

Народные мастера Традиции, школы

Выпуск I

Под редакцией М. А. Некрасовой

К III 1038322

Москва
Изобразительное искусство
1985

Введение

Книга «Народные мастера. Традиции, школы» задумана как серия очерков о творчестве народных мастеров и школах народного искусства. Имена мастеров подобраны так, чтобы показать разные формы бытования народного искусства в наши дни, преемственность традиций в поколениях. В творчестве ведущих мастеров представлены наиболее яркие художественные явления, многообразие национальных и исторических традиций.

Цель книги — прежде всего рассказать о народном искусстве, развивающемся по законам преемственности и коллективности, сохраняющем большие потенциальные возможности. Постановление ЦК КПСС «О народных художественных промыслах» 1974 года дало новый импульс к дальнейшему развитию народного искусства. Одна из особенностей книги заключена в том, что читатель сможет познакомиться с произведениями народного искусства не по музейным собраниям, а как бы в самой жизни, получит представление о среде, формирующей художественное видение народного мастера, о том, что питает его образное чувство, о творческом и техническом процессах создания художественных произведений. Авторы очерков стремились отразить отношение самих мастеров к народному искусству и к их собственной деятельности. Большой методологический интерес представляют высказывания мастеров, поскольку они опровергают многие поверхностные суждения о якобы механическом, бездумном воспроизведении известных мастеру мотивов.

Книги будут выходить в свет отдельными выпусками. Главная задача очерков — создать картину сложной, неоднородной жизни народного искусства. Она не может быть сведена единственно только к промыслам. Важен показанный живой пласт народной художественной культуры, связанный с этнографической средой. До сих пор почти не попадало в поле зрения искусствоведов творчество мастеров-надомников, на что специально обращено внимание в постановлении ЦК КПСС «О народных художественных промыслах» 1974 года. Между тем народное искусство не перестает быть и в наше время неисчерпаемым источником в развитии национальных художественных культур.

Исходя из концепции народного искусства, изложенной в теоретической главе настоящей книги и в предшествующем сборнике «Проблемы народного искусства» (М., 1982), творчество народных мастеров классифицируется в четыре формы его бытования. Соответственно этому выбраны мастера, а также установлена последовательность очерков в книге.

Необходимо отметить, что самодеятельное творчество, к которому нередко пытаются свести народное искусство на современном этапе, не может быть рассмотрено как самостоятельная форма в развитии народного искусства, это лишь явление, сопутствующее ему, что находит отражение в отдельных очерках.

В целом очерки должны показать многообразие явлений живой практики, они проиллюстрируют теоретические положения, сформулированные в специальной главе, посвященной проблеме народного мастера, в которой анализируется понятие «народный мастер», рассматривается природа его творчества. В каждом очерке рассказ о мастере выявляет разные аспекты связей народного искусства с жизнью, его разные функции, определяющие укорененность народного творчества в быте народа, свидетельствующие о многообразии форм народного искусства. Такой подход к задаче позволяет избежать повторов.

Читатель сможет познакомиться с творчеством народных мастеров, начиная от всемирно известных, таких, как И. Голиков — основатель искусства палехской лаковой миниатюры; А. Гогин — старейший мастер жостовской росписи подносов; У. Бабкина, самобытное творчество которой прославил каргопольскую игрушку; Х. Сатимов — замечательный представитель искусства голубой керамики Ферганы, кончая мастерами сел, искусством, бытующим в этнографической среде. Творчество ведущих мастеров, хотя они и выделены в очерках, раскрывается в тесной связи с исторической жизнью промысла, во взаимодействии с творчеством коллектива.

В каждом очерке предстанут различные исторические слои живых традиций, которые в разной степени взаимодействуют с художественной культурой города, с искусством профессиональных художников.

Показательно, что народная вышивка, ткачество, керамика, резьба и роспись по дереву, связанные с самым глубинным слоем древних народных традиций, в современных условиях жизни выполняют свою исконную функцию украшения жилища и представляют искусство интереса.

В свете теоретической постановки вопросов об эстетической и исторической ценности школ народного мастерства, о диалектическом единстве коллективного и индивидуального творчества народного мастера рассматривается в очерках неразрывно с творчеством коллективным, с исторически сложившимися традициями. Эта главная методологическая предпосылка объединяет очерки.

В развитии народного искусства всегда есть мастера ведущие, есть основоположники школ. Именно это и дало нам право выделить отдельные имена. Однако творчество этих ведущих мастеров рассматривается в неразрывной связи с коллективным началом, что важно учитывать и в организационной практике.

Народное творчество, развиваясь соответственно своим функциям, тесно связано с духовными запросами народа. И, как смо-

жет убедиться читатель, во многих случаях неотделимо от народных преданий, обычаев, поэтических представлений, от живой природы, с которой всегда ассоциируют свои образы народные мастера.

Рассказы об их творчестве смогут помочь взглянуть на народное искусство не только извне, что бывает чаще, но и изнутри, что очень важно для постановки и решения многих как теоретических проблем, так и задач организационной практики. В этой связи методологически направленно используются в очерках высказывания мастеров, характеризующие их взгляд на собственное искусство и выявляющие глубоко творческую сущность их деятельности. Эти высказывания записаны авторами со слов мастеров и будут приводиться без сносок. Сведения о мастерах, подготовленные В. И. Савицкой, помещенные в конце книги, дадут представление об участии мастеров в художественной жизни. Их произведения постоянно экспонируются на выставках у нас в стране и за рубежом.

В первой книге очерков рассказывается о творчестве народных мастеров северных и центральных областей России, Белоруссии, Украины, Средней Азии. В последующих книгах будет рассказано о народных мастерах других республик.

Одна из задач настоящих очерков — показать, что народное искусство — живая традиция, несущая свой образ мира.

Многочисленные выставки у нас в стране и за рубежом свидетельствуют о возрастании эстетической ценности творчества народных мастеров, о развитии народного искусства у нас в стране.

Хочется надеяться, что настоящее издание поможет расширить представления о народном искусстве как о живой культуре, необходимой народу.

