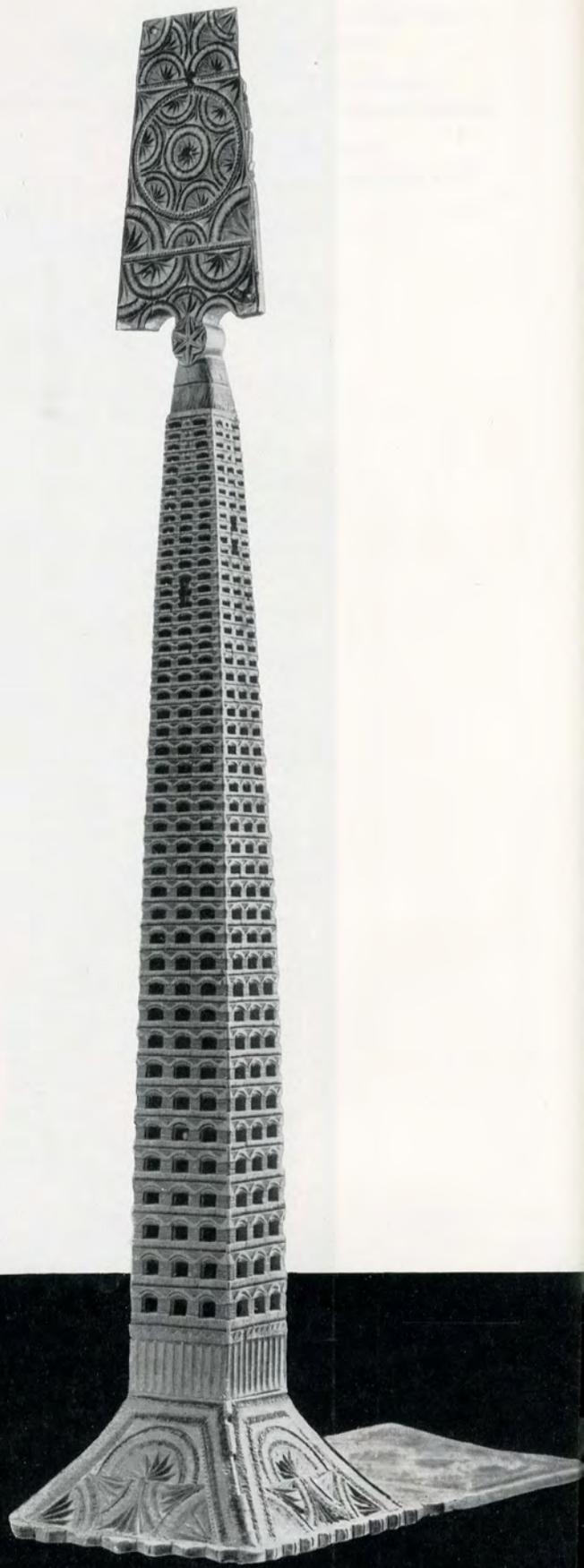
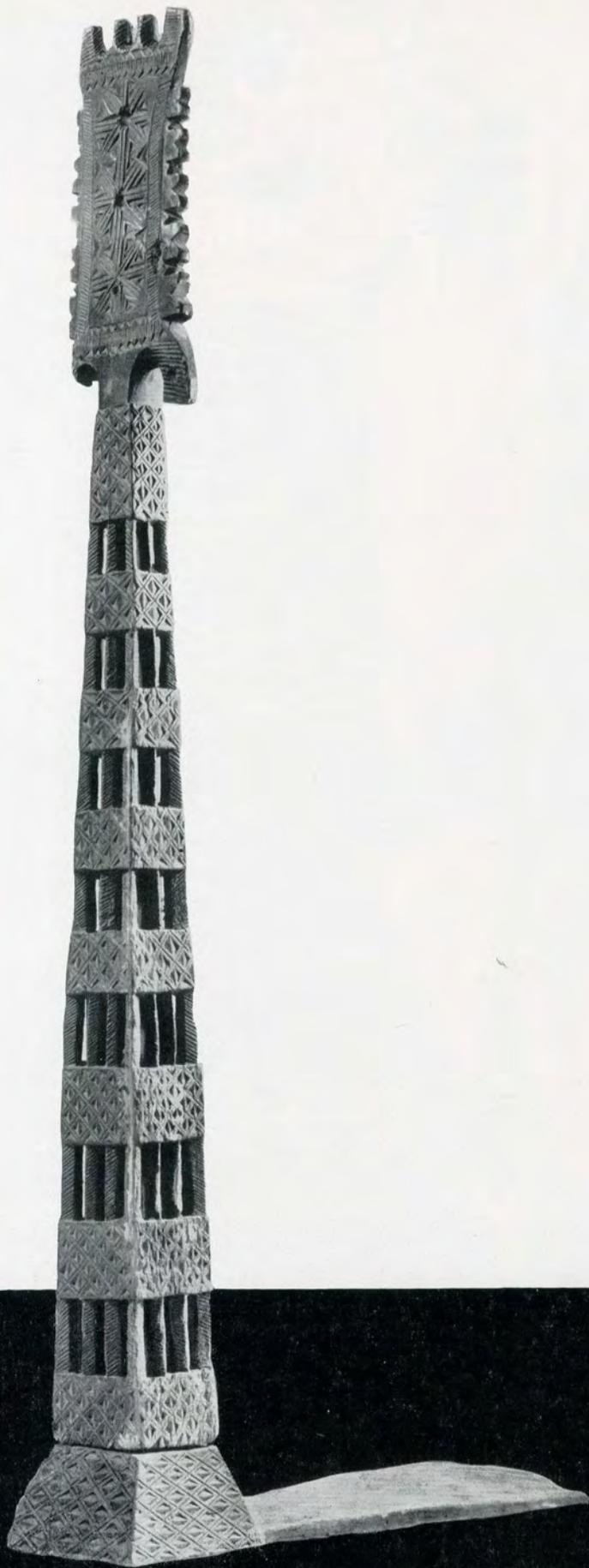
113. Прялка с росписью В. М. Амосова. 1890.
Северная Двина, Борок, деревня Скобели

114. Прялка с росписью П. М. Амосовой.
Начало 20 в. Северная Двина, Борок, деревня Скобели

115. Прялка с изображением Александра I
и Елизаветы Алексеевны. Деталь. 1-я половина 19 в.







116. Никита Сидоров. Прялка. 1797.
Ярославская область

117. Прялка. 1-я половина 19 в. Ярославская область

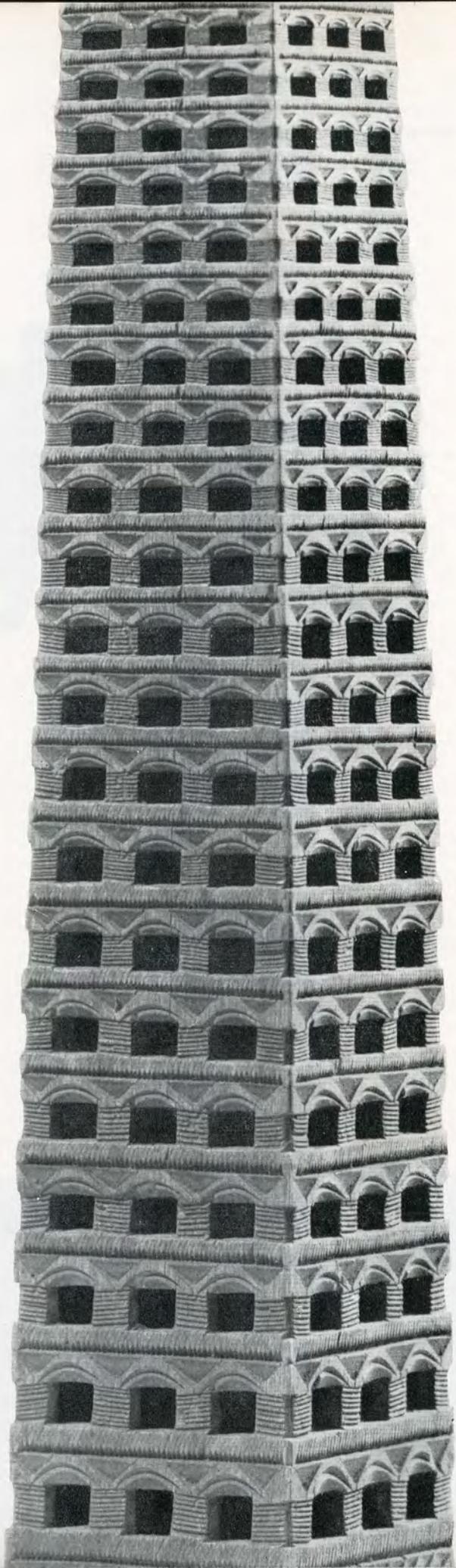
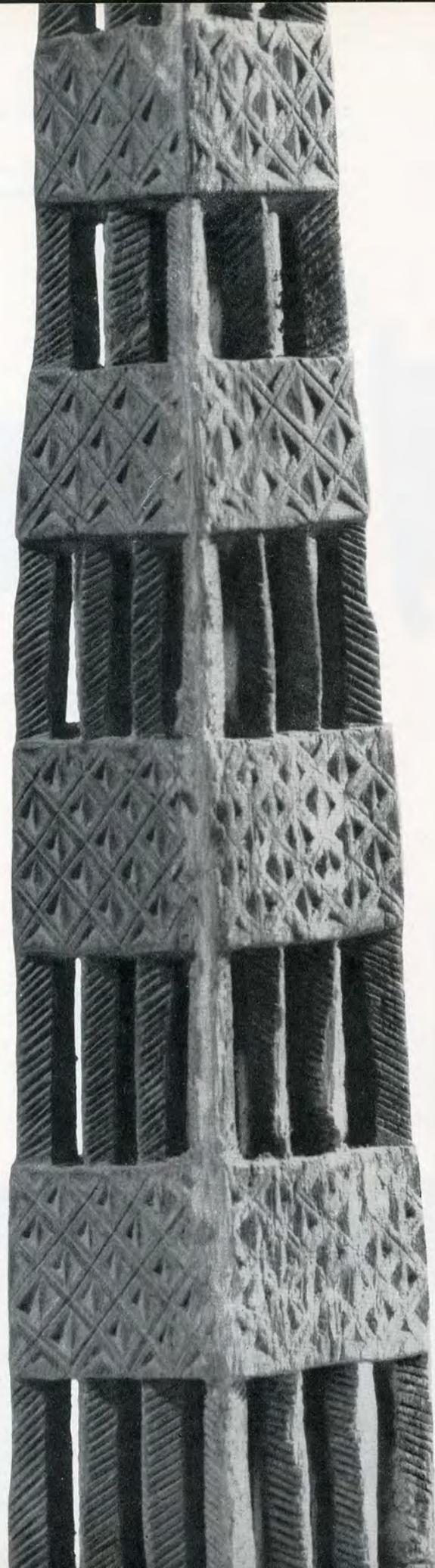
118. Прялка с «фонарями». 1830-е гг. Костромская
область, Галичский район

119. З. В. Отвагин. Прялка с «фонарями».
Конец 19 в. Костромская область, Галичский район,
деревня Новографская

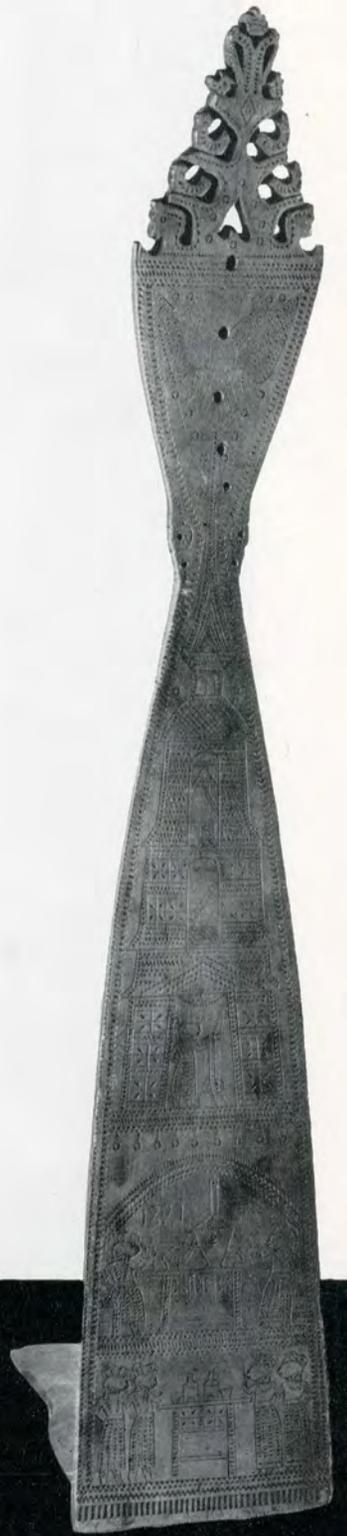
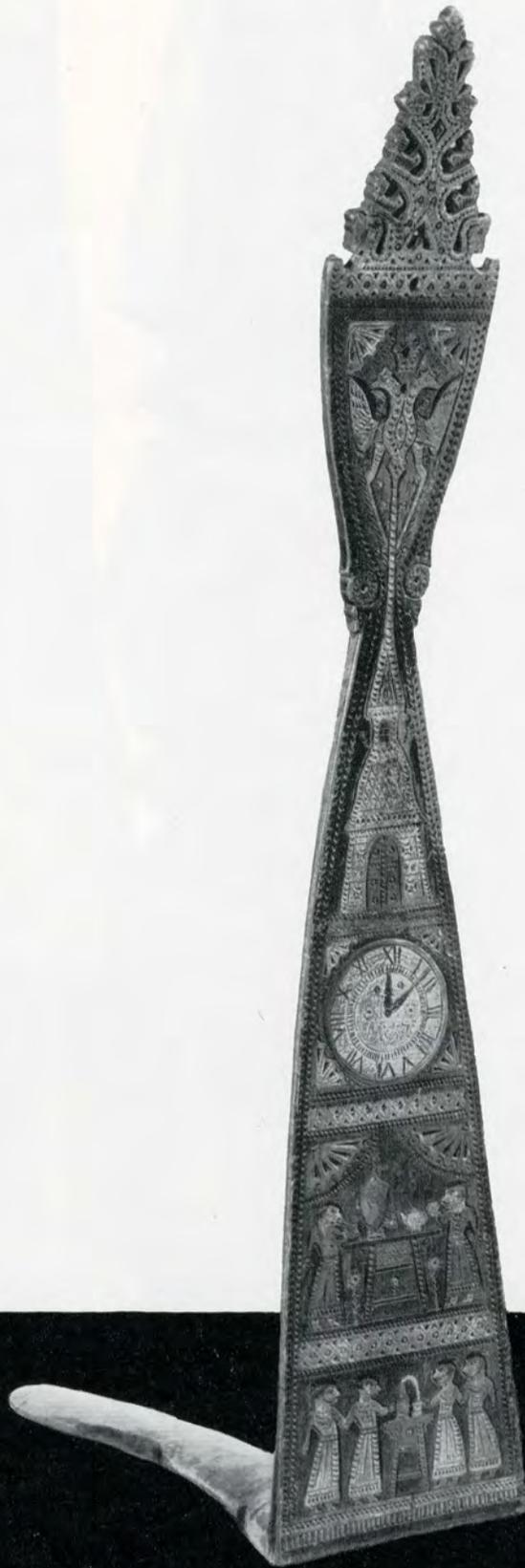
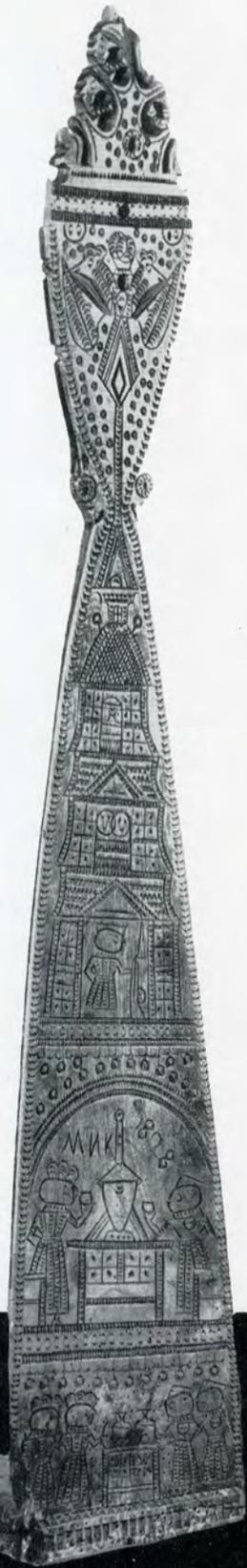
120. Прялка. 18 в. Костромская область

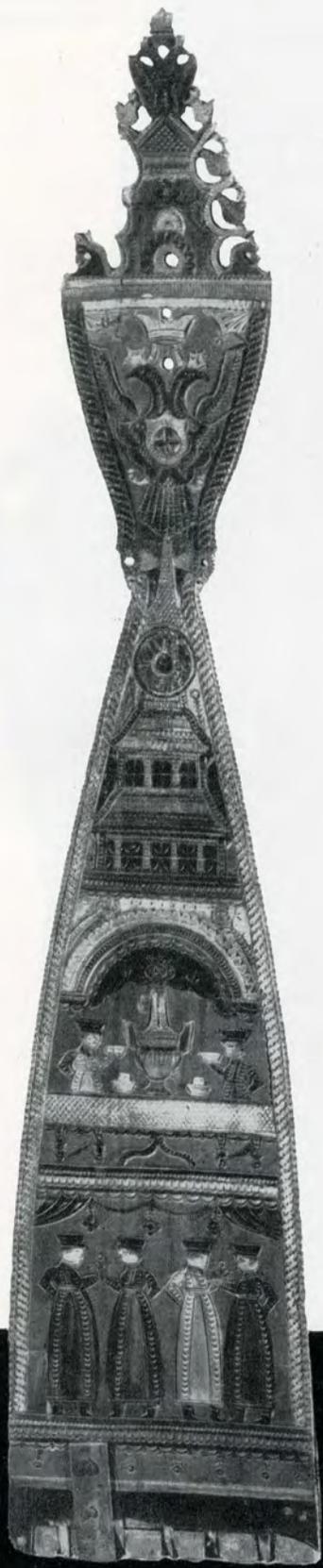
121—125. Детали прялок











126. Прялка ярославско-костромская
с подписью «М И К». 1828.
Ярославская область, Любимский район