М. А. Некрасова

М. А. Некрасова

К вопросу о понятии «народный мастер». О природе его творчества

Что значит народный мастер? В чем ценность его творчества как формы культурной деятельности? Эти вопросы приобретают все больший интерес по мере того, как народное искусство входит в круг проблем современной культуры. Они приковывают к себе внимание не только специалистов, но и самой широкой общественности, особую остроту приобретают в свете проблем современной экологии и развития национальных культур, наконец, это один из главных вопросов теории и практики народного искусства на нынешнем этапе.

В постановлении ЦК КПСС «О народных художественных промыслах» 1974 года говорится: «...роль художника, народного мастера как центральной фигуры народных промыслов часто недооценивается». Особо подчеркиваются право мастера на творчество, необходимость «усиления внимания к народным мастерам, работающим на дому»¹. А это значит — особое внимание к народным мастерам сел, создающим свои произведения в свободное от сельскохозяйственных работ время. Государственную заботу о развитии народного творчества у нас в стране закрепила Конституция СССР².

Между тем вопросы творчества народного мастера, как и само понятие «народный мастер», до сих пор не только научно не решены в теоретическом и практическом аспектах, но и не поставлены в полном объеме. Отсюда путаница мнений и суждений. Не имея под собой исследований конкретного материала, оторванные от реальной практики, они, как правило, не проясняют вопроса, не помогают решению главной проблемы — народного искусства как части культуры.

Народное искусство долгое время рассматривалось по аналогии с искусством профессиональных художников, измерялось его мерой, регулировалось принципами его развития. В результате получили распространение неверные критерии в оценке творчества народного мастера, исказилось само понятие «народный мастер». Как известно, народным мастером именуют всякого умельца, работающего в селе или в городе, даже если это любитель-самоучка, занимающийся самодеятельностью. Умельцами до сих пор устно и в печати нередко называют и действительных мастеров народного искусства, потомственных носителей традиций, начиная от мастеров керамики, узорных кошм, вышивки и кружева, кончая художниками миниатюрной росписи Палеха, Федоскина, художников живописной росписи подносов Жостова. И те и другие определения, бытующие в научном обиходе, не только неточны, но и неверны, поскольку грешат против

¹ Правда, 1975, 25 февр.
² Конституция СССР. Ст. 17.

³ В теоретическом плане понятие о типе народного искусства вводится

в ряде работ, начиная от постановки проблемы в докладе, позднее опубликованном. «Народное искусство как часть

культуры. Его взаимодействие с другими видами искусства» (Всесоюзная конференция по проблемам развития со-

самой природы народного искусства, его культурной значимости и смысла.

Если к сказанному добавить, что понятие «народный мастер» распространяется порой и на профессиональных художников, стилизующих свои изделия под народное искусство, так называемых примитивистов, то теоретическая несостоятельность такого подхода к понятию «мастер», столь расширительно прикладываемого к различным художественным явлениям, обнаруживается со всей очевидностью. Происходит эта путаница в суждениях, во-первых, из-за того, что народное искусство и искусство профессиональных художников не размежевано на понятийном уровне как два самостоятельных типа творчества³. Во-вторых, из-за отсутствия четкого понимания, что такое народное искусство и как, в каких формах оно развивается на современном этапе. Если отсутствие размежевания в теории двух типов художественного творчества приводит к стиранию их границ в организационной и творческой практике, тем самым заметно тормозя развитие, то, не имея четкого представления о формах жизни народного искусства, просто невозможно достичь положительных результатов ни в организации, ни в его управлении.

Советские ученые А. В. Бакушинский, В. С. Воронов, А. Б. Салтыков, В. М. Василенко, много сделавшие для развития научной мысли в области народного искусства, тем не менее не ставили специально и не разрабатывали вопросов его теории, обращенных к современной художественной практике.

И по мере того как с конца 40-х до середины 60-х годов развитие искусства промыслов пошло по пути заимствований принципов и методов индивидуального творчества профессиональных художников, оно искусственно приспособлялось к сменяющимся направлениям в декоративном искусстве. Соответственно в науке, изучающей народное искусство, и прежде всего в критике, утверждались методы исследования и критерии оценок, выработанные при исследовании творчества профессиональных художников.

Взгляд на традицию лишь как на нечто консервативное, что якобы тормозит развитие, естественно распространялся и на творчество народного мастера, которое направлялось по чуждому ему пути. Подлинно ценное в народном искусстве подменяли чуждые его природе направления⁴. В промыслах народный мастер постепенно оттеснялся художником, теряя значение главного творческого лица. Через образец в промышленность часто внедрялись поверхностные скороспелые новшества. Тиражируемый образец нередко подменял творческую коллективность народного искусства.

Однако уже к середине 60-х и особенно в 70-е годы народное искусство, долгое время сводимое исключительно к промыслам, начинает восприниматься в своем истинном значении традиции. Народное творчество мастеров сел начинает занимать все большее место на выставках. Возрождаются многие старые очаги

временного народного искусства в свете постановления ЦК КПСС «О народных художественных промыслах». М.,

1977, с. 35—55); и книгой М. А. Некрасовой «Современное народное искусство» (Л., 1980): «Народное искусство как

тип художественного творчества». (Искусство, 1981. № 11), кончая ее же книгой «Народное искусство как часть

народного искусства, появляются новые, привлекая внимание самой широкой общественности.

В 70-е годы на новый уровень дискуссионной остроты поднимаются вопросы народного и профессионального искусства, в том числе и вопрос о самом народном мастере. В постановлении ЦК КПСС «О народных художественных промыслах» 1974 года говорится, что надо «беречь народных мастеров... создавать для них самые лучшие условия работы»⁵.

Показательно, что в послереволюционные годы вопрос о «кустарь-мастере», так называли мастеров народных промыслов, поднимался в партийных и правительственных документах⁶.

В те же годы В. С. Воронов писал: «Кустарь-художник есть активный и полноценный творец, наследующий в своем творчестве весьма сложную гамму народного дарования. Он представитель и выразитель художественной стихии народного гения»⁷.

Между тем это положение не было осмыслено теоретически, в чем сказывались уровень искусствоведческой науки того времени, известная ограниченность ее методологических принципов. И на деле все происходило совсем иначе. Так, уже само понятие «кустарь-художник», распространенное тогда, обнаруживает свою неопределенность отношения к природе народного искусства. Оно, скорей, подчеркивает индивидуальное творческое начало, отторгнутое от коллективной основы. Больше ремесленника, чем творца. Та же тенденция просматривается во многих характеристиках и оценках, даваемых А. В. Бакушинским явлениям народного искусства, его мастерам, о чем будет сказано ниже.