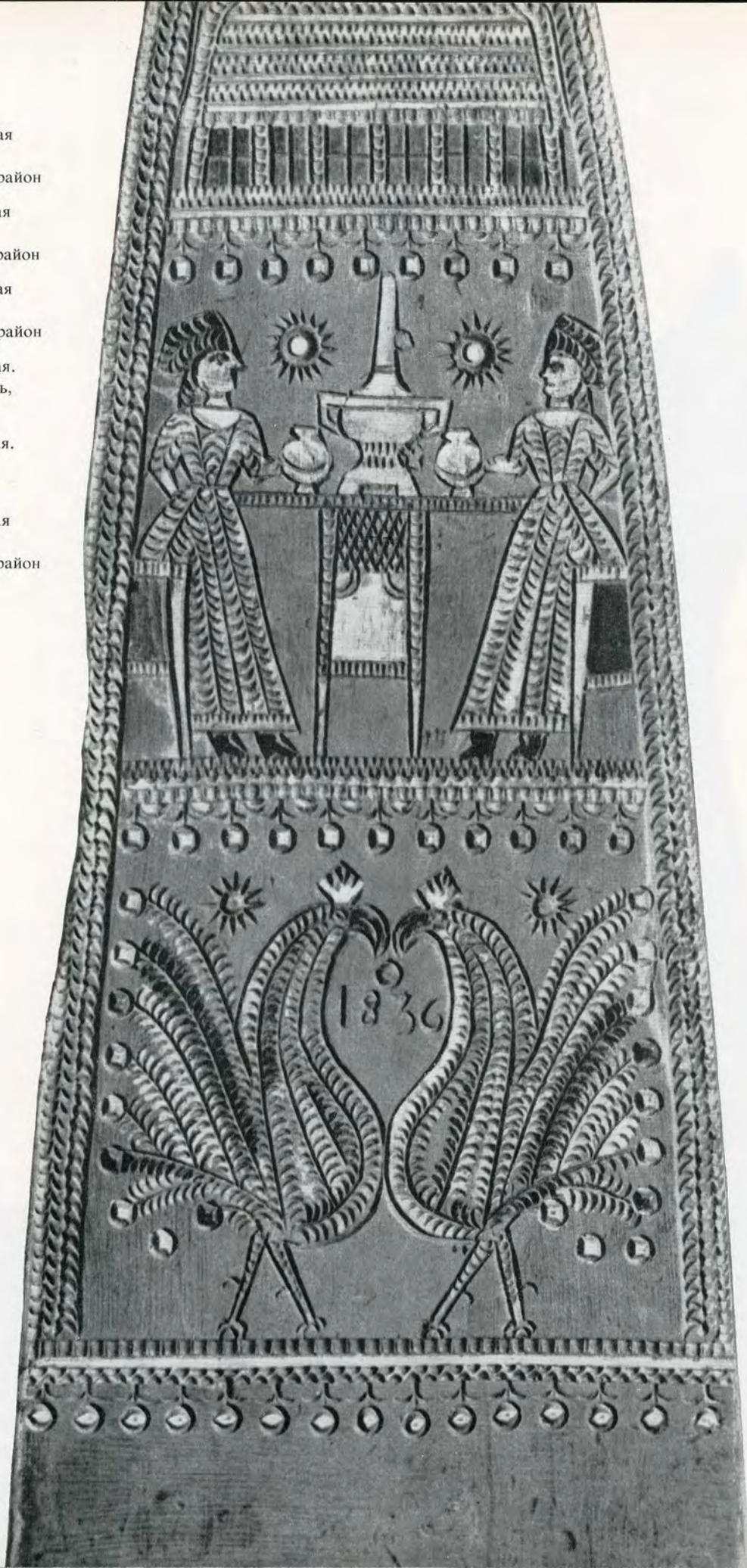
127. Прялка ярославско-костромская
с подписью «М Ф Ч». 1882.
Ярославская область, Любимский район

128. Прялка ярославско-костромская
с подписью «М И К». 1821.
Ярославская область, Любимский район

129. Прялка ярославско-костромская.
Середина 19 в. Ярославская область,
Любимский район

130. Прялка ярославско-костромская.
Конец 18 в. Ярославская область,
Любимский район

131. Прялка ярославско-костромская
с подписью «М Ф Ч». 1838.
Ярославская область, Любимский район

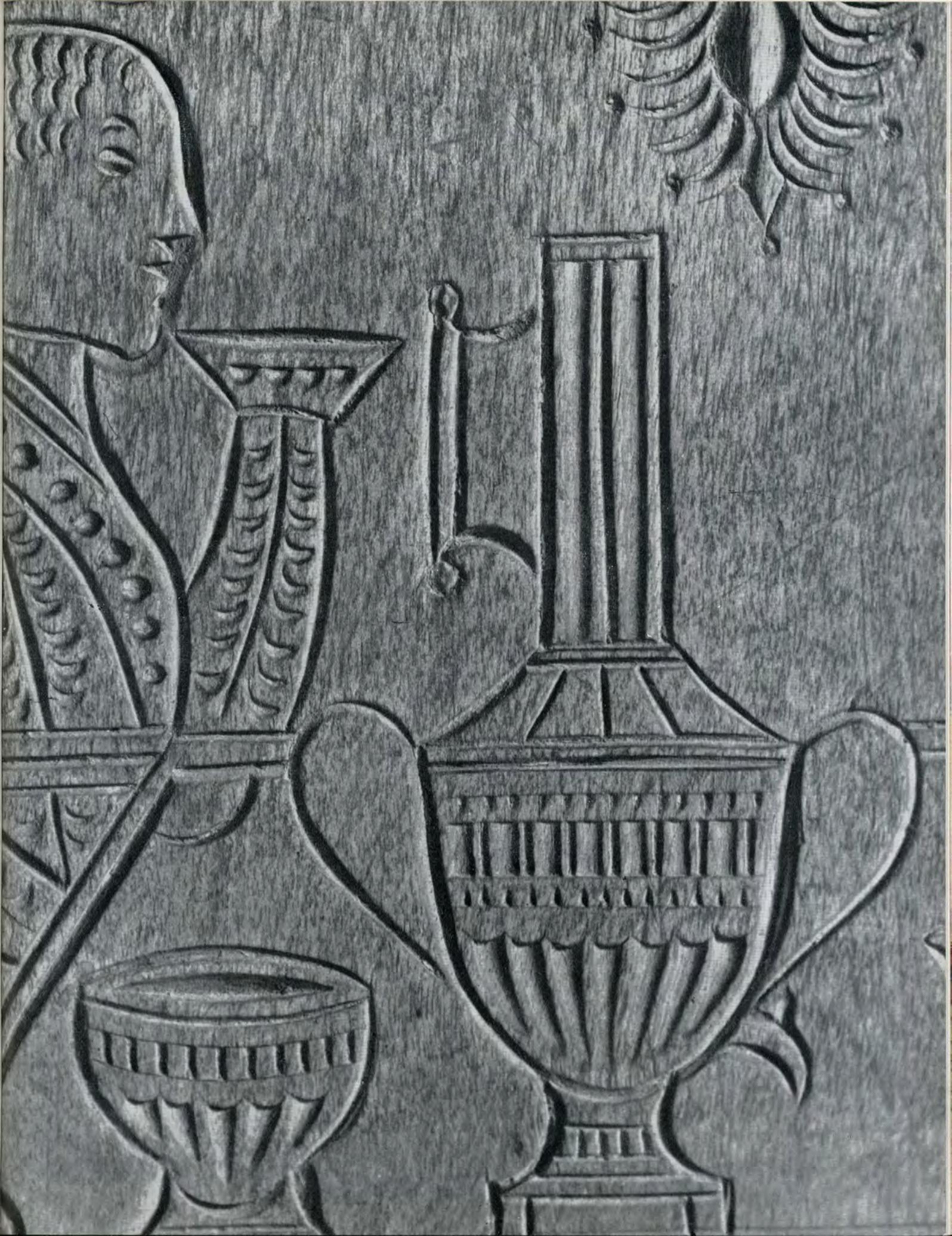


132—134. Прялка ярославско-костромская.
Детали и общий вид. 1836.
Ярославская область, Даниловский район





135—136. Прялка с «чаепитием». Детали. Середина 19 в.







137—138. Прялка ярославско-костромская.
Деталь и общий вид. 1868.
Костромская область, Некрасовский район



ГОРОДЕЦКИЕ ДОНЦА

В одной старинной русской загадке говорится: «На осине сижу, сквозь клёну гляжу, березой верчу». Если вам ее загадают, вряд ли вы дадите правильный ответ. Лишь деревенские старики сразу смогут понять, о чем идет речь, и ответят: «Это донце с гребнем и веретено». В «Толковом словаре русского языка» Даля объясняется, что слово «донце» означает «дощечку, на которую садится пряжа, втыкая в неё гребень».

Это объяснение уносит нас в далекое прошлое, когда женщины-крестьянки пряли нити вручную, используя для работы несложные приспособления: донце, гребень и веретено. На донце пряжа садилась, на гребне укрепляла кудель, а на веретено наматывала напряденные нити. Обычно донца делались из осины, гребни из клёна, а веретено из березы. Сейчас нити и ткани изготавливаются на фабриках, а донца, гребни и веретена ушли из нашего быта. Но многие из этих предметов можно увидеть и сейчас: они бережно хранятся в музеях.

Познакомимся с ними поближе. Вот одно из таких донце. Целая картина изображена на осиновой доске: два всадника, вздыбив коней, стоят друг против друга. Здесь не роспись, не резьба, а инкрустация — вставленные в доску кусочки дерева другой породы. Это и есть одно из знаменитых городецких донце — уникальных произведений народного искусства, которые любители начали собирать еще в конце прошлого века, когда в России возрос интерес к старине, к народному творчеству. В это время многие коллекционеры стали собирать крестьянские вещи, покупая их на ярмарках и торгах. Кроме того, специальные перекупщики разыскивали их по деревням, но, боясь конкуренции, они скрывали места покупок и имена мастеров. Поэтому почти все произведения крестьянского искусства являются сейчас безымянными. Собирались эти вещи и музеями. В настоящее время городецкие донца есть в коллекциях Государственного Русского музея, Государственного музея этнографии, в музеях Городца, г. Горького, хранятся они и в Государственном Историческом музее.

Коллекция, которая находится в собрании ГИМ, насчитывает около восьмидесяти предметов. Она образовалась в 1890-х годах, ее основу составила группа вещей, переданных в дар музею крупным коллекционером Н. А. Демидовым. Наиболее старое донце собрания относится к началу 18 века, самые поздние — к 1920-м годам. Эта группа донце приобретена для музея научным сотрудником С. К. Просвиркиной в 1925 году в Нижегородском крае. Несколько предметов второй половины 19 века были привезены историко-бытовыми экспедициями музея в 1950-х годах. Коллекция, сравнительно небольшая по численности, позволяет проследить развитие художественного донечного промысла на протяжении более двух веков и познакомиться с яркими произведениями крестьянского искусства.

Специальных работ, посвященных только этой группе предметов, в литературе нет. Но оригинальность и своеобразие изделий Городецкого района давно привлекали внимание исследователей. Впервые с этими безвестными памятниками познакомил читателей В. С. Воронов в статье «Нижегородские донца»¹. Он возвратился к этой теме в 1924 году, в книге «Крестьянское искусство»². Обращали свое внимание на искусство Городецкого района и нижего-



139. Изготовление донца. Роспись на доске И г н а т и я М а з и н а. 1920-е гг. Городецкий район

родские ученые-краеведы. Много фактического материала есть в работах Д. В. Прокопьева³, М. П. Званцева⁴. Большая работа по систематизации памятников городецкого искусства проделана В. Авериной⁵. Интересный художественный анализ этих памятников дан в работах В. М. Василенко⁶.

«Городецкими» донца названы по главному месту сбыта — селу Городец на Волге. Это старинное село, основанное еще в 12 веке. Удобно расположенное на берегу, среди глухих лесов, оно привлекало всех, кто хотел укрыться от непосильных налогов, от незаслуженной кары, от царского гнета, сюда же бежали и раскольники-старообрядцы. Быстро росло его население. Развивались торговля и ремесла. Так, по документам начала 18 века большинство жителей Городца не занималось земледелием. Среди них было много кузнецов, ткачей, красильщиков, пряничников, плотников, резчиков⁷. Самый большой простор для деятельности был у мастеров резчиков, плотников, столяров. В народе считали даже, что «лес заволжанина кормит».

Почти треть площади губернии была занята лесами, причем основная часть лесного массива приходилась на три уезда: Балахнинский, Семеновский и Макарьевский. Городец был расположен в Балахнинском уезде. Именно здесь деревообрабатывающие промыслы достигли наибольшего развития. Леса давали дешевый и разнообразный материал для всяких поделок. Все делалось из дерева: детские игрушки и колыбели, ковши, чашки и ложки, кареты и сани. Сбывались они рядом, на Нижегородской ярмарке (до 1816 года находилась в Макарьево и называлась Макарьевской), куда доставлялись на судах по Волге.

Делались из дерева и орудия труда, главным образом для обработки льна. Обработкой льна занимались женщины, которые пряли нити и ткали на продажу холсты. На местных землях лен давал большой урожай. Для того чтобы стебли льна превратились в белоснежное полотно, требовалось не только много времени, но и сноровка. Женщина должна была иметь разнообразные инструменты: трепала, мялки, вальки, ткацкие станы, донца, гребни и веретёна. Из-за их большого разнообразия разные села стали специализироваться на выделке какого-либо одного вида орудий. Так, веретёна делались в сорока

семи селах, а донца стали делать в селах Боярское, Косково, Курцево, Хлебаиха, Серково, Мокрово, Омётово⁸. Изделия мастеров этих деревень очень славились и даже выставлялись на всемирных выставках. Например, на Парижской выставке 1866 года Нижегородская палата государственных имуществ выставляла «пряжи или донца по двадцать копеек за штуку»⁹.

Процесс изготовления донца был довольно сложным и длительным. Начинаясь он с заготовки белой основы и заканчивался ее художественной отделкой. На доске декоративного назначения мы можем увидеть процесс производства донца, изображенный Игнатием Мазиним. В определенной последовательности здесь изображено несколько жанровых сенок, окаймленных широкой полосой растительного орнамента. Орнамент выполнен уверенной, твердой рукой художника, рисунки по сравнению с ним сделаны неумело и несколько наивно. Такая разница в мастерстве исполнения жанровых и орнаментальных рисунков объясняется тем, что живописец, по-видимому, часто делал орнаменты, это была привычная ему работа, а сюжетные рисунки, вероятно, делал впервые. Над каждым из них есть поясняющая надпись, мастер как бы боялся, что иначе его не поймут. Таких надписей и соответствующих им изображений на доске семь. Вот первая из них: у срубленного дерева стоит крестьянин с топором, а рядом двое других, как гласит надпись, производят «распил осинника для донцев». И в этой и в других сценках, которые означены, как «пилка тёсу», «болваненье головок», «долбление головок», «строшка тёсу для ден» и «наклейка головок», рабочие процессы показаны очень точно. Мастер сумел показать, что все они выполняются разными людьми, разного возраста: одному нарисовал окладистую бороду и усы, а другим, более молодым, сделал разные прически на косой и прямой пробор, одел их в рубашки разного цвета. Но вместе с тем мастер показал и то, что во многих операциях заняты одни и те же люди. Так, крестьянин с бородой участвует в четырех сценках из семи. На последнем рисунке рядом с ним изображена женщина и ребенок. Это не случайно, так как наклейка головок было делом наиболее легким и не требовала особой квалификации. Все эти сценки изображены на фоне крестьянского дома — по всей вероятности, показана работа крестьянской семьи. Можно предположить, что на доске изображен глава семьи, его жена, маленький ребенок и три взрослых сына. Хорошо видны на рисунке и те несложные инструменты, которые употреблялись: топор, пила, долото, рубанок. Все показано очень подробно. Не изобразил мастер только того, как украшали донца, но об этом могут рассказать сами вещи.

Городецкое донце своеобразно не только по украшению, но и по форме. У него очень широкая доска-сиденье и высокая головка для гребня, приближающаяся к форме усеченной пирамиды. Одна сторона головки (противоположная сиденью) — ребристая, а внутренняя — спускается уступами.

По декоративному оформлению донца делятся на группы: 1) резные; 2) резные с инкрустацией; 3) инкрустированные с подкраской; 4) живописные.

Для пряжи донце было не только рабочим инструментом, она берегла его не только потому, что нередко оно было подарком жениха и символом домашнего благополучия. Крестьянка ценила его и как декоративный предмет.



140. Донце резное с изображением кареты. Конец 18 в.

Окончив работу, она вынимала гребень и вешала донце на стену избы, рядом с вышитыми полотенцами и лубками. Поэтому край на нем оформлялся в виде зубчиков, которые подражали бахромке полотенца.

Донце с резьбой в нашей коллекции около десяти. Все их украшения сводятся к косой сетке, заполняющей частично или полностью поверхность. Они интересны в том отношении, что представляют собой как бы предысторию знаменитого впоследствии городецкого искусства.

Очень интересны по богатству и оригинальности декоративных форм донца с инкрустацией, выполненной морёным дубом. Деревни, где делали такие донца, стояли на берегу быстрой и извилистой речки Узолы. Могучие дубы, кудрявые березы, лохматые ели смотрелись в ее воды. Узола, прихотливо изворачиваясь, подмывала берега, выворачивала с корнями деревья. Деревья падали в воду, заносились песком, илом, мягкие деревья быстро гнили, а такие, как дуб, от лежания в воде становились только крепче и плотнее. Дуб, сотни лет лежавший в воде, становится не только плотным, а меняет цвет и из светлого превращается в темный, как графит.

Крестьяне этих деревень часто находили на берегах реки потемневшие от воды стволы дубов. И, вероятно, эти находки натолкнули мастеров на мысль использовать этот материал в своих изделиях. Из потемневшего «морёного» дуба стали вырезать фигурки коней, птиц и вставлять их в углубления на поверхности осинового донца.