В конце 50-х годов А. Б. Салтыков поднял вопрос о художественной специфике декоративного искусства, о его задачах, о культурной ценности произведений народных мастеров. Критикуя имевшие место снисходительные оценки их творчества, он писал: «Самое ценное в художественных промыслах — это люди, мастера и художники, хранители прекрасных традиций»⁸.

Однако и в эти годы народное искусство рассматривалось в общем русле развития с искусством профессиональных художников. Казалось, что граница между народным искусством и искусством академической школы неизбежно должна стираться⁹. Специфичность их как двух разных форм творчества по-прежнему не принималась во внимание. Само представление о народном искусстве складывалось в то время только на материале организованных промыслов. Народное искусство сел на обширной территории нашей страны в то время почти не попадало в поле зрения искусствоведов. Оно связывалось с прошлым и изучалось, как правило, этнографией.

Народное искусство рассматривалось всего лишь как ступень к более высокому искусству профессиональных художников. Творчество народного мастера оценивалось в зависимости от схожести с индивидуальным творчеством или по степени приближенности к искусству художника-профессионала и, разуме-

культуры» (М., 1983, с. 50—57).

⁴ Станковизм в 40—50-е годы, утилитарность в конце 50 — начале 60-х

годов поддерживались в искусстве народных промыслов ошибочными установками, направленными на размывание и

стирание границ между искусством профессиональных художников и искусством народным. Его приравнивали к ин-

ется, к тем направлениям, в которых развивалось последнее. Это, естественно, приводило к отрицанию и нивелировке собственно народного искусства, как и традиции в целом. Таким образом, проблема народного мастера в то время не только не решалась, но и не могла быть поставленной.

Нельзя не сказать о том, что в процессе борьбы нового со старым происходила известная дискредитация понятия «народный мастер», а вместе и народного мастерства в целом. В представлениях многих они оказывались синонимами прошлого. Скороспелая новизна в художественном творчестве промыслов противопоставлялась традиции. Эволюционистская точка зрения мешала видеть истинно ценное в народном творчестве. Огромный пласт живой традиционной художественной культуры, способный питать искусство профессиональное, нести живительные силы в среду, окружающую человека, искусственно выпадал из современной культуры.

Этому положению в науке соответствовало и состояние практики. Многие отрицательные явления в ней, в частности в ряде случаев научно неоправданные методы организации и управления народным искусством, подрывали творческий потенциал народной художественной культуры.

Еще в 20-е годы В. С. Воронов с тревогой писал: «На организаторах современной кустарно-художественной промышленности лежит глубочайшая ответственность за судьбы народного русского искусства»¹⁰. Эта тревога, эти слова не потеряли актуальности и в нынешние дни, когда промышленный путь развития стал определяющим для многих народных промыслов, безотнositельно к их исторической культурной ценности. Лицо народного промысла нередко стиралось, что приводило к утратам стиля, творческой фантазии. На их место, как правило, приходил стандарт псевдонародного, индустрия массового¹¹.

Недавнее отрицание некоторыми искусствоведами традиции, пренебрежительное отношение к ней как к чему-то отжившему, ненужному новому времени, продолжает сказываться и теперь в бесплодных спорах о народном искусстве, в попытках утвердить его как творчество индивидуальных самодельных художников¹². Это сказывается и в методах работы с мастерами.

Новый этап в развитии народного искусства, определившийся в 70-е годы, выдвинул на новый уровень проблему народного мастера. Именно в это время она приобретает особую актуальность. Творчество народного мастера получает общественную, правовую, экономическую поддержку не только в организованных промыслах, но и на селе¹³. В Постановлении ЦК КПСС 1974 года подчеркивается всенародная ценность очагов народного искусства, сохранивших исторически сложившиеся творческие принципы и трудовые навыки.

Сохранение живой преемственности мастерства, традиции, передающейся от отца к сыну, от мастера к ученику, развитие этой преемственности как основы культуры, и прежде всего

индивидуальному творчеству. Эти суждения, не подкрепляемые конкретными научными исследованиями, явно тормозят

и теперь развитие научной мысли, не способствуют решению проблем художественной практики.

⁵ Правда. 1975, 25 февр.

⁶ Действенная помощь кустарям утверждалась Программой партии, принятой на VIII съезде

на селе, стали предметом заботы государства и вопросом научного изучения.

Проблемы народного искусства середины 70-х годов приобрели новое качество, новую сложность. Вопрос о народном мастере стал одним из актуальных вопросов. Теперь эстетика рукотворной вещи, эстетика традиционного народного искусства со всеми его особенностями получила новое значение, хотя еще недавно воспринималась как противоречие духу прогресса. Но именно эпоха НТР обострила потребность в народном искусстве. Живая традиция не может теперь оцениваться как факт культурной отсталости, она не противоречит современным преобразованиям деревни, напротив, в связи с ними приобретает новый культурный смысл, отвечая духовным запросам народа.

Развитие народного искусства всегда было тесно связано с самыми глубинными процессами в народной жизни, в культуре страны. Именно этим в первую очередь определяется новый этап в народном искусстве 70-х годов.

Сам факт вытеснения старого понятия «кустарь-мастер» современным — «народный мастер» весьма значителен. Он свидетельствует о стремлении охватить новым понятием уже иные эстетические критерии народного художественного творчества.

Что же это за критерии?

Разделение искусства на искусство профессиональных художников и народное как двух разных типов художественной деятельности позволит определить народное искусство как систему, развивающуюся по своим законам. Они усматриваются на всех уровнях и в разных формах бытования народного искусства, в его творческой преемственности¹⁴.

Соответственно понятие «народный мастер» связано с художественной деятельностью в разных формах народного искусства, а следовательно, с его основными законами — традициями коллективности и преемственности.

В свете этого понятие «народный мастер» в одинаковой степени неправомерно ни суживать до значения своего рода любительской художественной деятельности, другими словами — самодеятельности в искусстве, ни расширять до значения всякой профессиональности в искусстве, например художника, выступающего в творчестве от своего лица.

Важно определить, в какой мере и к какой творческой личности приложимо понятие «народный мастер».

В нашей стране народное искусство развивается в четырех формах¹⁵.