Техника инкрустации не была характерна для русского крестьянского искусства и встречается только в произведениях мастеров Городецкого района бывшей Нижегородской губернии. Угловатые вставки морёного дуба, появившись сначала на головке, постепенно распространяются на всю поверхность донца. Параллельно с этим от отдельных фигурок мастер переходит к сложным жанровым картинам. Инкрустация дополнялась скобчатой резьбой, выполненной широкими плавными линиями. К вставкам-фигуркам острым концом резца как бы подрисовывали у коней тонкие гибкие танцующие ноги, у собак —



141. Донце резное с изображением кареты. Конец 18 в.

хвосты-закорючки, а человечкам давались в руки сабли, ружья, трубки. Для всех донец этого типа характерным является украшение круглыми гвоздиками из морёного дуба, которые вставлялись в дырочки, предварительно просверленные стальными трубками. Инкрустирование основных силуэтов и одинаковые дополнительные украшения создают стилистическую общность орнамента донца. Скобчатая резьба выполнялась ложчатым долотом и резцом. Она отличалась резкой лаконичностью и имела очертания изогнутых в разных направлениях скобок.

Темы инкрустаций очень разнообразны. В них как бы отразилась жизнь разных времен. Вот вдоль всего поля по светлому фону мчится черный конь с тонкими паучьими ногами, с горделиво откинутой шеей. Он везет высокую карету¹⁰. Карета изображена одними контурными линиями, но они так точно передают основную форму, что вы без труда узнаете в ней карету 18 века. Подобная карета хранится в Историческом музее. Принадлежала она богатому дворянскому роду Глебовых-Стрешневых. Карета огромная, тяжелая, в нее впрягали не менее шести лошадей. Чтобы уменьшить тряску, возок подвешивался на ремнях — рессор в то время еще не знали. Кареты украшались пышно: золоченой резьбой, серебром, внутри обивались бархатом и шелком. Увидеть такие кареты в жизни деревенскому мастеру было трудно, но ему помогали лубочные картинки. Это были ярко раскрашенные гравюры, иногда с пояснительным текстом. Они заменяли крестьянам книгу, газету и нередко служили единственным источником знаний. На одной из таких картинок есть изображение кареты, очень сходное с изображением кареты на нашем донце¹¹.

Есть изображение такой же кареты и на лубочной картинке под названием «Поход славного рыцаря Колеандра Лодвига». Подобные кареты делали не только на донцах, но и на других крестьянских вещах, например на резных пряничных досках.

илл. 142

Чтобы подчеркнуть размер кареты, мастер заполняет ее изображением почти все донце, так, будто она с трудом там помещается. Кроме того, лошадь

илл. 140, 141, 145

намного меньше кареты, что также дает нужный художнику масштаб композиции. Мы хорошо различаем подвешенный на ремнях округлый возок с покатым верхом, откинутую подножку, приподнятые облучок и запятки. Мастер показал нам пышность выезда, поместив кучера и форейтора в торжественных позах. В карете видна дама во весь рост, в платье с кринолином и глубоким вырезом. Имея в своем распоряжении всего два цвета (светлое и темное дерево), художник сделал карету нарядной, украсив ее гвоздиками-вставками. Время шло, менялись поколения мастеров, менялись и сюжеты на донцах. В начале 19 века были забыты пышные громоздкие кареты. Одним из излюбленных стало изображение всадников. Вместе с сюжетами меняется и композиция. Если кареты располагались по горизонтали, то теперь весь орнамент строится по вертикали, размещаясь поясами один над другим. Всадники всегда помещаются в верхний ряд. Так же, как те всадники, которых раньше делали на головке, их изображают на вздыбленном коне, с обнаженной саблей или ружьем в руке, среди цветов и деревьев, с собакой у ног.

илл. 143

В альбоме Д. А. Ровинского есть много листов, посвященных сказкам, былинам и былинным богатырям. Такие былинные богатыри, как Илья Муромец и Алеша Попович, Буслай Буслаевич и Бова Королевич, встречаются чаще других. Несмотря на то, что эти герои пришли из разных сказок и былин, в картинках они очень похожи, различаясь лишь небольшими деталями в одежде и головных уборах. Поза скачущего всадника, вздыбленный конь — все как бы переходит с одного листа на другой.

Если сравнить этих богатырей с теми всадниками, которые сделаны на донцах, мы заметим, что эти изображения близки. Трудно сказать, кого именно из богатырей хотел показать мастер, но бесспорно, что они сделаны под влиянием народных картинок¹². Часто такие всадники изображались парами по сторонам дерева или цветка: обращенные лицом друг к другу, с поднятым оружием, они как бы приготовились к битве. Иногда их окружают люди, собаки, птицы, что придает всему более миролюбивый вид и напоминает бытовую сценку. Коня и всадника мастер вырезал из одного куска, и они как бы сливались воедино.

Многие исследователи (В. А. Городцов, М. П. Званцев, Б. А. Рыбаков) связывают изображения всадников с древней символикой, которая относится ко времени язычества, времени поклонения силам природы¹³. Древо-цветок в этой символике представляло великую богиню, образ которой являлся символом жизни и плодородия. Этот культ прослеживается и в древнеславянских обрядах, в которых «березку одевают в женское платье и поклоняются ей как богине весны»¹⁴. Всадники по сторонам древа трактуются как воины-охранители, птицы в древнем искусстве символизировали стихию воздуха.

С течением времени смысл символов был забыт, но изображения по традиции переходили с предмета на предмет. Вместе с этим древнемагическое значение сменяется чисто бытовым. На всадниках появляются треуголки и цилиндры, соответствующие эпохе, воин-охранитель иногда становится охотником и целится в сидящих на дереве птиц. В руках у прежних торжественных воинов вместо сабель и ружей появляются ветки или даже курительные трубки.

В первой половине 19 века темы из окружающей жизни занимают на донцах все большее место. Появляются изображения солдатиков. Один за другим следуют они за всадниками или стоят сабли наголо, отчего кажутся очень воинственными и немного смешными. Сделаны они теми же угловатыми вставками морёного дуба с дополняющей их резьбой. Трудно и даже невозможно определить форму их мундиров, но четко видны головные уборы — это треуголки и высокие кивера с султаном. Кивер с султаном носили русские воины в начале 19 века. На донцах такие изображения появились не случайно — это было своеобразным откликом на события в стране. 1812 год. Наполеоновская армия без объявления войны переходит русскую границу. Захватнические действия неприятеля вызвали бурный подъем патриотических сил народа. После победоносного окончания Отечественной войны оставшиеся в живых солдаты не сразу вернулись в свои деревни, а продолжали отбывать двадцатипятилетнюю воинскую повинность и, только полностью отслужив срок, стали возвращаться домой. Так что можно сказать, что вся первая четверть прошлого столетия прошла для крестьян под впечатлением военных событий. Военные мотивы в крестьянском искусстве появляются именно в это время.

ил.л. 149, 150

Постепенно забылась и война. Исчезают с донца солдатика, опять вытесняясь новой темой: окружающая мастера жизнь деревни все настойчивее вторгается в его творчество. Вот развеселая сценка пляски: парень с балалайкой, лихая плясунья с платочком в поднятой руке, а рядом зритель с трубкой. Мужские костюмы и шапки сделаны инкрустацией, а все остальное выполнено одними скобчатыми линиями, но очень живо и реально.

ил.л. 151

Одна из небольших сенок на донце поражает художественным мастерством. В сюжете ее нет ничего необычного, мастер наблюдал такую картину много раз. Вытянув шею, бегут друг за другом три гуся, догоняя собаку. Первый из них вот-вот схватит ее за ногу. Исполнена эта удивительно выразительная сценка буквально двумя-тремя взмахами резца. Свободные выемки напоминают мазок кисти. Одно движение руки — и гусь бежит, еще одно — еще гусь, чуть-чуть изменится ее направление — и получается собака. Так исполнить композицию мог только большой художник.

ил.л. 152

А вот деревенские посиделки. По обычаю, которые существовали во многих русских деревнях, зимой девушки с прялками собирались в какой-нибудь избе для работы. Сюда же приходили парни. На такие вечеринки одевались очень нарядно. А здесь, недалеко от Нижегородской ярмарки, не отставали от моды своего времени. На скамейке с высокими ножками лежит донце — хорошо видна его высокая головка. В головку-подставку вставлен гребень с куделью. На донце сидит женщина, левой рукой она тянет нить из кудели, прикрепленной к гребню, а правой наматывает нить на веретено. По бокам скамейки — мужские фигуры, удобно расположившиеся в креслах, в руках одного трубка с длинным чубуком, на голове треуголка, а у второго на голове кивер с султаном. Рядом с ним собака. Здесь же, как бы красуясь, стоят две дамы в пышных платьях с кринолинами и с раскрытыми зонтиками. Еще ниже изображен гарцующий конь, которого ведут под уздцы мужчины в сюртуках и цилиндрах. На этом донце есть надпись: «деревни Охлабаихи мастеръ Лазарь»

ил.л. 144



Васильевъ 1866». Этот талантливый мастер из Охлабаихи был одним из немногих, оставивших подписи на своих произведениях. Второе, сделанное им двумя годами позже, также подписано: «мастера Лазарь Васильева Мельникова».

Можно предположить, что еще несколько донец, хранящихся в музее, принадлежат руке Л. В. Мельникова, настолько велико их композиционное и стилистическое единство. Сюжеты его работ очень разнообразны, но, как правило, верхний ряд занят традиционным изображением дерева с всадниками по бокам и с широко раскинувшей крылья птицей над ними. Они отделяются от нижних рядов полоской, состоящей из квадратов, заполненных многолепестковыми розетками. Украшения нижнего поля всюду различны, но некоторые детали художник особенно любил и в разных вариантах повторял на многих донцах. К ним относятся, например, изображения дам в кринолинах. Головки донец в его работах украшены традиционно: с одной стороны — всадник, с другой — птица. Даже в маленьком кусочке твердого дерева видно высокое мастерство художника. Одно движение резца — и птица ожила: она резко повернула голову, распустила хвост, как бы собираясь взлететь.

илл. 153, 154

На работах Л. В. Мельникова видно, как изменялись не только сюжеты, но и техника украшения: со временем к инкрустации добавляется подкраска. Донца с рисунками пользовались у крестьянок большой популярностью, и мастера не успевали их готовить. Возможно, что Л. В. Мельников был одним из первых, кто прибег к хитроумному способу, который давал возможность увеличить выпуск продукции. Он заключался в том, что некоторые детали рисунка стали закрашивать темной краской, которая как бы подражала инкрустации. От этого внешний вид рисунка почти не изменился, а время, затраченное на него, резко сократилось.

Работы Л. В. Мельникова, хранящиеся в собрании Исторического музея, выполнены техникой инкрустации с резьбой и подкраской. Постепенно окрашиваемая поверхность увеличилась, стали раскрашивать весь фон инкрустированного донца. Делали это сначала просто соком клюквы, потом настоящими

142. Пряничная доска. 1805

143. «Храбрый рыцарь Ипполит». Лубок. Конец 18 в.



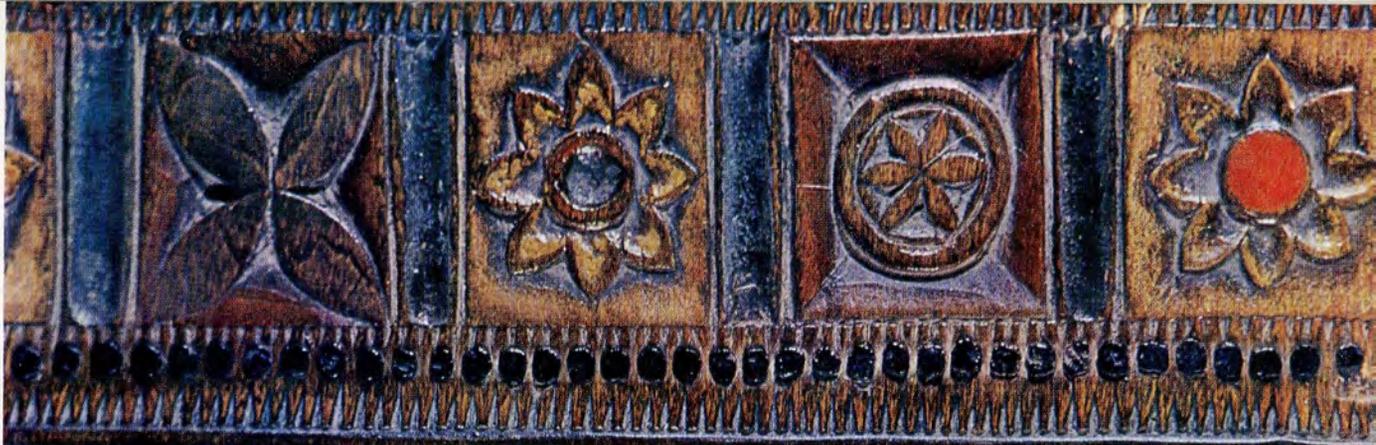
яркими красками. Во второй половине 19 века стали появляться и быстро распространились чисто расписные донца. До сих пор сохранилось у здешних крестьян в памяти предание о том, как мастера-резчики стали делать расписные вещи. Однажды в одну из сельских церквей пришел работать художник-живописец. Он поновлял потертые и потускневшие иконы. Его большой набор красок, кистей, быстрая спорая работа произвели на крестьян впечатление легкости и простоты. Предание называет точную дату — 1870 год — и говорит о том, что первым научился делать расписные вещи сторож этой церкви, некий Шишкин¹⁵. Якобы с этого момента донца стали только расписывать, совершенно забросив технику инкрустации, как более трудоемкую. Но эти сведения нельзя считать достоверными. Их недостоверность подтверждают более ранние датированные изделия, выполненные техникой инкрустации с подкраской. В новом деле многие стали пробовать силы. Это оказалось не так просто. Один из мастеров вспоминал впоследствии: «Делали с большой присидливостью, плакали и скоблили, если не удавалось, и вновь выводили»¹⁶. Роспись, которая сложилась в районе Городца, трудно спутать с какой-нибудь другой, так она своеобразна. Сначала заготовку слегка грунтовали мелом и промазывали клеем, затем большими цветовыми пятнами наносили рисунок без предварительного контура, широкими свободными мазками. Краски употребляли иногда яичные, но чаще клеевые. Преобладали синие, красные, белые и черные цвета. Живописность — вот что отличало городецкую роспись. Мастера не знали законов перспективы, их рисунки получались плоскостными, но вместе с тем какими-то удивительно легкими и прозрачными. Этому немало способствовал своеобразный инструмент, иногда заменявший им кисть. К палочке прикреплялся кусочек дождевого гриба, который крестьяне называли «дождевиком». Эти грибы в виде круглых белых шариков вырастают в лесу после дождя, через несколько дней темнеют, высыхают и лопаются. Остается одна тонкая оболочка, которую и используют. Гриб смачивают белой краской и прикладывают его к поверхности рисунка. Получается ноздреватая дорожка, которая идет как орнамент не только по

фону, но и по одежде, драпировкам, цветам. Грибом как бы «тыкают» в рисунок, и поэтому получившийся орнамент иногда даже называют «тыканным». После росписи их олифили, или, по местному выражению, «лачили». Расписные донца крестьянки называли «мазаными». Появившись на рынке, они скоро стали единственно любимыми. Донца с резьбой перестали покупать, и их производство постепенно прекратилось. Продукцией донечников стали только расписные донца. В начале 20 века роспись донец из процесса творческого превратилась в ремесло. В середине 1920-х годов один из жителей Городца, И. Г. Блинов, в беседе с С. К. Просвиркиной рассказывал о работе мастеров: «Им не выгодно по одному донцу работать. Они начинают большой партией. Несколько человек трут краски, а пишут сначала одной черной, потом одной зеленой, по всем донцам, ну у них и споро. Кто-нибудь грунтует, кто лачит. Так целым семейством пишут», то есть так же, как и в производстве заготовок для донец, в росписи появилось детальное разделение труда. Но короткой была жизнь этого промысла. Сорок с лишним лет назад настал момент, когда крестьянке не нужно было сидеть за пряжей и слепнуть над холстами. На селе появилось много дешевых фабричных ситцев, и производство донец прекратилось. Только изредка еще можно было встретить на городском базаре старика-мастера, который держал на полусогнутой левой руке с десяток расписных донец. Это были последние произведения донечников. Каковы же были сюжеты росписи? Верный традициям отцов и дедов, мастер продолжал изображать коней и птиц, но как «немодных» помещал их на боковых сторонах подставки или на краю донца. Еще более расширяются и заполняют всю поверхность изображения сцен из жизни.

В сюжетах росписи чувствуется своеобразие городецкой деревни, близость к Нижегородской ярмарке с ее ярким и броским купеческим бытом. На донцах стали изображать дам в модных и богатых туалетах из узорных шелковых тканей, с широкими юбками и глубокими декольте, с высокими прическами, перевитыми жемчугом, мужчин в щегольских сюртуках и лаковых сапогах. Они стоят в торжественных позах и как бы позируют художнику. Часто такие группы располагались за столом, уставленным графинами, рюмками или чашками с самоваром. Их окружает модная мебель — круглые столики на резных ножках, портьеры с бахромой. Все то, что поражало живописца и казалось ему новым, изображал он на рисунках: часы на стенах, картины. Встречались и всадники, но еще чаще стали изображать амазонок. В 1920-х годах писались на донцах и советские сюжеты. Несмотря на то, что сравнительно недолгое время делали мастера расписные донца и что совсем прекратилось их производство, не могло и не должно было исчезнуть это необыкновенное искусство. В наши дни в Городце существует художественная артель, которая производит детскую мебель, игрушки, декоративные тарелки, и все эти вещи украшены росписью, которая ведет начало от росписи нижегородских донец.

илл. 155—159

илл. 162, 163



144. Л. В. Мельников. Донце инкрустированное.
Деталь. 1866. Деревня Охлабаиха

145. Донце резное с изображением кареты. Конец 18 в.

146. Л. В. Мельников. Донце инкрустированное.
1868. Деревня Охлабаиха

147. Л. В. Мельников (?). Донце инкрустированное.
1860-е гг.



148. Л. В. Мельников. Донце инкрустированное.
Деталь. 1866. Деревня Охлабаиха















151. Доще резное
с изображением пляски.
Деталь. 1-я половина 19 в.









153—154. Л. В. Мельников.
Донце инкрустированное. Детали. 1866.
Деревня Охлабаиха



155—156. Донце расписное. Деталь
и общий вид. Конец 19 в.







157—158. Донце расписное.
Детали. Конец 19 в.







160—161. Донце расписное. Деталь. Конец 19 в.



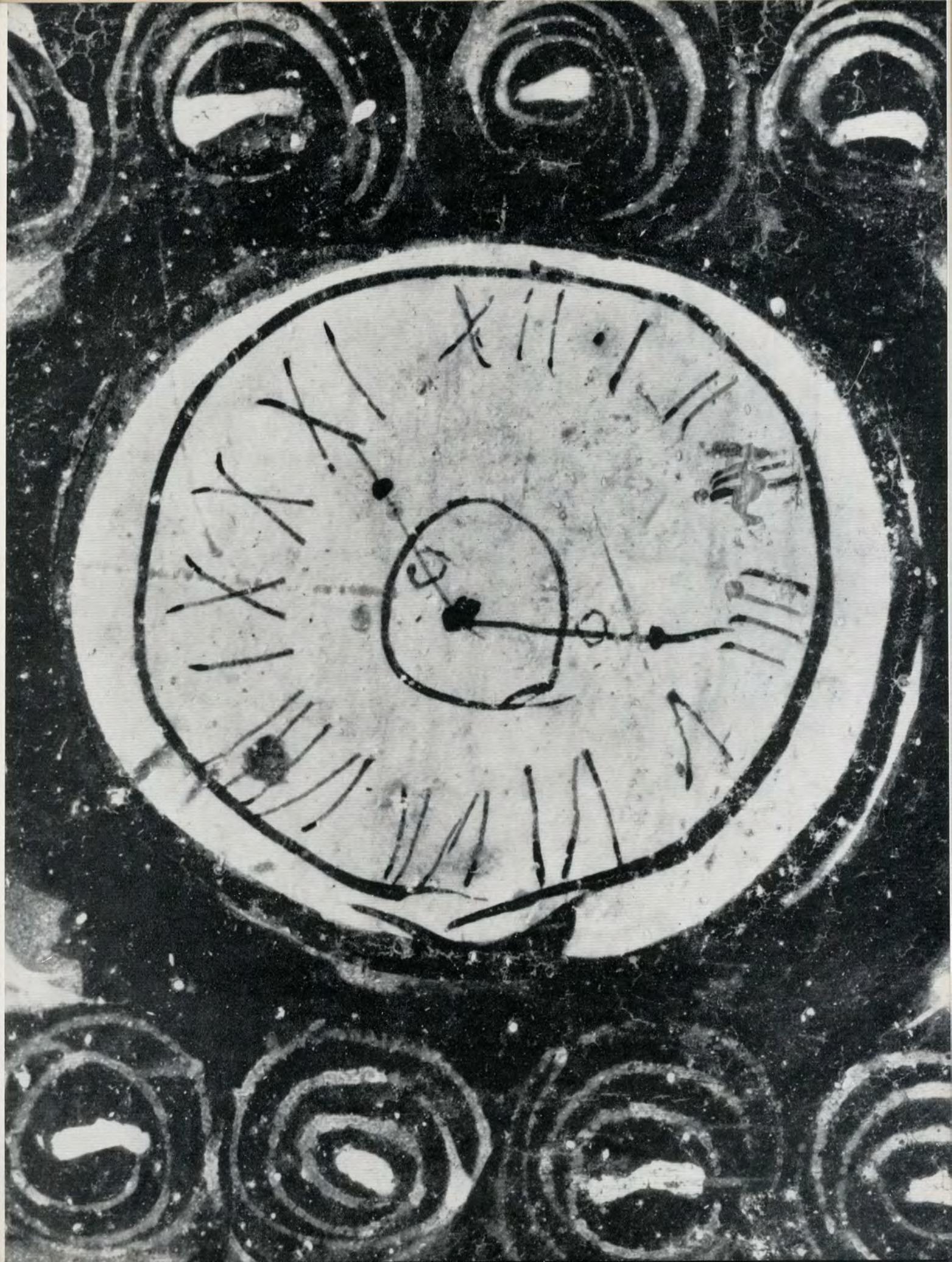




162—163. Донце расписное. Деталь и общий вид.
Начало 20 в.

→
164—166. Донце расписное. Общий вид и детали.
Конец 19 в.







ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ИЗДЕЛИЯ ИЗ БЕРЕСТЫ

Друг мой, — говорила лисица, — если бы ты имел столько же разума, сколько твоя борода волосов, то бы не вошел в сей колодец, не подумав прежде о способах, споспешествующих выйти из оногo. — Так заканчивается старинная басня «Козел и Лиса», в которой рассказывается о том, как лиса обманула козла. Оба залезли в колодец напиться, а вылезла из него только лиса. Глупый козел так и остался сидеть в колодце. Иллюстрацию к этой басне мы видим на берестяной шкатулке, покрытой тончайшей ажурной резьбой.

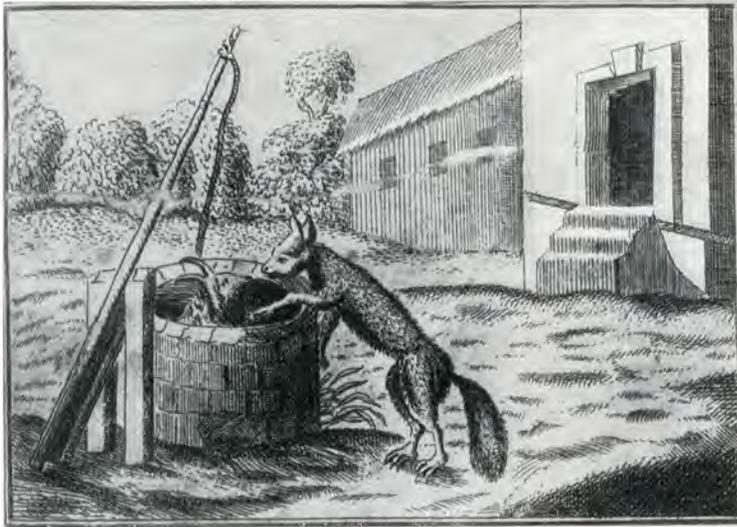
Целый мир сказочных образов и героев, диковинных зверей и чудищ, забавных и смешных человечков населяет берестяное кружево, оставленное нам народными мастерами прошлого. Каким высоким талантом, фантазией и умением надо было обладать, чтобы обычным ножом превратить простую бересту в замечательные произведения искусства, полные гармонии и поэзии.

Береста — это верхний тонкий слой березовой коры нежного розовато-кремового цвета. Ее древнее название «бересто» известно с 15—16 веков. Позднее появились «берёста» и «берестá». Эти названия употребляются до сих пор. Заготавливают бересту в начале лета, в конце мая—июне, когда береза полна соков, и береста легко отстает от остальной коры. Если ее снимали умело, не повреждая следующий слой коры — зазелень, то это не вредило дереву, и через несколько лет на нем вырастала снова нарядная белая одежда. Легкость, способность долго сохраняться, мягкость, — все эти удивительные свойства бересты русский крестьянин исстари умел использовать в своем хозяйстве.

С незапамятных времен из бересты гнали деготь. Большие берестяные пластины — скалы, скальё — подкладывали в крестьянских домах под бревна крыш. Пропитанная смолистыми веществами, береста предохраняла их от сырости и гниения. Из бересты делались раньше и делаются сейчас туеса, или, как их еще называют, бураки — сосуды для хранения еды и питья. Уходя на работы в поле, крестьянин брал с собой туесок с водой или квасом, и в самый жаркий день питье в туеске оставалось холодным. За спиной он носил берестяной пестерь — плетеный заплечный мешок, на ногах — лапти, часто сплетенные из бересты. Кузовки, берестяники — коробка для муки и меда, лукошки, пастушечьи рожки, канаты для рыболовных снастей, — все это делалось из бересты.

Но, пожалуй, самое удивительное — это берестяные грамоты. В Новгородской Руси в 11—12 веках пластины из бересты использовались для письма. Это был удобный, доступный и дешевый материал. На мягкой податливой поверхности буквы легко процарапывались острой костяной палочкой. Многие сотни лет скрытая в земле, хранила береста письма древних новгородцев. И только через восемь столетий берестяные грамоты стали достоянием истории. В старину не только умели использовать чудесные свойства бересты. Ее умели украшать, превращая в красивые, нарядные вещи из тончайшего кружева, кружева из дерева.

В исторической и искусствоведческой литературе нет специальных работ, посвященных художественной бересте. Отдельные же статьи, как правило,

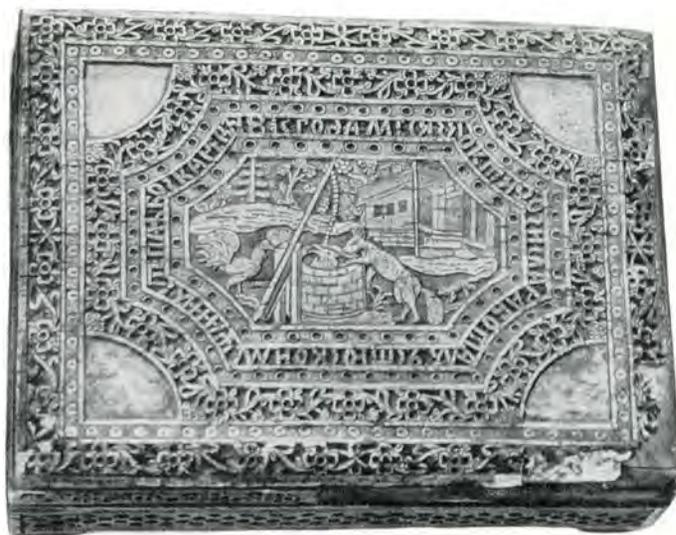


167. Иллюстрация к басне Эзопа «Козел и лиса». 1792.

посвящены наиболее известному шемогодскому берестяному промыслу второй половины 19 века. Известный исследователь народного искусства В. С. Воронцов в статье о шемогодской бересте высказывал мнение, что промысел резной бересты возник только в середине 19 века из чисто крестьянского производства тисненых и расписных бураков, потому что резная береста в крестьянском хозяйстве не могла иметь практического применения¹. С этим нельзя согласиться. В собрании Исторического музея хранятся изделия из резной бересты, относящиеся к концу 18 — первой половине 19 столетия. Среди них встречаются крестьянские бураки и табакерки-тавлинки, украшенные резьбой и прорезью с подложенной слюдой или фольгой. В статье Федоровой-Дылевой основное внимание уделяется шемогодскому промыслу 30—40-х годов 20 века. В ней разбираются различные виды техники работы по бересте, рассматривается геометрический и растительный орнамент². В работе Л. Калмыковой «Узорная береста» указывается на связь шемогодской бересты с искусством просечного железа, высказывается предположение, что «оба вида резьбы существовали самостоятельно и одновременно»³.

В статье С. Буданова «Шемогодская резная береста»⁴ подробно рассказывается о берестяном промысле в Шемогоде, ставится вопрос о его происхождении и связи с устюжскими берестяными изделиями конца 18 — начала 19 века, о лучших мастерах Шемогодя, целой династии художников Вепревых, работавших с конца прошлого столетия до наших дней. О художественной бересте первой половины 19 века пишет В. М. Василенко⁵. По характеру орнамента автор делит северную резную бересту на несколько видов и связывает каждый из них с другими областями народного искусства — вышивкой и резьбой по кости.

Первые сведения о технике обработки бересты, известные нам, относятся к 18 столетию. Их сообщает Андрей Болотов. Незаурядный человек, принадлежавший к числу просвещенных людей того времени, Болотов почти всю свою жизнь прожил в деревне. Двадцать семь лет Болотов вел дневник, который



168. С. Бочкарев.
Шкатулка для фишек. 1817. Великий Устюг

был опубликован под названием «Жизнь и приключения Андрея Болотова, написанные им самим для своих потомков». Для современных историков эта книга является своеобразной энциклопедией жизни 18 века.

Болотов писал обо всем — об обычаях, нравах, быте, о хозяйственной жизни, политических событиях того времени. Есть у него заметки и о резьбе по бересте. «Никакая работа и мастерство мне так не полюбилась, как одна особливая — производить из простой бересты табакерки, стаканчики, кружечки». Болотов научился украшать их резьбой и тиснением, которое еще называется чеканкой. Он подробно объясняет, как это делается: «Сия чеканная работа производится маленькими палочками, у коих на концах вырезаны разные фигуры и расположенные так, чтобы при наставлении палочки на бересту и при ударении в другой конец ее молотком выпечатывалась на бересте довольно возвышенная фигурка»⁶.

Для резьбы по бересте требуются самые простые орудия: нож и шило. Сначала вырисовывается контур рисунка, который затем вырезается острым ножом. Резьба и тиснение по бересте иногда сочетались с канфарением. Ударяя молотком по канфарнику (чекан в виде трубочки), мастер «выбирает» фон предмета и получает зернистую поверхность. Эта техника издавна известна в обработке металла. В 19 веке она применяется и в берестяных изделиях. Старинный центр резной бересты — Великий Устюг и его окрестности, деревни, расположенные по реке Шемоксе. Об устюжской бересте было известно уже в 18 веке. О ней писал известный русский ученый-путешественник П. И. Челищев. В 1791 году он путешествовал по Вологодской, Архангельской губерниям. В своих путевых дневниках, описывая ярмарку в Великом Устюге, Челищев среди продаваемых там различных предметов называет «берещеные, фигурками напечатанные бураки», то есть берестяные туески, украшенные тисненными изображениями.

Почему только в Великом Устюге и его окрестностях делали берестяное кружево? Ведь бересту для разных поделок, шкатулок и туесов использовали по

всей России, а украшали ее так щедро только здесь. Ответ на это можно найти в истории русского Севера — Вологодской, Архангельской губерниях (ныне областей) и Олонецкой губернии (теперь — Карельская АССР). Русский Север — это удивительная и неисчерпаемая кладовая народного искусства. Именно Север дал нам чудесные расписные прялки, резные ковши в виде плывущих птиц, окованные затейливым просечным железом сундучки, костяные ларцы с ажурной резьбой. Все это необъятное море фантазии в орнаментах и изображениях пришло вместе со старыми навыками и традициями из давних времен. «Весь народ участвовал в творчестве, вырабатывал множество видов и форм в своем искусстве»⁷.

Одним из богатейших городов в старину был Великий Устюг. Этот древний русский город, основанный в 1192 году, стоит у подножия горы Гледень. Здесь от слияния двух рек — Сухоны и Юга — рождается Северная Двина. Одна из этих рек и дала имя городу: Устье Юга — Устюг. В 16—17 веках через Великий Устюг проходит важнейший торговый путь, которым из Архангельска в Москву шли заморские купцы. А после завоевания Сибири через Великий Устюг по рекам Югу, Каме, Лузе шли товары и в сибирские города. В 17 веке в Устюге был выстроен большой гостиный двор, восемь торговых рядов, двести сорок лавок и амбаров. Этот торговый центр был целым городом, в котором бурлила жизнь, приезжали купцы, торговые люди, мастера-ремесленники из разных мест. Время экономического расцвета города было и временем расцвета его культуры. Именно тогда и сложились традиции, на основе которых не один век развивались здесь искусство и ремесла. В начале 18 века торговые пути изменились. Появилась новая столица, Санкт-Петербург, сразу ставший крупнейшим портом Российской империи. Торговая жизнь на старых путях пошла на спад, и Великий Устюг из крупного торгового города превратился постепенно в маленький уездный городок. Но и теперь в нем живы старые традиции, вместе с мастерством и умением передаваемые из поколения в поколение.

Обо всем этом и рассказывают маленькие деревянные шедевры, хранящиеся ныне в Историческом музее. Свидетельством мастерства резчиков Великого Устюга конца 18 века является небольшой портсигар, оклеенный берестяным кружевом. Этот портсигар — самый старый из сохранившихся до наших дней изделий из бересты. Береста — нежный материал, и время нанесло немало ран этой маленькой вещи. Но никакие утраты не могут умалить совершенства резного рисунка. На одной стороне портсигара изображены бегущая лань и собака. Фигуры животных с легкостью вписаны в растительный узор, окружающий их. Рокальные завитки обрамления подчеркивают эту легкость. На обратной стороне — среди лепестков растительного орнамента — птица, кормящая сбившихся в грудку птенцов. Их клювы жадно раскрыты, как бы защищая птенцов, тревожно развернула крылья птица-мать. Композиция рисунка сложна. Но мастер не только справился с этой задачей, он сумел передать и динамику движения птиц, беспокойное настроение всей сцены. Под прорезь рисунка подложена фольга. Такой блестящий фон издавна использовался в устюжских сундуках-подголовках и теремках, в изделиях холмогор-

ской резной кости. Да и весь портсигар очень напоминает костяную ажурную работу. Он может смело спорить с тонкой резьбой по кости, которую умели делать только мастера-косторезы в Холмогорах под Архангельском. Но кость стоила дорого. А из бересты золотые руки резчиков делали дешевые, но не менее красивые и изящные вещи.

Искусство резьбы по бересте не могло развиваться обособленно, вне связи с другими видами народного искусства. Поэтому резной орнамент на бересте напоминает то прорезь на кости, то легкие узоры на сундуках, окованных просечным железом. Устюжские кузнецы издавна славились своим умением украшать сундуки-теремки, подголовки полосами фигурно-высеченного железа.

Резчики по бересте использовали и эту технику в своих орнаментах. Иногда сочетались оба материала, тогда из рук народных мастеров выходили сундучки, шкатулки, окованные полосами железа, между которыми помещались вырезанные завитки из бересты, характер орнамента которых во всех деталях повторял узор на железе.

Первая половина 19 века — время расцвета производства резной бересты в Великом Устюге. В эти годы здесь работает резчик Степан Бочкарев, один из тех немногих народных мастеров, имя которых сохранила для нас история. В Историческом музее хранится одна из его работ — шкатулка для фишек.