В первой форме народное искусство предстает не вычленившимся из своей этнографической среды бытования. Оно связано с породившим его этническим и социальным бытовыми укладами. Это народное творчество сел Севера и Центра России, Приамурья, народов Камчатки, Средней Азии, некоторых районов Прибалтики, Белоруссии, Украины, Кавказа, тех мест, где народное искусство тесно слито с сельской жизнью, ее бытовыми

партии в 1919 году (КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК. М., 1970, т. 2,

с. 50). О кустарных промыслах говорилось на XIV конференции РКП(б) 1925 года (там же, т. 3, с. 197), на

XV съезде ВКП(б) 1927 года (там же, т. 4, с. 58, 64, 66).

⁷ Воронов В. С. О крестьянском искусстве. — Из-

духовными потребностями, определенным комплексом понятий и представлений. Народный мастер — носитель традиций национальных, региональных школ, его художественная деятельность неотделима здесь от коллективного народного творчества. Однако нормы и особенности школ не лишают творчество мастера подвижности и изменчивости.

Во второй форме — творчество единичных мастеров сохраняет коллективный опыт традиций. Эта форма функционирует больше в силу потребности индивида в художественном выражении и в стремлении продолжить унаследованные из прошлого традиции и навыки ремесла. Иногда народный мастер перенимает их от семьи, иногда от старшего мастера или просто подхватывает и продолжает как культурное достояние края. В таком случае предмет народного творчества функционирует и как предмет, нужный в быту. Например, среднеазиатские узорные кошмы, утепляющие жилища, или северные берестяные туеса, необходимые в обиходе, бытовая керамика, не потерявшая своей функциональности, наконец, вышивка, ткачество, расписные изделия, связанные с праздничным бытом. отождествлять такое творчество, несущее черты национальной народной культуры, с самодеятельным искусством, а мастеров считать самодеятельными художниками — грубая ошибка.

Народные мастера, перенимая культурные традиции от предков, создают произведения особого исторического смысла. Они становятся «памятными» и своей связью с прошлым, с историей края, и с конкретным местом. Благодаря этому эмоционально-образное содержание таких произведений приобретает особую емкость, много дополнительных значений, которыми предметы народного мастерства входят в городскую жизнь, оказываются необходимыми и для горожанина. Художественные изделия часто создаются народными мастерами именно для города, но от этого они не теряют характер творческой коллективности, хотя она в таких случаях чаще проявляется в одном измерении — в преемственности во времени, но не в процессе творчества многих лиц в настоящем. В селе, иногда в целом районе могут работать один, два, три мастера.

Третья форма представляет стихийное развитие народного художественного промысла. Новый вид промысла сам возникает, иногда совсем неожиданно и как будто бы случайно, хотя для этого всегда имеются скрытые причины. К примеру, роспись по дереву Полх-Майдана, зародившаяся в 30-е годы и достигшая расцвета в 60—70-е годы, показала чудо не только живучести народного творчества, но и стремительной силы его распространения.

Нечто аналогичное наблюдается в народном искусстве Украины — роспись по дереву Яворовщины. В третьей форме народное искусство функционирует весьма интенсивно: обновляет свои формы, развивает свои навыки и приемы, но, в сущности, не изменяет своей целостности, что и обеспечивает ему развитие

бренные труды. М., 1973, с. 187.

⁸ Салтыков А. Б. Избранные труды. М., 1962, с. 27.

⁹ См. там же, с. 28.

¹⁰ Воронов В. С. О крестьянском искусстве. — Избранные труды. с. 177.

¹¹ Критика этих направле-

ний дана в сборнике «Проблемы народного искусства» (М., 1982) в статье Г. К. Вагнер «О соотношении народного и

и признание. Художественная идея, технический навык быстро перенимаются у соседа, дополняются и развиваются в творчестве коллектива. В такой напряженной, импульсивной работе многих что-то утверждается, а что-то отбрасывается, складывается и закрепляется система, оттачивается вкус отдельного мастера и всех вместе.

В четвертой форме — деятельность художественного промысла представляет мастерская с производственным оснащением, механизацией подсобных работ (это главным образом русские промыслы); народный мастер в своей творческой деятельности здесь значительно связан тиражированием образцов и принципами промышленного планирования, что заметно подавляет творческую волю народного мастера. Он перестает выступать как творец и носитель культурной традиции, часто превращаясь в безликого копииста безликих изделий. С очевидностью такая метаморфоза предстает там, где живые очаги народного искусства пытаются превратить в фабричное производство. Например, так было на новом керамическом предприятии в Коканде (Узбекистан), в организации нового производства традиционной керамики в городе Николаеве (Украина), тем же страдают многие народные промыслы России. Это самостоятельная проблема, требующая своего решения. Прежде всего необходимо правильное размещение творческих кадров. Творческим коллективам необходимо сохранять присущие народному искусству принципы организации, стимулирующие художественную деятельность мастера и коллектива в целом.

Всякое нарушение этих принципов мешает плодотворному творческому взаимодействию отдельных индивидов, что неминуемо сказывается на уровне искусства и художественном качестве выпускаемых изделий.

Итак, каждая форма отражает свой уровень системы народного искусства, в каждой действуют законы традиции и коллективности, формирующие культурную память. Все четыре формы определяет общая структура творчества, но в каждой индивидуальное начало, личностное выступает в разных качествах и связях с коллективным.

Прежде чем выяснить эти связи, определяющие особенность каждой формы, обратим внимание на общее для всех форм.

Формируя связи между прошлым и современным, народное искусство постоянно воспроизводит традицию и как живая традиция опирается на три главные основы.

Первая основа — историческая, социальная. Народное творчество в каждой форме есть продукт социального исторического развития, оно связано с известным слоем культурной традиции. И даже возрастающая значимость народного искусства на современном этапе и тем более расширение сферы его распространения есть явление социальное.

Вторая основа — бытовая. Разными функциями, начиная от утилитарной и кончая духовной, народное искусство связано с

самодеятельного искусства». (Сб.: О сосуществовании и взаимодействии различных типов художественного произ-

водства в век НТР. М., 1980.)

¹² Этому вопросу был посвящен доклад на Всесоюзной конференции

Пичинский Д. Н. О разработке терминологии народных художественных промыслов. Народный мастер. — Стенограмма Все-

жизнью, а следовательно, остается необходимым народу. Здесь действуют структуры весьма устойчивые, хотя и трансформируемые временем, они определяются психологическим, национальным складом народа, его исторической жизнью.