илл. 168

Фишки лежат внутри в четырех коробочках, оклеенных берестой. Все коробочки подкрашены в цвета фишек — коричневые, красные, зеленые и желтые. Прорезной узор покрывает шкатулку со всех сторон. Цветочные гирлянды сменяют полосы геометрического орнамента из кружков и звездочек. Внутри коробочки также оклеены берестой. Узор на них повторяет мотив крышки — четырехлепестковые цветы. Надпись на крышке шкатулки также служит орнаментальной лентой, ее буквы усыпаны точечной прорисовкой: «1817 года месяця октя 20 числа работаль устюской мещанинь Степань Бочкаревъ». Прорезь красиво сочетается с гравировкой. На крышке шкатулки тиснением и гравировкой выполнена забавная сценка, напоминающая какую-то басню. В центре — колодец, из него выглядывает козлиная голова с рогами и бородой, вокруг — фигуры лисы, петуха и собаки. Картинка наполнена динамикой, изображение очень живо и занимательно. Но откуда мастер-резчик мог взять его? Если это сюжет басни, то искать рисунок надо среди иллюстраций к басням того времени. Так как на шкатулке вырезана дата, то это может быть только басня, написанная до 1817 года. А в книгах известных русских баснописцев Крылова, Хемницера, Богданова басен с подобным сюжетом нет. Разгадка была найдена среди старинных рукописей. В рукописном отделе Библиотеки им. Ленина среди документов и бумаг, поступивших из Великого Устюга была обнаружена рукопись конца 18 века «Жизнеописание Эзопово и притчи Эзоповы». Подобные рукописные списки басен Эзопа хранятся сейчас во многих библиотеках. На русском Севере — в Вологодской, Архангельской областях — хорошо знали Эзопа, читали его и неоднократно переписывали. Одна из таких книг, переписанных от руки, называется «Книга глаголемая Езопф по-русски а по гречески стихослов елниски вирша, в ней те



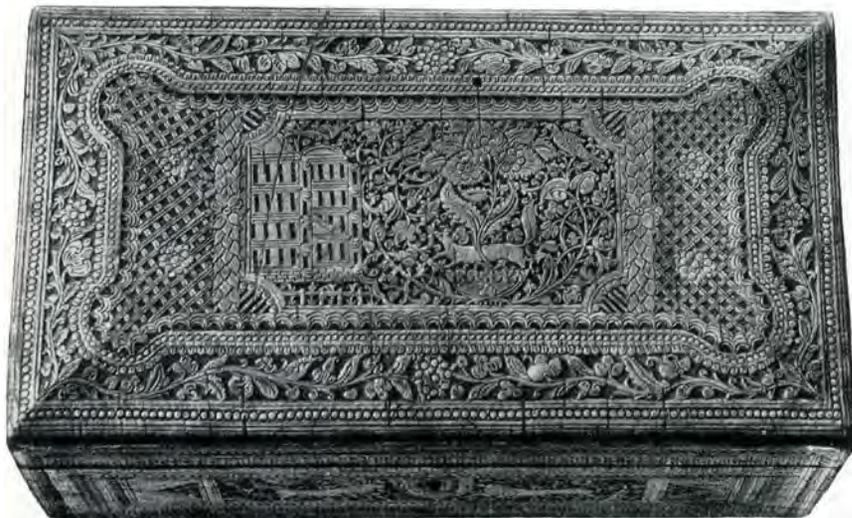
169. И. А. Вепрев. Шкатулка. Конец 19 в. Вологодская область, Шемогодье

написашася повествование о небесных птицах і о земных скотех, і о зверех, і о гадах, і приводится ко всякому человеческому разуму і нраву, притчами сказуются, о дружбе, і недружбе, і о лести»⁸. Эта неумелая наивная надпись, в которой слово «эллинские» пишется как «елниски», а имя знаменитого греческого баснописца переведено как Езопф, хорошо показывает, почему так любили эти басни в русских городах и деревнях. Это были не просто басни о зверях и птицах, а притчи об отношениях людей, о дружбе и недружбе, о принципах человеческой морали. Но в этих рукописях не было иллюстраций. Поиск привел нас в отдел редких книг Библиотеки им. Ленина, где хранятся самые ранние издания басен Эзопа. Первое из них вышло в 1792 году в Петербурге под длинным названием «Эзоповы басни с баснями латинского стихотворца Филельфа с нового французского перевода г. Беллергадом, ныне вновь переведенные на русский язык». В этой книге и была найдена басня «Козел и Лиса». Та самая басня, о которой мы уже говорили. Рядом с текстом — иллюстрация к басне. Изображение на ней почти во всем совпадает с рисунком на нашей шкатулке. Тот же колодец, выложенный брусками, в нем — глупый козел, а рядом — лиса, от удовольствия распустившая хвост. Все, как на шкатулке, но нет на этой картинке петуха, нет собачки, нет некоторых других деталей. Резчик добавил своих любимых героев — петуха и собаку, дорисовал елочку, дерево-цветок, который он привык резать на табакерках, и незаметно превратил эту картинку в обычную, милую сердцу сценку из русской народной сказки.

илл. 167

Другая вещь, сделанная Степаном Бочкаревым, — тавлинка удлиненной овальной формы с отъемной крышкой. Почерк мастера меняется. Исчезает орнамент, вернее, орнаментом здесь служит полоса с резным изображением улиц города. Если присмотреться внимательней к этим улочкам с домиками, башенками и даже мельницей, то видно, что мастер взял эту картинку не из

илл. 182—183



170. Шкатулка. Середина 19 в. Великий Устюг

книги, не с рисунка, а прямо из жизни. Что увидел вокруг себя, то и вырезал на бересте. А чтобы было понятнее, написал: «СИЯ горы мраморны. Селение на них кадыяков». На противоположной стороне — дата: «1821 го августа 28 числа делана в городе Устюге». На крышке — две символические фигуры Осени и Зимы, а в центре, в круге — имя автора: «Степанъ Бочкаревъ». Встречающиеся в надписи соединения отдельных букв А и Н в словах «делано», «наних», по всей вероятности, — результат влияния старого письма вязью, которое благодаря старообрядчеству сохранилось на Севере до 19 века. Известно оно под названием поморской вязи.

Время сохранило всего две работы, подписанные именем этого талантливого резчика. Обе они отличаются высоким мастерством исполнения и большим вкусом. Композиция рисунка, орнаментов, умелое сочетание прорези с гравировкой говорят об опытной руке художника. Пока не возьмешь их в руки, не верится, что сделаны они из простой бересты.

По характеру изображений, по отдельным деталям орнамента, наконец, по почерку надписей Степану Бочкареву или его ученикам принадлежат еще три вещи — табакерки. Две из них хранятся в Историческом музее, третья — в Музее этнографии народов СССР в Ленинграде. Две из них надписаны: «1832 го марта 12 числа деланъ сей подарок в устю». Эта надпись проходит по всем сторонам табакерки. На другой также стоит очень близкая ей дата: «1832 го марта 16 чи делана». Подобная надпись была, вероятно, и на третьей табакерке, но не сохранилась.

Все три тавлинки почти во всем повторяют друг друга — и в орнаменте из четырехлепестковых цветов с виноградными гроздьями, и в сцене, изображенной на крышках. На всех трех табакерках изображено одно и то же: за столом кавалер и барышня играют в карты. Позади них — слуга и служанка. Эта игра продолжается на всех трех тавлинках, но в каждой сценке что-нибудь меняется. Исчезает фигура слуги, служанка готовит чай или кофе. Мастер



171. Лист «Азбуки с картинками».
Середина 19 в.

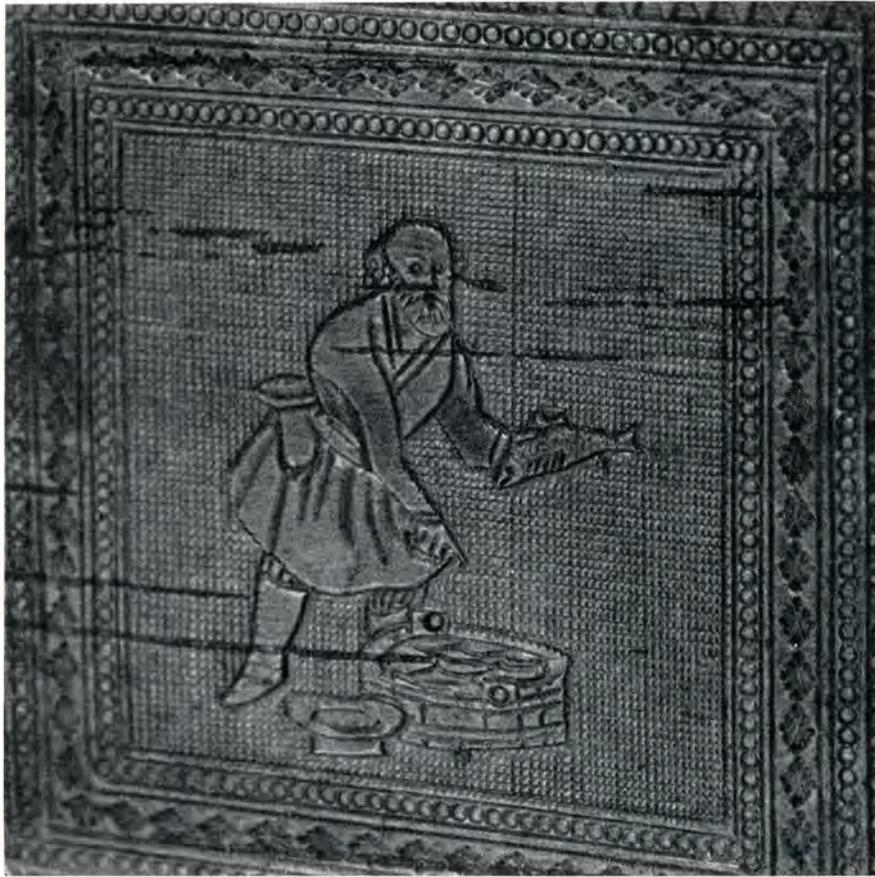
172. Шкатулка. Деталь. 2-я половина
19 в. Рязанская область

илл. 177

старается передать все в деталях: резные завитки на проножке стола, оборки на юбке дамы и даже люстру. Выполнено это не совсем умело: карты смешно стоят, а не лежат на столе, все фигуры статичны, люстра наезжает на всю сцену, не соблюдены ни законы перспективы, ни пропорции. Но это не снижает цельности и художественной ценности резного изображения. Пусть оно выглядит немного наивным и неумелым. Зато вся сценка полна жизни и юмора, герои ее живут, и мы все время чувствуем лукавое, полное легкой насмешки отношение автора к своим героям. Под изображением стоит подпись: «Играет с милым В...». Стороны первых двух табакерок опоясывает полоса узорного орнамента, а на третьей вместо нее — надпись, традиционная для изделий народных мастеров: «сия Т (т. е. тавлинка) в знак дружбы и любви».

илл. 174, 176

С берестяными изделиями Степана Бочкарева, с этими табакерками перекликается работа еще одного мастера — Ивана Усова. Это небольшая коробочка, все стороны и крышка которой покрыты прорезью с подложенной фольгой. Орнамент из двойных кружков, прорезных крестиков, стилизованное изображение деревьев-цветов на этой вещи характерны для всей устюжской бересты первой половины 19 века. Но сюжетные изображения отличаются от предыдущих работ большей условностью и лаконизмом. Очень интересны на ней изображения птички, летящего зефира, маленькие фигурки человечков. А на



дне коробочки — сюрприз для того, кто догадается ее перевернуть, — портрет модной дамы на фоне шкафчика со штофами и стаканами. У нее пышная, взбитая прическа, огромные серьги, платье модного покроя. Автор откровенно смеется над модницами, но завершает эту сцену в привычной для себя манере. В руку модницы он вложил ветку растительного побега, традиционную для всего народного искусства. Изображение обрамляет надпись: «Сию коробку работаль Ивань Козьминь Усовъ».

Веселой пародией на модниц выглядит и резной портрет дамы в тюрбане с перьями, в наряде, который был моден в 30-х годах 19 века. Сюжет этот мог быть взят с лубка, а возможно, это просто насмешка над какой-нибудь местной модницей.

илл. 178

На северных берестяных изделиях можно видеть не только забавные сценки со смешными человечками. Шкатулки, тавлинки, сигарницы населены фантастическими зверями, сказочными чудовищами с двумя головами, львами, грифонами. Пожалуй, самым любимым героем был лев. Поэтому львов мы можем встретить и в белокаменной резьбе владимирских соборов 12 века, и на деревянных резных досках крестьянских изб Поволжья 19 века, и на берестяных устюжских изделиях. Интересно, что эти львы никогда не производят впечатления свирепых или злых зверей. Их добродушные морды всегда приветливо улыбаются, а сами они нередко смахивают на веселых русских мужичков.

Иногда мастера вырезали на бересте то, что подсказывала им фантазия. Тогда на шкатулках и табакерках появлялись двуглавые чудища, фантастические звери, образы которых были навеяны мечтами о сказочных заморских странах. Но наряду с фантастическими животными резчики по бересте с большой любовью и умением изображали реальных оленей, лисиц, птиц. В каждой фигуре умело передана грациозность и плавность движений животных, обязательно вписанных в мелкую узорную прорезь из растительных побегов со множеством завитков, с листьями, цветами. Она заполняет все свободное поле и создает впечатление легкости и прозрачности ажурного узора.

К 80-м годам 19 века в десяти-двенадцати километрах от Великого Устюга, в Шемогодской волости, складывается целый промысел по производству берестяных изделий. Основателем его считается Иван Афанасьевич Вепрев, житель деревни Курово Наволок. Наволоком на севере России называют низменный мыс, полуостров. «В четырнадцати деревнях Шемогодской волости Великоустюжского уезда бурачным мастерством занимается 118 человек. Лучшие бурачники в деревне Курово Наволок. Они делают по заказу очень изящные бураки с мелкой вырезкой, украшенной разноцветной фольгой. Сбыт бураков — Устюг и через скупщиков во всех уездах Вологодской губернии . . . Изделия Вепрева очень хороши как по рисункам резьбы, так и по чистоте и тщательности исполнения»⁹.

В собрании художественной бересты Исторического музея хранятся два предмета работы И. А. Вепрева: бурак и удлиненная прямоугольная шкатулка с отъемной крышкой. На дне каждого из них стоит клеймо: «Иванъ Афонасьевич Вепревь крес. Шемогск вол. дер. Кур. Наволокъ». По бокам клейма — изображение двух сторон серебряной медали, полученной мастером на Всероссийской выставке 1882 года. Замечательные работы простого крестьянина из северной деревни получили известность и признание не только в России. В 1900 году он получил медаль на Всемирной выставке в Париже. Ему шли заказы из Франции, Норвегии, Швеции. В работах И. А. Вепрева и других шемогодских мастеров появляются определенные особенности. Исчезают сюжетные изображения, орнаментальное узорочье покрывает всю поверхность предметов. Здесь мы уже не встречаем ни забавных человечков, ни игры в карты, ни фантастических зверей, только орнамент, но характер его тоже меняется. Цветочный и растительный орнамент становится все более стилизованным и условным. Основным его мотивом делается плавный побег со спиральными завитками и крупными розетками с мелкой прорезью. Однако и в этих изделиях можно проследить связь с устюжской берестой первой половины 19 века. Стилизованный побег, толстый ствол которого резко переходит в тонкие ответвления, мы можем встретить и в работах устюжских мастеров начала 19 века и на изделиях Вепрева.

«Мастер сего изделия Рязанской губернии, Скопинского уезда, села Ерлина, господина подполковника Александр Дмитриевича Ивинского, дворовый человек Назар Родионов сын Ершов. Сия работа отделана в 1850 году». Эта интересная надпись вырезана на дне большого ларца, оклеенного тисненой берестой, хранящегося в Музее народного искусства в Москве. Она очень

ценна для исследователей народного искусства, так как открывает еще один центр художественной бересты — Скопинский уезд Рязанской губернии (до недавнего времени считалось, что художественные берестяные изделия делали только на Севере). Документальных материалов об этом центре пока не найдено. Но о его существовании говорит значительное количество предметов, сделанных руками скопинских резчиков. Этот ларец помог определить целую группу предметов тисненой и гравированной бересты из собрания Исторического музея, которая до последнего времени оставалась «беспаспортной» и не определенной. Стилистический анализ характера и особенностей орнамента, технических приемов и композиционного оформления дает полное основание считать, что эти предметы происходят из Скопинского уезда Рязанской губернии и относятся к 1850—1870 годам.

Ампирные розетки, выполненные тиснением, орнамент из полос с зубчатыми краями, оформление внутренней стороны крышки тисненой берестой мы видим на ларцах из Музея народного искусства и из собрания Исторического музея. Тот же почерк мастера встречается и на табакерках с портретом Рюрика. Все эти работы отличаются высоким профессионализмом. Сделаны они не для крестьянского потребления и рассчитаны на вкус городского покупателя. Поэтому сюжеты и орнамент имеют мало общего с народным искусством. Это сказывается не только на тематике сюжетов, но и на назначении вещей. В середине 19 века в моду входит чай. И любопытно, что среди изделий скопинских резчиков по бересте встречается множество чайниц. Это небольшие деревянные шкатулки, оклеенные снаружи узорной тисненой берестой, а внутри обычно сделано два-три оклеенных фольгой отделения с крышками.

Орнамент на рязанских изделиях из бересты очень прост, примитивен и всегда носит второстепенный характер. Рязанскую бересту трудно спутать с северной. В ней уже не встретишь ажурной прорези, ее заменяет тиснение и гравировка. Но сюжеты настолько выразительны и многообразны, что невольно привлекают к себе внимание. Здесь сцены охоты, фигуры зверей и птиц, множество жанровых сцен, портреты исторических лиц. Источником этих многочисленных и разнообразных изображений была книжная иллюстрация 18—19 веков. Большинство рисунков заимствовано из азбук, учебников, энциклопедий, литературных произведений, дешевых переводных романов.

Одним из распространенных изображений в первой половине 19 века был портрет князя Рюрика. Он встречается в азбуках, многочисленных изданиях «Пантеона русских государей», в играх-лото на исторические темы, в лубочных азбуках. И вот на двух табакерках работы крепостного мастера Ершова мы видим те же портреты Рюрика.

С конца 18 века в России выходило множество азбук с картинками. Рисунки в них переходили из одного издания в другое почти без изменения. С 20-х годов 19 века в них появляются изображения уличных торговцев. Они попадают на страницы популярных книг, лубочных азбук и не сходят с них до конца 80-х годов 19 века. Перекочевывают они и на бересту. Одну берестяную шкатулку украшают фигуры уличных торговцев луком, рыбой и обручами.

Таких же разносчиков мы видим в азбуке: «О — обручи», «Л — лук зеленый», «Р — рыбак». Изображения совпадают полностью.