Третья основа — природное окружение. Оно дает сильнейший творческий импульс, рождает чувство поэтического. Чем ближе народный мастер к природе, чем теснее связан с ней трудом и всем укладом, ритмом сельской жизни, тем ближе ему коллективный опыт традиции, тем сгущеннее и ярче он выражен и, как можно наблюдать на практике, сильнее, ярче выражен народный характер в творчестве. Другими словами, природа есть та среда, которая органична народному искусству. Его природность проявляется и в материалах, и в принципах формообразования.

Следует подчеркнуть, что три выделенные нами основы народного искусства порождают сильнейший импульс творчества, определяют глубокие генетические корни поэтического, заставляют народное искусство с его преемственностью и коллективным характером, а в конечном счете художественностью функционировать как особую систему в культуре. Наконец, определяют психологический склад творца.

Следует отметить, что народный мастер выделяется из коллектива не только своим профессионализмом, который ему дала школа традиций, но и поэтическим складом мышления, образным видением. Мартын Фатьянов, Варвара Быкова, Хаким Сатимов и тысячи других известных и неизвестных народных мастеров, поэтически одаренных, являются выразителями народного таланта. Его индивидуальные черты вовсе не противоречат творческой причастности мастера к целому. Это важно понимать, иначе нельзя оценить творчество народного мастера во всем его объеме. В критерии оценки в таком случае входит содержательный аспект поэтической системы художественного языка промысла, школы. Но значит ли в таком случае, что художник, работающий в мастерских (четвертая форма), может тоже называться народным мастером. А если нет, то может ли эта форма промысла — организованного производства мастерской, — быть отнесена к народному искусству? В нашей постановке проблема имеет три аспекта: творческий, художественный, историко-культурный. Каждый входит и в содержание понятия «народный мастер».

В каждой форме народного искусства отражается свой уровень системы, развиваются какие-то определенные слои культурной традиции. Важно обратить внимание на то, что все четыре формы народного искусства имеют общую творческую структуру, определяемую его природой. Из нее вытекает особенность художественной деятельности народного мастера как деятельности особого типа. Народный мастер выступает не от своего лица, а от лица школы, воспроизводит утвержденные коллективом образцы, творит, исходя из системы традиций промысла. Именно здесь проходит грань между народным искусством и

союзной конференции по проблемам развития современного народного искусства в свете постановления ЦК КПСС «О

народных художественных промыслах». М., 1977, с. 169—173.

¹³ Данченко А. С. Народный мастер и некоторые

вопросы его творчества.— В сб.: Проблемы народного искусства, с. 94—101.

¹⁴ См.: Некрасова М. А.

искусством индивидуальных художников. Она, как правило, не берется в расчет теми, кто проповедует принцип независимости народного творчества от правил и традиций школы или ратует за растворение народного искусства в промышленности.

Между тем не только в плане развития теоретической мысли, но и в развитии практики необходимо понимать, что разделяющая грань между двумя типами творчества лежит в системах ценностей. Они различны в том и другом случае.

Школы народного мастерства — национальные, региональные, краевые — функционируют благодаря преемственности.

Их эстетическая ценность приобретает историческое значение по мере отпадения многих прежних функций народного искусства. Например, утилитарной, магической. Происходит переключение функций: эстетическая и памятная функции становятся главными в развитии народного искусства. В этой связи можно себе представить, что будущее народного искусства не в том, чтобы раствориться в чем-то среднем и шаблонном для всех краев и всех народов, а в том, чтобы сохранить эстетическую уникальность исторически сложившихся школ, своеобразии традиционного мастерства. Регулируясь законом коллективности и традиции, творчество в каждой форме остается народным. Это необходимо учитывать в организации и руководстве народными промыслами, определять соответствующий каждой форме принцип экономики.

Как показывает практика, творчество мастера теряет свою народность, как только начинает исходить из чуждых его природе принципов. Это со всей очевидностью предстает на примерах творчества И. Голикова или богородского резчика А. Чушкина, когда они пытаются вводить в свою работу методы станкового искусства и вступают на путь создания единичных образов, осмысляя их вне традиционной системы художественных средств.

В четвертой форме развития народного искусства — в мастерских — из-за отсутствия научных методов организации и часто потребительского отношения к традиции все больше и больше теряется народный характер творчества, но не перестают тем не менее оставаться народными школы традиционного мастерства. Всегда сохраняется и в этой ситуации потенциальная возможность, при соответствующих условиях, их полноценного возрождения¹⁶. Ярким примером того в истории являются Палех, Хохлома и другие.

Непризнание народности художественных промыслов, точно также как и всякая попытка ограничить ими современное народное искусство, есть ошибка, поскольку первые его три формы сохраняют постоянный источник обновления народного искусства, возможность возникновения новых промыслов и обогащение творческим импульсом, художественными идеями старых.

Произведение народного мастера, как и его художественная деятельность в целом, не существует раздельно от школы как

Народное искусство как проблема индивидуально-го и коллективного. — В сб.: Проблемы народного искусства.

¹⁵ Подробнее об этом см.: Некрасова М. А. Формы развития народного искусства и его творческие принципы — В сб.: Твор-

ческие проблемы народного искусства. Л., 1981.
¹⁶ Поэтому очередная задача состоит в правильной организации творче-

индивидуальное творение, как результат созидания одной личности. За творчеством одного мастера всегда стоит опыт коллектива не только как творческого содружества индивидов данной общности, но и как преемственность традиций в поколениях и самое важное — отношение к жизни, скрепленное общностью нравственных идеалов, определяющих общие принципы творческой коллективности. Именно этим определяется в первую очередь народное в народном искусстве — содержанием принципа коллективности, а не артельным характером самостоятельности, как думают некоторые. Поэтому всякое отступление от этих принципов влечет к большим потерям в искусстве, к утрате его народности.

А если разрушается культура коллективного опыта, значит теряется направленность творчества, формируемая традицией, падает творческая активность народного мастера.