Эти берестяные изделия имеют не только художественную ценность, они не только свидетельствуют об умении народных мастеров, но и рассказывают о том, как высок был интерес к знаниям, к книгам в русском народе.

Устюжские, шемогодские и скопинские изделия из бересты являются частью коллекции, хранящейся в Историческом музее. Русская художественная береста — одно из свидетельств неисчерпаемой фантазии и высокого мастерства народного творчества. В ней живет мир русской сказки, полный чудес и грез, забавные, смешные сценки, веселый искрящийся юмор.

К сожалению, этот интересный народный промысел почти забыт. В последнее время только в Великом Устюге существовала небольшая артель резчиков по бересте. Но мы надеемся, что этот замечательный вид народного искусства, своими корнями уходящий в глубокую древность, возродится и продолжит прекрасные традиции народного искусства.

173. И. У с о в. Табакерка. Крышка.
1-я половина 19 в. Великий Устюг (увеличено)







174—176. И. У с о в. Табакерка. Донышко
и общий вид. 1-я половина 19 в. Великий Устюг

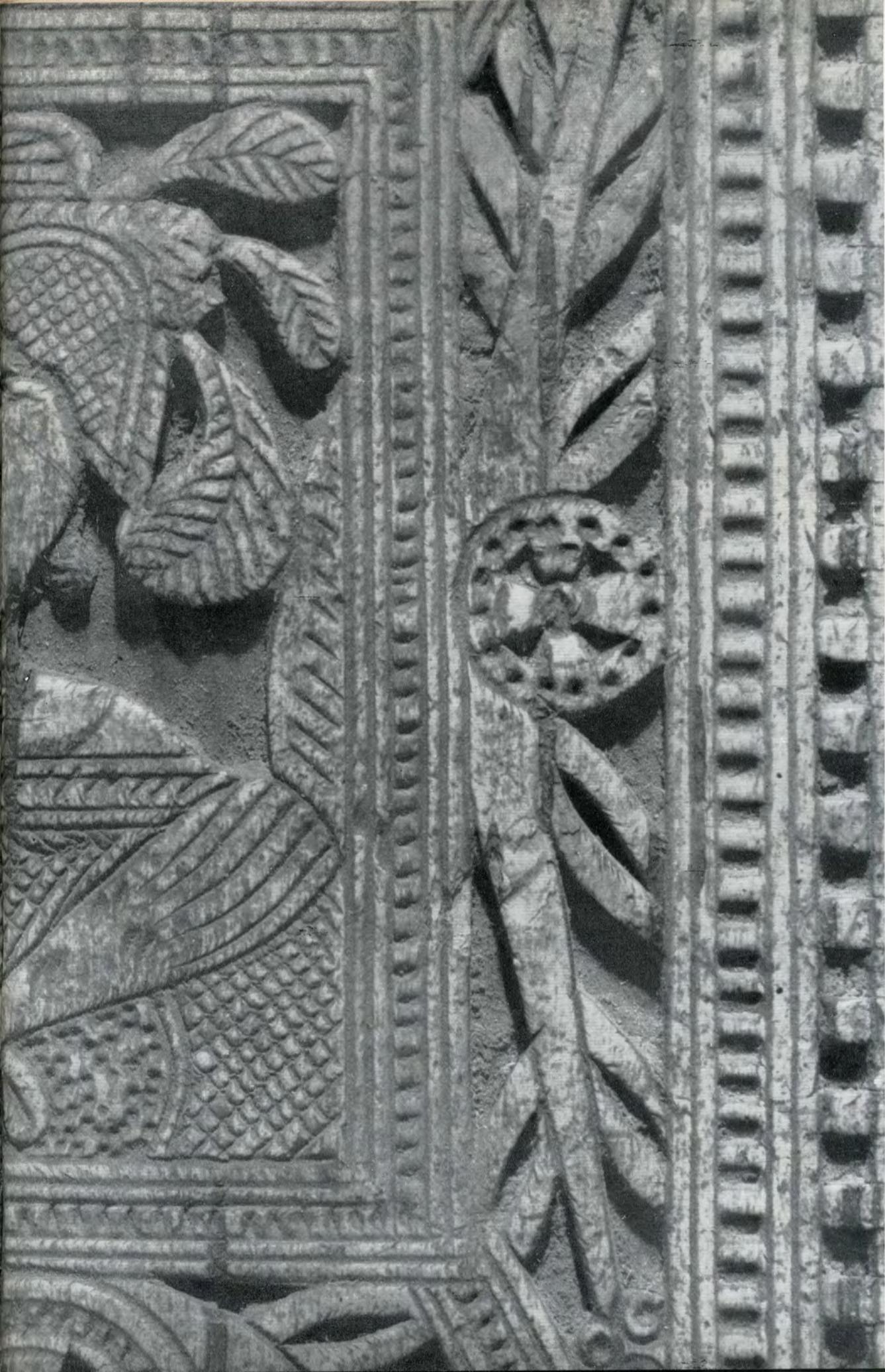


177. С. Бочкарев. Табакерка. Крышка. 1832.
Великий Устюг (увеличено)

178. Коробка. Деталь крышки. 1-я половина 19 в.
Великий Устюг







179—180. Табакерка. Деталь и общий вид.
1-я половина 19 в. Великий Устюг





181—182. С. Бочкарев. Табакерка.
Крышка и общий вид. 1821. Великий Устюг







183. С. Бочкарев. Табакерка. Боковая сторона.
1821. Великий Устюг (увеличено)



ПРИМЕЧАНИЯ

К статье «Расписные сундуки 17—18 веков»

- ¹ С. В. Бахрушин, Научные труды, т. I, М., 1952, стр. 68.
- ² Борис Дунаев, Город Устюг Великий, М., 1919, стр. 17—18.
- ³ С. В. Бахрушин, указ. соч., стр. 68.
- ⁴ Б. Г. Курц, Сочинение Кильбургера о русской торговле в царствование Алексея Михайловича, Киев, 1915, стр. 114.
- ⁵ А. Ц. Мерзон, Ю. А. Тихонов, Рынок Устюга Великого в XVII веке, М., АН СССР, 1960, стр. 406.
- ⁶ См. статью З. П. Поповой «Расписная мебель» в настоящем сборнике.
- ⁷ А. Ц. Мерзон, Ю. А. Тихонов, указ. соч., стр. 495.
- ⁸ «Разыскные дела о Федоре Шакловитом и его сообщниках», изд. Археографической комиссии, т. IV, СПб., 1893, стр. 112.
- ⁹ И. Е. Забелин, Материалы для истории иконописи, собранные Ив. Забелиным. — «Временник Императорского Московского Общества Истории и Древностей Российских», кн. VII, М., 1850, стр. 104—105.
- ¹⁰ И. Евдокимов, Север в истории русского искусства, Вологда, 1921, стр. 70—71.
- ¹¹ См. в этом сборнике статью С. К. Жегаловой «Русские художественные прялки».
- ¹² «Былины», М., 1950, стр. 76.
- ¹³ А. Пыпин, Очерк литературной истории старинных повестей и сказок русских, СПб., 1857, стр. 25—26.
- ¹⁴ И. Забелин, указ. соч., стр. 58.
- ¹⁵ «Александрия», Гос. публичная библиотека им. Салтыкова-Щедрина, отдел рукописей, № XV, 54, лл. 12, 17 и др.
- ¹⁶ А. Пыпин, указ. соч., стр. 30.
- ¹⁷ «Сказка полная о славном и храбром богатыре Бове-королевиче и о прекрасной королевне Дружевне», Гос. Исторический музей, отдел ИЗО, И. Ш-43928/Д-6900.
- ¹⁸ См. в данном сборнике статью З. П. Поповой «Расписная мебель».
- ¹⁹ Согласно А. А. Титову, иностранцы в Устюге селились всегда в одном месте — на лугу, около Иоанно-Предтеченского монастыря, отчего место это получило название «Немчинов ручей». — А. А. Титов, Летопись Великоустюжская, М., 1889, стр. 59.
- ²⁰ П. В. Шейн, Великорусские песни, т. I, вып. 2, СПб., 1900, стр. 416.
- ²¹ А. А. Евдокимов, Лесохимические промыслы на Севере, Архангельск, 1927, стр. 6—7.
- ²² Весь набор орудий труда смолокура приобретен северными экспедициями ГИМ 1928—1929 гг. и хранится в его коллекциях.

К статье «Расписная мебель»

- ¹ И. Забелин, Перечень иконописных и живописных работ московских дворовых и городских мастеров XVII столетия, М., 1894, стр. 11—12.
- ² И. Забелин, Домашний быт русских царей XVI—XVII столетий, ч. I, М., 1918, стр. 213.
- ³ «Разыскные дела о Федоре Шакловитом и его сообщниках, т. IV, СПб., 1893, стр. 3.
- ⁴ Борис Дунаев, Город Устюг Великий, М., 1919, стр. 19—20.
- ⁵ Д. А. Ровинский, История русских школ иконописания до конца XVII века. — «Записки Императорского Русского Археологического Общества», т. VIII, СПб., 1856, стр. 36.
- ⁶ И. Забелин, указ. соч., стр. 213.
- ⁷ Там же, ч. II, М., 1915, стр. 122.
- ⁸ А. Виктор, Описание книг и бумаг старинных дворцовых приказов 1613—1725 гг., вып. II, М., 1883, стр. 446.
- ⁹ И. Забелин, Перечень иконописных и живописных работ московских дворцовых и городских мастеров XVII ст., М., 1894, стр. 15.
- ¹⁰ См. статью «Расписные сундуки 17—18 веков» в настоящем сборнике.
- ¹¹ Д. Ровинский, Русские народные картинки, кн. III. «Притчи и листы духовные», СПб., 1881, № 750, стр. 125.
- ¹² А. Болотов, Жизнь и приключения Андрея Болотова, описанные им самим для своих потомков, т. I, М.—Л., 1931, стр. 136—137.

¹³ К. В. Сивков, Материалы по истории крестьянского и помещичьего хозяйства первой четверти 18 века, М., 1951, стр. 328—330.

¹⁴ К. Трaмoнин, Знаки писчей бумаги, М., 1844, № 1384, 1413, 1955, 1356.

¹⁵ Н. Е. Мнeвa, Московская живопись XVI века. История русского искусства, Изд-во АН СССР, т. III, М., 1955, стр. 568—569.

К статье «Художественные прялки»

¹ В. Дaлb, Пословицы русского народа, М., 1957, стр. 542.

² В литературе по крестьянскому искусству прялкам не посвящалось специального исследования. Они упоминаются только в общих работах в связи с характеристикой резьбы или росписи по дереву. Первые большие публикации прялок даны в его альбоме А. А. Бобринским «Народные русские деревянные изделия», вып. I—XII, М., 1910—1912. Он же первый дал названия основным группам прялок по территориально-географическому признаку. В. С. Вороновым проведена систематизация прялок собрания Государственного Исторического музея. В его кратком «Путеводителе по кустарному музею» (М., 1925), в разделе, посвященном прялкам, впервые дается описание их основных типов. Значительно больше внимания уделено этим предметам народного творчества в книге В. М. Василенко «Русская народная резьба и роспись по дереву» (М., 1960), где дается обстоятельный художественный анализ их орнамента, своеобразия форм, впервые осмысливаются сюжеты резьбы и росписи, показывается их связь с фольклором.

³ Е. Ащeпкoв, Русское деревянное зодчество, М., 1950, стр. 6.

⁴ К. А. Бoлbшeвa, Крестьянская живопись Заонежья. — В сб. «Крестьянское искусство СССР», Л., 1927, стр. 50—59.

⁵ Сб. «Природа и люди Севера», № 1, Архангельск, 1927, стр. 17.

⁶ Я. Дoмaнcкий, А. Cтoлaр, По бесовым следам. Л., 1962.

⁷ Отчетный доклад О. В. Кругловой на сессии Загорского музея в марте 1962 года, Загорск.

⁸ Об устюжской росписи 17 в. см. статью С. К. Просвиркиной и С. К. Жегаловой, Расписные сундуки 17—18 вв. в настоящем сборнике.

⁹ С. А. Клeпикoв, Филигрani и штемпели, М., 1959, стр. 15.

¹⁰ У В. С. Воронова оба типа росписи были объединены общим названием «северодвинская». В. М. Василенко на основании художественного анализа выделил второй ее тип как «шенкурский» (указ. соч., стр. 94—96).

¹¹ О том, что в Пермogорье должен существовать центр росписи, впервые высказала предположение С. К. Просвиркина в книге «Русская деревянная посуда» (М., 1957, стр. 40). К этому выводу она пришла на основании указанной надписи на колыбели, анализа множества предметов с близким орнаментом и письменных документов. Выезд экспедиции в Пермogорье подтвердил правильность ее вывода.

¹² Помимо Исторического музея экспедиционную работу на Северной Двине проводили сотрудники Загорского художественного и Гос. Русского музеев. Об этом см.: О. Круглова, Северодвинские находки. — «Декоративное искусство», 1960, № 3, стр. 33—35; Н. В. Тарановская, Народное искусство Архангельской области. — «Краткие сообщения Института этнографии АН СССР», вып. XXXVII, М., 1962, стр. 31—38.

¹³ Летописный лицевой свод Грозного, иллюстрация «Пир князей», XVI век, собрание Государственной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина.

¹⁴ В. М. Василенко в своей книге приводит интересный фольклорный материал, показывающий, что в народном представлении эта птица считалась символом счастья и поэтому так часто изображалась в орнаменте; указ. соч., стр. 91—93.

¹⁵ «Козьма Индикоплов» XVII века. Рукопись. Собр. Гос. библиотеки им. В. И. Ленина, отдел рукописей, ф. 310, ед. хр. 190, л. 96.

¹⁶ Н. Е. Ончуков, Северные сказки, Спб., 1908.

¹⁷ См. также Отчетный доклад О. В. Кругловой.

¹⁸ В. М. Василенко также подмечена связь сюжетов борющихся прялок с новгородскими миниатюрами в рукописях 14 века; указ. соч., стр. 94.

¹⁹ Н. Е. Ончуков, указ. соч., стр. 379—383.

²⁰ О тоeмских прялках см. указ. статью Н. В. Тарановской, стр. 32—38.

²¹ Б. Н. Тихомиров, Ремесло в Московском государстве в XVI веке. — «Известия Академии наук СССР», 1933, № 2, стр. 122.

²² Л. Б. Генкин, Помещичьи крестьяне Ярославской и Костромской губерний перед реформой и во время реформы 1861 года. — «Ученые записки Ярославского госпединститута», Ярославль, 1947, стр. 105.

²³ Быт крестьян-питерщиков очень хорошо рисует А. Ф. Писемский в рассказе «Питерщик».

²⁴ Хозяйство и быт русских крестьян, М., 1959, стр. 131—132.

²⁵ «Материалы Костромской экспедиции ГИМ 1958 года», ГИМ—96007.

²⁶ Н. Е. Мневая, Изографы Оружейной палаты и их искусство украшения книги. — Сб. «Государственная Оружейная палата Московского Кремля», М., 1954, стр. 238.

²⁷ Во всех случаях резные инициалы начинаются с буквы «М». На одной прялке эта буква почти расшифровывается: «марь лишъ» — т. е. «мастер лишъ» (ГИМ—31352); следовательно, она означает слово «мастер».

²⁸ С. Д. Пурлевский, Воспоминания крепостного. — «Русский вестник», 1877, книги 7 и 9.

²⁹ О волжской судовой резьбе см. кн. С. К. Жгаловой «Русская деревянная резьба XIX века», М., 1957.

К статье «Городецкие донца»

¹ В. С. Воронцов, Нижегородские донца. — «Среди коллекционеров», 1922, № 9, стр. 18—23.

² В. С. Воронцов, Крестьянское искусство, М., 1924, стр. 78.

³ Д. В. Прокопьев, Живопись в крестьянском быту Городецкого уезда. — «Нижегородский краеведческий сборник», т. II, 1929; Его же, Художественные промыслы Горьковской области, Горький, 1939.

⁴ М. П. Званцев, Народная резьба, Горький, 1958.

⁵ В. Аверина, Городецкая резьба и роспись на предметах крестьянского ремесла и домашней утвари, Горький, 1957.

⁶ В. М. Василенко, Русская народная резьба и роспись по дереву XVIII—XX веков, М., 1960; Его же, Народное искусство первой половины XIX века. — «История русского искусства», т. VIII, М., 1964.

⁷ «Писцовая книга села Городца 1719 года». — Архив ГИМ, Щ-293.

⁸ А. Карпов, Валяный и щепный промыслы в Семновском и Балахнинском уездах Нижегородской губернии. — «Труды комиссии по исследованию кустарной промышленности в России», СПб, 1881, вып. VI, стр. 573—619.

⁹ «Указатель русского отдела Парижской всемирной выставки», СПб., 1867, стр. 145.

¹⁰ Появление этого сюжета на донцах исследователи объясняют по-разному. М. П. Званцев связывает это изображение с древнейшим культом солнца, где огненные кони везут по небу его колесницу. Д. В. Прокопьев считает его результатом непосредственного наблюдения мастера над жизнью.

¹¹ Д. А. Ровинский, Русские лубочные картинки, СПб., 1881.

¹² Г. Малицкий («Бытовые мотивы и орнаменты в крестьянском искусстве», Казань, 1923) объясняет частое изображение коня на донцах тем, что конь играл большую роль в хозяйственной жизни деревни. Однако конь дается не в трудовых процессах, и трудно сделать такой вывод.

¹³ Вопрос о происхождении этого сюжета первым поднял В. А. Городцов в статье «Дакосарматские религиозные мотивы в русском народном творчестве». Он обратил внимание на группу предметов народного творчества, сюжеты которых оказались сходными с памятниками древнего искусства сарматов и даков. В статье он приводит большой фактический материал, подтверждающий это. Положение о связи древнерусского искусства с дохристианской эпохой развивается в двух статьях Б. А. Рыбакова («Древние элементы в русском народном творчестве», — «Советская этнография», 1948, № 1, и «Искусство древних славян». — «История русского искусства», т. II, 1954).

¹⁴ Б. А. Рыбаков, Искусство древних славян. — «История русского искусства», т. II, М., стр. 57.

¹⁵ Д. В. Прокопьев, Художественные промыслы Горьковской области, Горький, 1939.

¹⁶ Д. В. Прокопьев, Живопись в крестьянском быту Городецкого уезда. — «Нижегородский краеведческий сборник», т. II, 1929.

К статье «Художественные изделия из бересты»

- ¹ В. С. Воронов, Шемогодская прорезная береста. — «Народное искусство СССР в художественных промыслах», т. I, М., 1940.
- ² Н. А. Федорова-Дылева, Великоустюжская художественная резьба по бересте. — «Советская этнография», 1946, № 3.
- ³ Л. Калмыкова, — «Декоративное искусство», 1960, № 3.
- ⁴ С. Будапов, Шемогодская прорезная береста. — Сб. «Русская народная резьба и роспись по дереву», М., 1956.
- ⁵ В. М. Василенко, Народное искусство первой половины XIX века. — «История русского искусства», т. VIII, кн. II, М., 1964.
- ⁶ А. Болотов, Жизнь и приключения Андрея Болотова, описанные им самим для своих потомков, т. I, Спб., 1870—1872, стр. 214.
- ⁷ И. Евдокимов, Север в истории русского искусства, Вологда, 1920, стр. 143.
- ⁸ Бычков, Каталог собрания рукописей Буслаева, Спб., 1897, стр. 232.
- ⁹ «Отчет о Всероссийской художественно-промышленной выставке», т. V, 1882, стр. 67.

БИБЛИОГРАФИЯ

К статье «Расписные сундуки
17—18 всков»

- М. В. Алпатов, Всеобщая история искусств, М., 1955.
И. Е. Забелин, Материалы для истории иконописи, собранные Ив. Забелиным. — «Временник Императорского Московского Общества Истории и Древностей Российских», кн. VII, М., 1850.
М. Н. Каменская, Роспись по дереву. — В кн.: «Русское декоративное искусство», т. I, М., 1962.
Б. Г. Курц, Сочинение Кильбургера о русской торговле в царствование Алексея Михайловича, Киев, 1915.
А. Ц. Мерзон, А. Тихонов, Рынок Устюга Великого XVII века, М., 1960.
Н. Е. Мисва, Местные школы живописи XVI века. — В кн.: «История русского искусства», т. III, М., 1955.
П. Пекарский, Материалы для истории иконописания в России. — «Известия Императорского Археологического Общества», т. V, Спб., 1865.
А. Пыпин, Очерк литературной истории старинных повестей и сказок русских, Спб., 1857.
Д. А. Ровинский, Обзор иконописания в России до конца XVII века, М., 1903.
Д. А. Ровинский, История русских школ иконописания до конца XVII века. — «Записки Императорского Русского Археологического Общества», т. VIII, Спб., 1856.
А. А. Титов, Летопись великоустюжская, М., 1889.
А. И. Успенский, Царские иконописцы и живописцы XVII века. — В сб. «Записки Московского археологического института», т. II, М., 1910—1913.
В. Н. Щепкин, Новгородская школа иконописи по данным миниатюры. — «Труды XI археологического съезда в Киеве», т. II, М., 1902.

К статье «Расписная мебель»

- В. Г. Дружинин, К истории крестьянского искусства XVIII—XIX вв. Олонецкой губернии. — «Известия Академии наук СССР», т. XX, № 12, 13, Л., 1926.
С. К. Жегалова, Русская деревянная резьба XIX века. — «Труды Государственного Исторического музея». Памятники культуры, вып. XXVII, М., 1957.
И. Забелин, Перечень иконописных и живописных работ московских дворовых и горд-
довых мастеров XVII столетия, М., 1894.
«История русского орнамента с X по XVI столетия по древним рукописям», М., МДСССІХХ.
М. Н. Каменская, Роспись по дереву. — В кн.: «Русское декоративное искусство», т. I, М., 1962.
В. Н. Лазарев, Скульптура Владимиро-Суздальской Руси. — «История русского искусства», т. I, М., 1953.
А. И. Леонов, Н. Н. Померанцев, Деревянная скульптура. — В кн. «Русское декоративное искусство», т. I, М., 1962.
Е. С. Овчинникова, Портрет в русском искусстве XVII века, М., 1955.
М. М. Постникова, Н. Г. Платонова, Русское художественное серебро XV—XIX вв. — В сб. «Труды Государственного Исторического музея». Памятники культуры, вып. XXVIII, М., 1959.
Д. Ровинский, Русские народные картинки, кн. I—IV, Спб., 1881.
Б. А. Рыбаков, Ремесло Древней Руси, М., 1948.
И. Толстой, Н. Кондаков, Русские древности в памятниках искусства, вып. V, Спб., 1899.
К. Трамонин, Знаки писчей бумаги, М., 1844.

К статье «Художественные прялки»

- А. Бакушинский, Роспись по дереву, бересте и папье-маше, М., 1923.
К. А. Большова, Крестьянская живопись Заонежья. — В сб. «Крестьянское искусство СССР», Л., 1927.
В. М. Василенко, Русская народная резьба и роспись по дереву XVIII—XX веков, М., 1960.
В. М. Василенко, Искусство Хохломы, М., 1959.
В. М. Вишневская, Хохломская роспись по дереву, М., 1951.
В. Воронов, Крестьянское искусство, М., 1924.
В. Г. Дружинин, К истории крестьянского искусства XVIII—XIX вв. Олонецкой губернии. — В сб. «Известия АН СССР», т. XX, 1926, № 12—18.
И. Евдокимов, Север в истории русского искусства, Вологда, 1920.
С. К. Жегалова, Экспедиция Государственного Исторического музея на Северную Двину. — «Советская этнография», 1960, № 4, стр. 177—182.
М. Н. Каменская, Роспись по дереву. Русское декоративное искусство, т. I, М., 1962.
Н. И. Каплан, Очерки по народному искусству Алтая, М., 1961.

- О. В. Круглова, Северодвинские находки. — «Декоративное искусство», 1960, № 3, стр. 33—35.
- О. В. Круглова, Жанровые росписи русского Севера. — «Сообщения Загорского историко-художественного музея-заповедника», вып. III, Загорск, 1960.
- «Очерки по истории СССР». XVIII вк. Вторая половина, М., 1956.
- И. Н. Паншина, Роспись по дереву. — В сб. «Русское народное искусство», Л., 1959.
- Д. В. Прокопьев, Художественные промыслы Горьковской области, Горький, 1939.
- Н. В. Тарановская, Народное искусство Архангельской области. — В сб. «Краткие сообщения Института этнографии АН СССР», вып. XXXVII, М., 1962.
- В. Шамова, Расписные избы на Северной Двине. — «Декоративное искусство», 1962, № 8, стр. 30—32.
- Н. Щекотов, Русская крестьянская живопись, М., 1928.

К статье «Городецкие донца»

- В. Аверина, Городецкая резьба и роспись на предметах крестьянского ремесла и домашней утвари, Горький, 1957.
- В. М. Василенко, Русская народная резьба и роспись по дереву XVIII—XX веков, М., 1960.
- В. М. Василенко, Народное искусство первой половины XIX века. — В кн. «История русского искусства», т. VIII, М., 1964.
- В. С. Воронов, Нижегородские донца. — «Среди коллекционеров», 1922, № 9.
- В. С. Воронов, Крестьянское искусство, М., 1924.
- В. А. Городцов, Дако-сарматские религиозные мотивы в русском народном творчестве. — В сб. «Труды ГИМ, вып. I, М., 1926.
- М. П. Званцев, Народная резьба, Горький, 1958.
- Г. Л. Малицкий, Бытовые мотивы и орнаменты в крестьянском искусстве, Казань, 1923.
- Д. В. Прокопьев, Живопись в крестьянском быту Городецкого уезда. — «Нижегородский краеведческий сборник», т. II, Нижний Новгород, 1929.
- Д. В. Прокопьев, Художественные промыслы Горьковской области, Горький, 1939.
- Д. А. Ровинский, Русские лубочные картинки, Спб., 1881.
- Д. А. Ровинский, Народные картинки. Альбом, Спб., 1861.
- Б. А. Рыбаков, Искусство древних славян. — «Советская этнография», 1948, № 1.
- Б. А. Рыбаков, Искусство древних славян. — В кн. «История русского искусства», т. II, М., 1954.
- «Труды комиссии по исследованию кустарной промышленности в России», вып. VI, Спб., 1881.

К статье «Художественные изделия из бересты»

- А. Болотов, Жизнь и приключения Андрея Болотова, описанные им самим для своих потомков, т. I—II, Спб., 1870—1872.
- С. Буданов, Шемогодская прорезная береста. — В кн. «Русская народная резьба и роспись по дереву», М., 1956.
- В. М. Василенко, Русская народная резьба и роспись по дереву XVIII—XX веков, М., 1960.
- В. М. Василенко, Народное искусство первой половины XIX века. — «История русского искусства», т. VIII, кн. II, М., 1964.
- В. С. Воронов, Шемогодская прорезная береста. — «Народное искусство СССР в художественных промыслах», т. I, М., 1940.
- Л. Калмыкова, Узорная береста. — «Декоративное искусство», № 3, 1960.
- «Кустарная промышленность России. Промыслы по обработке дерева». Спб., 1913.
- «Отчеты о Всероссийской художественно-промышленной выставке» 1882 года, т. V, 1882.
- И. М. Токмаков, Историко-статистический и археологический очерк г. Великого Устюга, М., 1894.
- «Труды комиссии по исследованию кустарных промыслов в России», Спб., 1887.
- Н. А. Федорова-Дылева, Великоустюжская художественная резьба по бересте. — «Советская этнография», 1946, № 3.
- П. И. Челышев, Путешествие по Северу России в 1791 году. Спб., 1886.

1. Птица Сирин. Роспись сундука. 1710. Олонцкая школа.
- 2—3. Сундук-подголовок с изображением «древа жизни». Детали росписи. 1688. Северная Двина.
- 4—5. Роспись сундука-подголовка. Деталь и общий вид. 17 в. Северная Двина.
- 6—8. Сундук-подголовок с изображением Садко и девушки Чернавы. Детали и общий вид росписи. Конец 17 в. Северная Двина.
9. Роспись сундука-теремка. 17 в. Великий Устюг.
10. Александр Македонский. Роспись сундука-теремка. 17 в. Великий Устюг.
11. Александр Македонский. Роспись сундука-теремка. Деталь. 17 в. Великий Устюг.
12. Всадник. Роспись сундука-теремка. 17 в. Северная Двина.
13. Александр Македонский. Роспись сундука-подголовка. Деталь. 17 в. Северная Двина.
14. Александр Македонский. Роспись сундука-подголовка. 17 в. Северная Двина.
15. Сундук-теремок с изображением Полкана. 17 в. Великий Устюг.
- 16—17. Сундук-теремок с изображением «иностранцев». Общий вид и деталь росписи. Конец 17 — начало 18 в. Великий Устюг.
- 18—19. Роспись сундука-теремка с изображением «иностранцев». Деталь и общий вид. 17 в. Великий Устюг.
20. Роспись передней стенки сундука. 1-я половина 18 в. Северная Двина.
21. Роспись задней стенки сундука с изображением добычи смолы. Деталь. 1-я половина 18 в. Северная Двина.
22. Роспись боковой стенки сундука. Деталь. 1-я половина 18 в. Северная Двина.
23. Фрагмент поливного сосуда из Корсуни с изображением птицы Сирин. 9—10 вв.
24. Изображение Алконоста из Юрьевского Евангелия. 1120—1128.
25. Дверца шкафа. Деталь. Начало 18 в.
26. Олонцкий шкаф. Деталь. 2-я четверть 18 в.
27. Шкаф для посуды. 2-я половина 18 в.
28. Шкаф. Конец 18 в.
29. Филенка шкафа. Конец 18 в.
30. Роспись передней стороны шкафа. 2-я половина 18 в. Ярославская область.
31. Ширма. 1-я половина 19 в.
32. Шкаф-поставец. 1830-е гг.
33. Дверца шкафа. Конец 17 в.
- 34—35. Дверца шкафа. Деталь и общий вид. Начало 18 в.
36. «Беседа». Роспись внутренней стороны дверцы шкафа. Деталь и общий вид. Конец 17 — начало 18 в.
37. «Беседа». Роспись внутренней стороны дверцы шкафа. Конец 17 — начало 18 в.
38. «Притча Птоломея, царя египетского о смерти . . .». Роспись внутренней стороны дверцы шкафа. Конец 17 — начало 18 в.
- 39—40. «Притча Птоломея царя египетского о смерти . . .». Роспись внутренней стороны дверцы шкафа. Детали. Конец 17 — начало 18 в.
- 41—42. «Девушка прекрасная». Роспись внутренней стороны дверцы шкафа. Деталь и общий вид. Начало 18 в.
- 43—44. «Молодец преизрядный». Роспись внутренней стороны дверцы шкафа. Общий вид и деталь. Начало 18 в.
- 45—46. Боковая сторона шкафчика-поставца. Общий вид и деталь росписи. Начало 18 в.
- 47—48. Роспись внутренней стороны дверцы шкафа. Деталь и общий вид. Начало 18 в.
- 49—50. Роспись внутренней стороны верхней дверцы шкафа. Деталь и общий вид. 1730—1740 гг.
- 51—52. Роспись внутренней стороны верхней дверцы шкафа. Общий вид и деталь. 1730—1740-е гг.
- 53—54. Роспись внутренней стороны нижних дверей шкафа. 1730—1740-е гг.
- 55—56. Роспись внутренней стороны нижней дверцы шкафа. Детали. 1730—1740-е гг.
57. Филенка шкафа. Середина 18 в. Северная Двина, Борок.
- 58—59. Роспись двух сторон филенки двери. 1730—1740-е гг. Олонцкая школа.
- 60—61. Шкаф-поставец. Деталь боковой стороны и общий вид. 2-я половина 18 в. Олонцкая школа.
62. Шкаф-поставец. Роспись откидной доски. 2-я половина 18 в. Олонцкая школа.
- 63—64. Роспись дверцы шкафа. Деталь и общий вид. Середина 18 в. Олонцкая школа.
65. Дверцы шкафа. 2-я половина 18 в. Архангельская область, район Мезени.
66. Роспись внутренней стороны дверцы шкафа. 2-я половина 18 в. Ярославская область.

- 67—68. Роспись наружной стороны дверцы шкафа. Детали. 2-я половина 18 в. Ярославская область.
69. Роспись внутренней стороны дверцы шкафа. 2-я половина 18 в. Ярославская область.
70. Роспись нижних дверей шкафа. Конец 18 в.
71. Колыбель. Середина 18 в.
72. Столик-шкафчик. Середина 18 в.
73. Роспись боковой стороны «кабинетика». Деталь. Середина 18 в.
74. Роспись дверцы шкафа-поставца. Деталь. 1830-е гг.
75. Прялка расписная. Деталь. Мезень, село Палашелье.
76. Прялка расписная. Деталь. 1-я половина 19 в. Северная Двина, Борок.
77. Миниатюра из рукописи «Житие Николая Чудотворца». 16—17 вв.
78. Прялка с подписью «М И К». Деталь. 1828. Ярославская область, Любимский район.
79. «Винопитие». Роспись лубяного короба. Конец 17 — начало 18 в. Вологодская область.
80. Прялка ярославско-костромская. Середина 19 в. Костромская область, Некрасовский район.
81. Прялка олонечкая. Конец 18 — начало 19 в. Архангельская область.
82. Прялка. Деталь. 1880. Вологодская область.
83. Прялка олонечкая. Деталь. Конец 18 — начало 19 в. Архангельская область.
84. Прялка. 1880. Вологодская область.
85. Прялка. 18 в. Вологодская область.
86. Прялка олонечкая. Конец 18 — начало 19 в. Архангельская область.
87. Прялка. 1871. Вологодская область.
88. Прялка. 18 в. Вологодская область.
89. Прялка. 1778. Вологодская область.
90. Прялка. Деталь. 1871. Вологодская область.
91. Прялка. Деталь. 1778. Вологодская область.
92. Прялка. Деталь. 18 в. Вологодская область.
93. Прялка. 1-я половина 19 в. Вологодская область.
- 94—95. Прялка. Общий вид и деталь. 1870-е гг. Мезень, село Палашелье.
96. Прялка. Деталь. 1870-е гг. Мезень, село Палашелье.
97. Прялка. Деталь. 1870-е гг. Мезень, село Палашелье.
98. Прялка с подписью: «1880 годъ Григорей Новиковъ». Деталь. 1880. Мезень, село Палашелье.
99. Прялка. Деталь. 18 в. Северная Двина, Пермогорье.
100. Прялка. Деталь. Середина 19 в. Северная Двина, Пермогорье.
101. Прялка с росписью Я. И. Ярыгина. Деталь. Середина 19 в. Северная Двина, Пермогорье.
102. Прялка с надписью, разъясняющей сюжеты росписи. 2-я половина 19 в. Северная Двина, Пермогорье.
103. Прялка с посвящением владелице. 2-я половина 18 в. Северная Двина, Борок.
- 104—105. Прялка с посвящением владелице. Детали. 2-я половина 18 в. Северная Двина, Борок.
106. Прялка с росписью Я. И. Ярыгина. Деталь. Середина 19 в. Северная Двина, Пермогорье.
107. Прялка с надписью, разъясняющей сюжеты росписи. Деталь. 2-я половина 19 в. Северная Двина, Пермогорье.
- 108—109. Прялка с росписью А. Л. Мишина. Общий вид и деталь. Конец 19 в. Северная Двина, Пермогорье.
110. Прялка. Деталь. 2-я половина 18 в. Северная Двина, Борок.
111. Прялка. Деталь. 1-я четверть 19 в. Северная Двина, Борок.
112. Прялка. Деталь. 1-я четверть 19 в. Северная Двина, Борок.
113. Прялка с росписью В. М. Амосова. 1890. Северная Двина, Борок, деревня Скобели.
114. Прялка с росписью П. М. Амосовой. Начало 20 в. Северная Двина, Борок, деревня Скобели.
115. Прялка с изображением Александра I и Елизаветы Алексеевны. Деталь. 1-я половина 19 в.
116. Никита Сидоров. Прялка. 1797. Ярославская область.
117. Прялка. 1-я половина 19 в. Ярославская область.