Итак, определение понятия «народный мастер», как мы могли убедиться, нельзя оторвать от специфики и содержания народного искусства. В общей форме это можно выразить так:

1) творчество народного мастера регулируется законом коллективности, то есть оно обязательно отвечает нормам, принципам школы, традиции утверждаются коллективом;

2) определяется культурной преемственностью;

3) развивается в коллективном творческом содружестве индивидов, принадлежащих той или иной общности, всегда в сохранении единства индивидуального и коллективного;

4) представляет школу народного мастерства, высокую профессиональность не только в рамках той или иной школы, но и художественной системы народного искусства;

5) осуществляется на основе известных образов и мотивов;

6) использует метод варьирования;

7) имеет оценочную координату как в создании произведения, так и для его потребителя;

8) выступает от лица школы как носитель традиций и определенной художественной системы.

Представление о традициях народного мастерства очень часто пытаются исчерпать ремесленными навыками и техническими секретами. Сам мастер в таком случае отождествляется с ремесленником, а народное искусство с ремеслом, лишенным духовности и творчества. Такой утилитарный взгляд на народное искусство распространен во многих странах.

Советская наука развивает принцип содержательного подхода к нему.

Однако содержание народного искусства нельзя понять до конца, не вникнув в сущность природы народного творчества.

Что в конечном счете определяет его? И чем обуславливается художественная специфика народного искусства в целом, и чем творчество каждого мастера в отдельности? Этот вопрос также неотделим от содержания понятия «народный мастер».

Как мы уже говорили, народный мастер создает свое произведение на основе традиций той или иной школы. Импровизирует, исходя из известных образов и форм, варьируя мотивы формулы и даже готовые произведения.

От одного лица к другому передаются мотивы, сюжеты, художественные средства, технические приемы. Это — процесс непосредственного опыта. Коллективно разрабатываются тема, образ, форма, стиль в искусстве промысла в рамках школы, края или целого региона. И даже с выходом из этнических границ.

Каждая школа имеет свой набор композиционных схем, приемов, сюжетов — архетипов, переходящих из произведения в произведение. Они по-своему переосмысливаются каждым мастером соответственно его художественному чувству, наблюдениям и отношению к действительности.

Таким образом, авторский замысел осуществляется в границах уже заданного, отобранного жизнью материала, но это не только не мешает, а скорее способствует созданию внутренней активной формы, эмоционального образа. Неповторимость каждой вещи несет свое обаяние. Художественное богатство, декоративность поражают всякий раз, когда на ярмарках или базарах в массе вещей, как будто бы близких друг другу по сюжетам, мотивам, при внимательном рассмотрении обнаруживается необыкновенное многообразие индивидуальных выражений.

Но как только в творчестве мастера утрачивается оценочная координата школы, то, как правило, эта многообразность, богатство вариантов исчезает. На место приходит однообразие единичных вещей. Народное искусство перерождается в самостоятельное творчество.

Между тем обусловленность творчества мастера нормами школы вовсе не значит, что инициатива его как индивида скована и деятельность его обезличена. Степень личной одаренности в народном искусстве всегда огромна.

«Коллективное творчество — многократный творческий акт, осуществляемый большим или меньшим множеством одаренных личностей, составляющих коллектив»¹⁷. Только талант мастера дает неожиданную интерпретацию старого, что-то добавляет или вносит новое, но это творчество в народном искусстве осуществляется в границах художественной системы и с позиции общего, коллективно выработанного народом восприятия мира.

Народное искусство никогда не было безлично, роль таланта, как и во всем другом, всегда определяла развитие. Теперь личность народного мастера приобретает еще большее значение благодаря известности, которую доставляют мастеру участие на выставках, печать и другие средства пропаганды его творчества. Вместе с тем это не значит, что народное искусство на современном этапе получает якобы новый путь развития — путь индивидуального творчества. Как и раньше коллективное начало остается определяющим. Но «там, где роль коллектива состоит толь-

¹⁷ Гусев В. Е. Эстетика фольклора. Л., 1967, с. 196.

ко в сохранении поднятого до неприкосновенного канона поэтического произведения, творческой цензуры нет, нет импровизации, нет больше коллективного творчества»¹⁸. Коллектив принимает и перерабатывает все индивидуальное, сохраняя и развивая отобранное им. Ведь именно это и формирует направленность творчества отдельного мастера, а в целом слагается тот импульс, который рождает деятельность большинства. Так, за последние десять лет на наших глазах возрождаются и развиваются вновь многие промыслы. Так, роспись по дереву из села Полх-Майдана перешла в соседнее селение Крутец Горьковской области. Здесь инициатором стала мастерица Мария Масягина. В последних своих работах она ввела в роспись мотивы древнерусской архитектуры. Со звонкой декоративностью, широко развернулись они на новых укрупненных формах чаш, поставцов.

Это новшество быстро нашло отклик в творчестве мастеров села и резко отделило роспись Крутеца от росписи Полх-Майдана.

Творческая индивидуальность народного мастера обрисовывается тем ярче, чем глубже он охватывает опыт коллектива, и тем активнее он влияет на коллектив. В народном искусстве всегда есть свои ведущие мастера, они, как правило, были уважаемыми лицами в селе. С понятием лучшего мастера связывались самые высокие представления. Так, в Средней Азии право называться мастером надо было заслужить. Существовал ритуал посвящения в мастера.

Талантливый мастер теперь, как и раньше, определяет качественный уровень в коллективном творчестве, дает известную точку отсчета в развитии народного искусства той или иной школы. Хаким Сатимов — в искусстве голубой керамики Гурум-Сарая, Варвара Мухина — в балахнинском кружеве, Иван Никитин — в чернолощеной керамике. Творчество таких мастеров создает свое поле эстетического воздействия традиции, в него включается деятельность других мастеров разной степени одаренности, каждый со своим творческим импульсом. Такая неравномерность творческих возможностей и проявлений в жизни искусства промысла порождает большую напряженность созидательных сил, их взаимообогащающее взаимодействие и взаимовлияние. Здесь свой дух соревнования, стремление сделать лучше, чем у соседа. Отсюда проистекает неиссякаемый источник творческой активности в развитии народного искусства.

И дело тут в конечном счете в природе связей индивидуального и коллективного. Личностные различия в таком случае только увеличивают силу творческого взаимодействия внутри школы. Показательны факты, когда в короткий срок происходит становление искусства и даже расцвет. Например, палехская миниатюра, тувинская резьба по камню и другие.