118. Прялка с «фонарями». 1830-е гг. Костромская область, Галичский район.
119. З. В. О т в а г и н. Прялка с «фонарями». Конец 19 в. Костромская область, Галичский район, деревня Новографская.
120. Прялка. 18 в. Костромская область.
- 121—125. Детали.
126. Прялка ярославско-костромская с подписью «М И К». 1828. Ярославская область, Любимский район.
127. Прялка ярославско-костромская с подписью «М Ф Ч». 1882. Ярославская область, Любимский район.
128. Прялка ярославско-костромская с подписью «М И К». 1821. Ярославская область, Любимский район.
129. Прялка ярославско-костромская. Середина 19 в. Ярославская область, Любимский район.
130. Прялка ярославско-костромская. Конец 18 в. Ярославская область, Любимский район.
131. Прялка ярославско-костромская с подписью «М Ф Ч». 1838. Ярославская область, Любимский район.
- 132—134. Прялка ярославско-костромская. Детали и общий вид. 1836. Ярославская область, Даниловский район.
- 135—136. Прялка с «чаепитием». Детали. Середина 19 в.
- 137—138. Прялка ярославско-костромская. Деталь и общий вид. 1868. Костромская область, Некрасовский район.
139. Изготовление донец. Роспись на доске И г н а т и я М а з и н а. 1920-е гг. Городецкий район.
140. Донец резное с изображением кареты. Конец 18 в.
141. Донец резное с изображением кареты. Конец 18 в.
142. Пряничная доска. 1805.
143. «Храбрый рыцарь Ипполит». Лубок. Конец 18 в.
144. Л. В. М е л ь н и к о в. Донец инкрустированное. Деталь. 1866. Деревня Охлабаиха.
145. Донец резное с изображением кареты. Конец 18 в.
146. Л. В. М е л ь н и к о в. Донец инкрустированное. 1868. Деревня Охлабаиха.
147. Л. В. М е л ь н и к о в (?). Донец инкрустированное. 1860-е гг.
148. Л. В. М е л ь н и к о в. Донец инкрустированное. Деталь. 1866. Деревня Охлабаиха.
- 149—150. Донца с изображением военных. Детали. 1-я половина 19 в.
151. Донец резное с изображением пляски. Деталь. 1-я половина 19 в.
152. Донец резное. Деталь. Середина 19 в.
- 153—154. Л. В. М е л ь н и к о в. Донец инкрустированное. Детали. 1866. Деревня Охлабаиха.
- 155—156. Донец расписное. Деталь и общий вид. Конец 19 в.
- 157—158. Донец расписное. Детали. Конец 19 в.
159. Донец расписное. Деталь. Конец 19 в.
- 160—161. Донец расписное. Деталь. Конец 19 в.
- 162—163. Донец расписное. Деталь и общий вид. Начало 20 в.
- 164—166. Донец расписное. Общий вид и детали. Конец 19 в.
167. Иллюстрация к басне Эзопа «Козел и лиса». Спб., 1792.
168. С. Б о ч к а р е в. Шкатулка для фишек. 1817. Великий Устюг.
169. И. А. В е п р е в. Шкатулка. Конец 19 в. Вологодская область, Шемогодь.
170. Шкатулка. Середина 19 в. Великий Устюг.
171. Лист «Азбуки с картинками». Середина 19 в.
172. Шкатулка. Деталь. 2-я половина 19 в. Рязанская область.
173. И. У с о в. Табакерка. Крышка. 1-я половина 19 в. Великий Устюг (увеличено).
- 174—176. И. У с о в. Табакерка. Доньшко и общий вид. 1-я половина 19 в. Великий Устюг.
177. С. Б о ч к а р е в. Табакерка. Крышка. 1832. Великий Устюг (увеличено).
178. Коробка. Деталь крышки. 1-я половина 19 в. Великий Устюг.
- 179—180. Табакерка. Деталь и общий вид. 1-я половина 19 в. Великий Устюг.
- 181—182. С. Б о ч к а р е в. Табакерка. Крышка и общий вид. 1821. Великий Устюг.
183. С. Б о ч к а р е в. Табакерка. Боковая сторона. 1821. Великий Устюг (увеличено).

S U M M A R Y

Carving and painting on wood is one of the most vivid pages in the history of Russian folk art. Brightly decorated boxes and distaffs, bowls and cradles, now to be seen in our museums, gladden the eye by the variety and expressiveness of design, elegance of form and richness of fantasy displayed by the artists who transformed an ordinary tool or a household article into a work of art. At the same time, these intricate inimitable folk patterns represent many still unravelled mysteries. Who painted them with such skill? Where and when did the unknown master live? How could images known already to neolithic art survive through the ages to be included into these ornaments?

The materials in this collection, presented in chronological order, can be divided into two periods. The earlier is the subject of articles "Painted 17–18th century Chests" by S. K. Prosvirkina and S. K. Zhegalova, and "Painted Furniture" by Z. P. Popova. This is the first time that descriptions are published of these articles which bespeak of a high standard of painting in Russia's North.

In the 17th century, ornamental household painting was done by the same artists who decorated churches and painted icons. They used their knowledge and skill to decorate boxes and chests, tables and cupboards, and frequently painted entire interiors. Examples of this painting, now to be seen in our museums, are today the only monuments of that period which are not associated with church art. The image of the fabulous bird Sirin, the centaur Polkan and the unicorn offer a fascinating glimpse into the artistic world of the painter of that period into which he had begun to introduce subjects from the world around him.

The articles "Artistic distaffs" by S. K. Zhegalova, "Gorodets dontzes (detail of distaff)" by Y. S. Chernyakhovskaya and "Articles of Birch Bark" by S. G. Zhizhina tell of the variety of handicrafts practiced in the Russian countryside in the 19th and the beginning of the 20th century.

The distaffs and the dontzes were constant companions of the peasant woman. This is why they were decorated with special care. The ornaments on distaffs and dontzes contain motifs harking back to pagan times. Side by side with ancient traditions and forms, the artist depicted things he saw around him, intermingling real-life images with fantasy. This is why the images on distaffs and dontzes provide a vivid picture of life in the countryside.

Birch bark wares in an original handicraft. In her article S. G. Zhizhina describes how village craftsmen turned ordinary bark into articles which looked as elegant as expensive ivory carvings.

The book gives a review of some outstanding works of folk art which are now in the collections of the State History Museum.

LIST OF ILLUSTRATIONS

1. The bird Sirin. Painting on chest. 1710. Olonetsk school.
- 2–3. Chest with painting of the “Tree of Life”. Detail of painting. 1688. Northern Dvina.
- 4–5. Painting on chest. Detail and general view. 17 century. Northern Dvina.
- 6–8. Chest showing Sadko and the girl Chernava. Details and general view of painting. Late 17 century. Northern Dvina.
9. Painting on chest. 17 century. Veliki Ustyug.
10. Alexander the Great. Painting on chest. 17 century. Veliki Ustyug.
11. Alexander the Great. Painting on chest. Detail. 17 century. Northern Dvina.
12. Horseman. Painting on chest. 17 century. Northern Dvina.
13. Alexander the Great. Painting on chest. Detail. 17 century. Northern Dvina.
14. Alexander the Great. Painting on chest. 17 century. Northern Dvina.
15. Painting on chest. Polkan. 17 century. Veliki Ustyug.
- 16–17. Painting on chest: “foreigners”. General view and detail of painting. Late 17 early 18 century. Veliki Ustyug.
- 18–19. Painting on chest: “foreigners”. Detail and general view. 17 century. Veliki Ustyug.
20. Painting on front side of chest. First half of 18 century. Northern Dvina.
21. Painting on back wall of chest showing the making of tar. Detail. First half of 18 century. Northern Dvina.
22. Painting on chest. Detail. First half of 18 century. Northern Dvina.
23. Fragment of vessel from Korsun showing the bird Sirin. 9–10 centuries.
24. Alconost from the Yurev Gospel. 1120–1128.
25. Cupboard. Detail. Early 18 century.
26. Cupboard. Olonetsk. Detail. Second quarter of 18 century.
27. Cupboard. Second half of 18 century.
28. Cupboard, Late 18 century.
29. Panel of cupboard. Late 18 century.
30. Painting on cupboard’s front part. Second half of 18 century. Yaroslavl region.
31. Screen. First half of 19 century.
32. Cupboard. 1830s.
33. Cupboard. Late 17 century.
- 34–35. Cupboard. Detail and general view. Early 18 century.
36. “Conversation”. Painting on inner side of cupboard. Detail. Late 17 — early 18 centuries.
37. “Conversation”. Painting on inner side of cupboard. Late 17 — early 18 centuries.
38. “Ptolomei’s, the King of the Egyptians, parable about death...” Painting on inner side of cupboard. Late 17 – early 18 centuries.
- 39–40. “Ptolomei’s, the King of the Egyptians, parable about death...” Painting on of cupboard. Details. Late 17 – early 18 centuries.
- 41–42. “Beautiful girl”. Painting on cupboard. Detail and general view. Early 18 century.
- 43–44. “Dashing fellow”. Painting on cupboard. General view and detail. Early 18 century.
- 45–46. Side of cupboard. General view and detail of painting. Early 17 century.
- 47–48. Painting on cupboard. Detail and general view. Early 18 century.
- 49–50. Painting on cupboard. Detail and general view. 1730–1740s.
- 51–52. Painting on cupboard. General view and detail. 1730–1740s.
- 53–54. Painting on cupboard. 1730–1740s.
- 55–56. Painting on cupboard. Details. 1730–1740s.
57. Panel on cupboard. Middle 18 century. Northern Dvina, Borok.
- 58–59. Painting on cupboard. 1730–1740s. Olonetsk school.
- 60–61. Cupboard. Detail of side and general view. Second half of 18 century. Olonetsk school.
62. Cupboard. Painting on flap board. Second half of 18 century. Olonetsk school.
- 63–64. Painting on cupboard. Detail and general view. Middle 18 century. Olonetsk school.
65. Cupboard. Second half of 18 century. Archangel region, Mezen district.
66. Painting on cupboard. Second half of 18 century. Yaroslavl region.
- 67–68. Painting on cupboard. Details. Second half of 18 century. Yaroslavl region.
69. Painting on cupboard. Second half of 18 century. Yaroslavl region.
70. Painting on cupboard. Late 18 century.
71. Cradle. Middle of 18 century.
72. Small table-chest. Middle of 18 century.
73. Painting on cupboard. Detail. Middle of 18 century.
74. Painting on cupboard. Detail. 1830s.
75. Painted distaff. Detail. Mezen. Palashchelye village.
76. Painted distaff. Detail. First half of 19 century. Northern Dvina, Borok.

77. Miniature from the manuscript "The Life of Nicholas the Miracle Maker". 16–17 centuries.
78. Distaff with the signature "M I K". Detail. 1828. Yaroslavl region, Lyubimski district.
79. "Wine drinking". Painting on bast basket. Late 17 — early 18 centuries. Vologda region.
80. Yaroslavl—Kostroma distaff. Middle of 19 century. Kostroma region, Nekrasovsky district.
81. Olonetsk distaff. Late 18 — early 19 centuries. Archangel region.
82. Distaff. Detail. 1880. Vologda region.
83. Olonetsk distaff. Detail. Late 18 — early 19 centuries. Archangel region.
84. Distaff. 1880. Vologda region.
85. Distaff. 18 century. Vologda region.
86. Olonetsk distaff. Late 18 — early 19 centuries. Archangel region.
87. Distaff. 1871. Vologda region.
88. Distaff. 18 century. Vologda region.
89. Distaff. 1778. Vologda region.
90. Distaff. Detail. 1871. Vologda region.
91. Distaff. Detail. 1778. Vologda region.
92. Distaff. Detail. 18 century. Vologda region.
93. Distaff. First half of 19 century. Vologda region.
- 94–95. Distaff. General view and detail. 1870s. Mezen, Palashchelye village.
96. Distaff. Detail, 1870s. Mezen, Palashchelye village.
97. Distaff. Detail. 1870s. Mezen, Palashchelye village.
98. Distaff with inscription "1880 Grigorei Novikov". Detail. 1880. Mezen, Palashchelye village.
99. Distaff. Detail. 18 century, Northern Dvina, Permogorye.
100. Distaff. Detail. Middle of 19 century. Northern Dvina, Permogorye.
101. Distaff painted by Y. I. Yarygin. Detail. Middle of 19 century. Northern Dvina, Permogorye.
102. Distaff with description of paintings. Second half of 19 century. Northern Dvina, Permogorye.
103. Distaff with dedication to owner. Second half of 18 century. Northern Dvina, Borok.
- 104–105. Distaff with dedication to owner. Details. Second half of 18 century. Northern Dvina, Borok.
106. Distaff painted by Y. I. Yarygin. Detail. Middle of 19 century. Northern Dvina, Permogorye.
107. Distaff with description of painting. Second half of 19 century. Northern Dvina, Permogorye.
- 108–109. Distaff painted A. L. Misharin. General view and detail. Late 19 century. Northern Dvina, Permogorye.
110. Distaff. Detail. Second half of 18 century. Northern Dvina, Borok.
111. Distaff. Detail. First quarter of the 19 century. Northern Dvina, Borok.
112. Distaff. Detail. First quarter of the 19 century. Northern Dvina, Borok.
113. Distaff painted by V. M. Amosov. 1890. Northern Dvina, Borok, Skobeli village.
114. Distaff painted by P. M. Amosova. Early 20 century. Northern Dvina, Borok, Skobeli village.
115. Distaff with a painting of Alexander I and Yelizaveta Alexeyevna. Detail. First half of 19 century.
116. Nikita Sidorov. Distaff. 1797. Yaroslavl region.
117. Distaff. First half of 19 century.
118. Distaff. 1830s. Kostroma region, Galichsky district.
119. Z. V. Otvagin. Distaff with "lamps". Late 19 century. Kostroma region, Galichsky district, Novografskaya village.
120. Distaff. 18 century. Kostroma region.
- 121–125. Details.
126. Yaroslavl—Kostroma distaff with signature "M I K". 1828. Yaroslavl region, Lyubimski district.
127. Yaroslavl—Kostroma distaff with signature "M F C". 1882. Yaroslavl region, Lyubimski district.
128. Yaroslavl—Kostroma distaff with signature "M I K". 1821. Yaroslavl region, Lyubimski district.
129. Yaroslavl—Kostroma distaff. Middle of 19 century. Yaroslavl region, Lyubimski district.
130. Yaroslavl—Kostroma distaff. Late 18 century. Yaroslavl region, Lyubimski district.
131. Yaroslavl—Kostroma distaff signed "M F C". 1838. Yaroslavl region, Lyubimski district.

- 132–134. Yaroslavl—Kostroma distaff. Details and general view. 1836. Yaroslavl region, Danilovsky district.
- 135–136. Distaff with painting showing “tea drinking”. Details. Middle of 19 century.
- 137–138. Yaroslavl—Kostroma distaff. Detail and general view. 1868. Kostroma region, Nekrasovsky district.
139. Manufacture of “dontzes” Painting on board by Ignaty Mazin. 1920s. Gorodetsky district.
140. Carved “dontze” showing a coach. Late 18 century.
141. Carved “dontze” showing a coach. Late 18 century.
142. Board for cakes. 1805.
143. “Brave Knight Ippolit”. Cheap print. Late 18 century.
144. L. V. Melnikov. Inlaid “dontze”. Detail. 1866. Okhlebaikha village.
145. Carved “dontze” showing a coach. Late 19 century.
146. L. V. Melnikov. Inlaid “dontze”. 1868. Okhlebaikha village.
147. L. V. Melnikov (?) Inlaid “dontze”. 1860s.
148. L. V. Melnikov. Inlaid “dontze”. Detail. 1866. Okhlebaikha village.
- 149–150. Dontze with soldiers. Details. First half of 19 century.
151. Carved “dontze” with dancing scenes. Detail. First half of 19 century.
152. Carved “dontze” Detail. Middle of 19 century.
- 153–154. L. V. Melnikov. Inlaid spinning bench. Details. 1866. Okhlebaikha village.
- 155–156. Painted “dontze”. Detail and general view. Late 19 century.
- 157–158. Painted “dontze”. Details. Late 19 century.
159. Painted “dontze”. Detail. Late 19 century.
- 160–161. Painted “dontze”. Detail. Late 19 century.
- 162–163. Painted “dontze”. Detail and general view. Early 20 century.
- 164–166. Painted “dontze”. General view and details. Late 19 century.
167. Illustration of Aesop’s fable “The Goat and the Fox”. St. Petersburg. 1792.
168. S. Bochkarev. Box for chips. 1817. Veliki Ustyug.
169. I. A. Veprev. Box. Late 19 century. Vologda region, Shemogodye.
170. Box. Middle of 19 century. Veliki Ustyug.
171. A page of “ABC with pictures”. Middle of 19 century.
172. Box. Detail. Second half of XIX century. Ryazan region.
173. I. Usov. Snuff-box. Lid. First half of 19 century. Veliki Ustyug (enlarged).
- 174–176. I. Usov. Snuff-box. Bottom and general view. First half of 19 century. Veliki Ustyug.
177. S. Bochkarev. Snuff-box. Lid. 1832. Veliki Ustyug (enlarged).
178. Box. Detail of lid. First half of 19 century. Veliki Ustyug.
- 179–180. Snuff-box. Detail and general view. First half of 19 century. Veliki Ustyug.
- 181–182. S. Bochkarev. Snuff-box. Lid and general view. 1821. Veliki Ustyug.
183. S. Bochkarev. Snuff-box. Side. 1821. Veliki Ustyug (enlarged).

СОКРОВИЩА РУССКОГО НАРОДНОГО ИСКУССТВА

РЕЗЬБА И РОСПИСЬ ПО ДЕРЕВУ

РЕДАКТОР В. ТИХАНОВА

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ РЕДАКТОР Е. СМИРНОВ

ХУДОЖНИКИ М. АНИКСТ и С. БАРХИН

ТЕХНИЧЕСКИЙ РЕДАКТОР Т. ЛЮБИНА

КОРРЕКТОР Г. ЭЛЬКИНА

А 16493. СДАНО В НАБОР 2/VIII—1966 г.

ПОДП. В ПЕЧ. 23/VII—1966 г. ФОРМАТ 60 × 90 1/8.

БУМАГА МЕЛОВАННАЯ. УСЛ. ПЕЧ. Л. 33,0. УЧ.-ИЗД. Л. 29,087.

ТИРАЖ 10 000. ИЗД. № 20 267.

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ИСКУССТВО». МОСКВА, К-51, ЦВЕТНОЙ БУЛЬВАР, 25.

ЗАКАЗ № 10 007

ТИПОГРАФИЯ «КОШУТ», БУДАПЕШТ

ЦЕНА 5р. 80к.