Структура творчества в народном искусстве, где личный вклад мастера виден в деятельности коллектива, соответствует

¹⁸ Богатырев П. Г. Вопросы теории народного искусства. М., 1971. с. 383.

художественной системе, которая при всех изменениях сохраняет постоянные элементы. Теперь вернемся к вопросу о художнике, работающем в промысле и внедряющем в него свои образцы. Возведение их в эталон превращает мастера в бездумного копииста. В свое время В. С. Воронов предостерегал от этого, обращая внимание на то, что в таком случае эксплуатируются не только время мастера, труд, но и его «художественно-творческая воля, его личность»¹⁹.

«Художники-руководители беспечно искажают природу народного художественного оформления быта и заменяют его своими личными интерпретациями, субъективными мотивами на крестьянские бытовые темы, перепевами народных мелодий. Кустарь-художник рассматривается ими как ученик, которому надлежит в большей мере следовать и подражать новому художнику-руководителю»²⁰. «Художник-кустарь, стесненный экономически, снижается до пассивного исполнителя вдохновений горожанина-художника»²¹.

Подобные явления приносят вред искусству промыслов и теперь. Однако это не говорит о том, что художник вовсе не должен работать в промыслах. Приход художника в промысел, развивающийся вблизи городов (четвертая форма бытования народного искусства), показателен для современности.

Вопрос заключается в том, какова направленность работы художника, с какой подготовкой он приходит в промысел и как осуществляется его участие в коллективе. Творческая структура промысла, а в целом народного искусства, в таком случае не должна ломаться. Анализ художественной практики позволяет утверждать, что, если художник не нарушает творческих и художественных принципов народного искусства, он органично входит в промысел, например в Жостове, и, напротив, приносит большой вред, когда пытается утверждать чуждый народному искусству образ видения, принуждая мастера копировать образец, тем самым подавляя дух творчества в промыслах.

Поэтому продуктивность работы художника в промысле тем большая, чем глубже проникает он в традицию, тем сильнее проявляется и его собственная индивидуальность, оригинальнее оказывается созданное им произведение. Творческая среда промысла и здесь остается главной формирующей силой. Не случайно, что художнику, окончившему училище, все равно еще надо пять-шесть лет проработать в промысле, чтобы войти в существо искусства, перенять от лучших мастеров не только навыки мастерства, но и сам дух традиции.

Новые темы, образы, формы здесь, так же как в трех других случаях, не приходят как единственные, в индивидуальном выражении. Все, начиная с детали, кончая образом и темой, прорастает постепенно, развивается во времени как результат творческих усилий многих.

Но, в таком случае, может ли художник называться народным мастером? Утвердительный ответ на этот вопрос дается

¹⁹ Воронов В. С. Избранные труды. с. 179.

²⁰ Там же, с. 178.

²¹ Там же.

в том случае, если происходит действительное творческое вращение художника в искусство промысла, слияние с ним. Но и тогда понятие «народный мастер» претерпевает качественные изменения, так как уровень связей, определяющих творческую личность, уже иной, и прежде всего по характеру коллективного опыта.

Народный мастер наследует традицию, вместе с ней в опыте перенимает художественную систему, достигает профессиональности. Художник же, работающий в промысле, также принимает художественную и творческую систему, но с существенной разницей и в другом порядке: она для него, во-первых, не единственная; во-вторых, через принятую систему он развивает свое художественное видение, достигает образности художественного выражения и мастерства.

Таким образом, в народном искусстве четвертой формы — организованных мастерских — фольклорная традиция синтезируется с художественной, и соответственно здесь большее место имеет индивидуальная разработка замысла. Однако и при этом сохраняется определяющая роль закона традиции и коллективности. Всякое нарушение этого закона, чаще всего по причинам, приходящим извне, разрушает художественную природу искусства народного промысла. Поэтому вопрос специальной подготовки кадров для промыслов стоит чрезвычайно остро и требует своего разрешения.

Итак, если народный мастер, наследуя традицию школы, получает через нее свою профессиональность, то художник, только овладевая системой профессиональных навыков, сложившихся в промысле, может постепенно проникнуть в традицию, приобрести мастерство. Но профессиональность художника тем не менее не замкнута промыслом. Он может проявить себя и вне его.

Школы же народного мастерства с их традициями, в том числе и промыслы, остаются народными независимо от того, что в данный момент они переживают упадок или расцвет, критерий их ценности исторически живет во времени, в коллективном опыте, потенциально сохраняемом и возрождаемом в творчестве. При соответствующих условиях промыслы всегда имеют возможность возродиться, что и происходит во многих случаях теперь. Пример — искусство латгальской керамики и другие.

В нашей стране, где государство оказывает поддержку народному искусству, необходима научная организация творчества. Это не только позволит сохранить культурную ценность народного искусства в разных уровнях, но и поможет достичь экономического эффекта.

Итак, индивид включается в народном искусстве в разработку коллективного замысла. Масштаб коллективного дает известную точку отсчета творчеству индивида и соответственно критерий оценки. Эстетическое здесь рождается из жизненно значительного для всего народа. Всякий поверхностный эстетизм чужд народному искусству.

Коллектив отбирает, утверждает новшества, закрепляет их в традицию. Только в процессе длительной творческой деятельности коллектива индивидуальные привнесения, иногда открытия, приобретают характер эстетических ценностей и только тогда начинают характеризовать художественную целостность школ народного искусства. Эта существенная особенность народного творчества, его художественности.

Народный мастер и коллектив, коллектив и народный мастер — это постоянное поле действия эстетических сил, — особая среда, в которой воспитывается, творчески формируется мастер и развивается искусство промысла. Здесь заимствования, взаимовлияния — все перерабатывается в творческой коллективности и как бы возвращается снова к талантливому мастеру.

Таким образом, в народном искусстве образ создается не единичный, не отдельный, а целостный, как выражение общего. Образ единого чувства и видения мира, определяемого традицией. Отсюда бесконечность художественных вариаций, проистекающих из одной целостности, образующих одно единство, особая музыкальная структура творчества, которая часто недооценивается исследователями. Образ живет во времени. Именно это недооценено в характеристике творчества И. Голикова, данной А. В. Бакушинским. Он писал о нем: «Эта легкость обозначает некоторую поверхностность творческих изменений при всем внешнем блеске впечатления, отсутствие подлинной глубины и силы нового образа, не выстраданного в напряженных творческих муках. Для этого слишком быстра и бездумна голиковская работа над образом». И далее: «При всем разнообразии композиций, как будто не повторяющих одна другую — бедность и стабильность образов»²². Все, что ставилось в упрек большому мастеру — «стабильность образов», «обильная многоорождаемость вариантов», «легкость творческого акта»²³ — объясняется тем, что за исходное брались критерии оценки индивидуального творчества, но они не верны для творчества народного мастера и для искусства народного промысла в целом.

Сущность народного творчества как раз и проявляется в том, что ставилось в вину Голикову, в повторяющихся мотивах его произведений. Но его битвы, жатвы, тройки, хороводы всегда даются в новых вариантах и говорят не о стабильности образов, а указывают на индивидуальную особенность его творчества как народного мастера.

Народное искусство, развиваясь в родовых началах, не анализирует, а синтезирует коллективный художественный опыт, создает целостный образ мира. Поэтому повторенный прототип не лишает произведение художественной уникальности.

Варьирование, как и повтор, — не только особенность творческой структуры народного искусства, но и его художественный принцип, свойство, определяющее сам художественный акт. И это существенно отличает народное искусство от творчества

²² Бакушинский А. В. Искусство Палеха. М.—Л., 1934, с. 153.

²³ Там же, с. 153, 169.

академического, народного мастера как творца — от художников индивидуализированного творчества.

Есть особая зависимость между приемами, навыками техники ремесленного труда и художественной способностью народного мастера ощущать ритмы линейные, цветовые, пластические, чувствовать мотив, сюжет своего произведения всегда в тесном соединении с формой, материалом предмета, его жизненным бытованием. В творчестве мастера возникает неразрывная связь ремесленного и художественного, наблюдаемого и ассоциативного, того, что живет в памяти и переживается в действительности.

В творчестве народных мастеров проходят общие темы, мотивы, образы, присутствует «арсенал старых формул», по словам А. Н. Веселовского, «ничего не значащих, но служивших поколениям для свободного проявления их поэтических дум. Из таких формул состоит весь наш поэтический язык»²⁴. Но нельзя согласиться с Веселовским, что эти постоянные формулы ничего не значили для народа и не значат теперь для нас. Напротив, они живут потому, что сохраняют смысл. Каждое поколение их повторяло и передавало другому поколению именно потому, что они не были бессмысленны для народа. Каждая эпоха вкладывала в них свое чувство мира, и только поэтому они сохраняли свой смысл значительного, ассоциировались с чем-то вечным, устойчивым. Эти образы справедливо определены Г. К. Вагнером как концептуальные²⁵. В среде народных мастеров они всегда овеяны преданиями и легендами, что предстает ярко, когда сам народный мастер говорит о себе. В конечном же счете образы рождены поэтизацией самой жизни. «Народная лирика,— говорит В. Я. Пропп,— основана на поэтизации жизни, и то, что не поддается такой поэтизации, не может стать ее предметом»²⁶.

Народный мастер, варьируя традиционное, всегда поражает свежестью и непосредственностью образных интерпретаций. Изменчивость образов имеет свою динамику то в цветовой композиции, то в ее ритмах и в пластическом строе произведения. Эти никогда не перестающие удивлять качественные образования, ассоциирующиеся с богатством форм живого мира, приводящие в конце концов к преобразованию идеи, содержания образа. Процесс этот в народном изобразительном искусстве аналогичен устному фольклору.

«Творческий процесс в фольклоре «бесконечен» не только в том смысле, что не лимитирует количество участников, но и потому, что каждое фольклорное произведение вследствие этого реально существует не в одной какой-либо «авторской», «канонической» редакции, а в неограниченном множестве вариантов²⁷. Любое исполнение песни или сказки не является окончательным, закрепляющим раз навсегда результат творчества»²⁸. Оно постоянно изменяется. «Пусть эти изменения будут иногда совсем незначительными (но они могут быть и очень больши-

²⁴ Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Л., 1940. с. 343.

²⁵ См.: Вагнер Г. К. Трудности истинные и мни-

мые.— Декоративное искусство СССР. 1973, № 7.
* Пропп В. Я. Фольклор и действительность. М., 1976. с. 110.

²⁷ Вопрос вариативности в фольклоре в устной передаче произведений разрабатывается фольклористкой, однако далеко

ми), пусть изменения, происходящие с фольклорными текстами, иной раз совершаются с медлительностью геологических процессов, важен самый факт изменчивости фольклорных произведений сравнительно с неизменяемостью произведений литературных»²⁹. Но нельзя забывать, что сами образы, темы народного творчества живут постольку, поскольку отвечают народным представлениям, национальному чувству народа, несут образ мира, дорогой народному сознанию, созвучный его психологическому складу. Собственно этим в значительной мере регулируется интерес к народному искусству, спрос на его произведения. Как мы уже говорили, он не всегда определяется только средой мастера. Значительный перевес в спросе на современном этапе падает на городское население. Но это вовсе не значит, что творчество народного мастера или промысла в целом перестает быть народным, как думают порой. Народность искусства промысла не зависит от того, кто потребляет его произведения — село или город.

Народное искусство «остаётся коллективным и в случае размежевания между производителем и потребителем, только коллектив приобретает здесь специфические черты»³⁰. Очевидно их надо видеть прежде всего в формировании нового качества самой эстетики народного искусства, определяемой родовыми началами³¹.

Сам же факт расширения сферы его бытования и спроса на произведения свидетельствует о значительности для народа существенных качеств народного творчества, о масштабности художественного содержания, чем и определяется историко-культурное его значение.

Мир природы и мир человеческий, тесно переплетенные в народном искусстве. Как невозможна жизнь человека без природы, так невозможна здоровая художественная культура без народного искусства, без полноценного развития прежде всего в первых трех формах его бытования, связанных с селом, с самой жизнью народных мастеров и с природой. Здесь источник той художественной радости, которая переливается в ликующую звонкость открытого цвета, выражается в полновесности пластических форм, в живой энергии ритмов, возникающих как бы из природы. Именно это позволяет произведениям народного искусства активно входить в городскую предметную среду.

Итак, мы подошли к необходимости подвести итоги. Можно спорить о степени проявления индивидуального начала в народном искусстве в каждой из четырех форм, оно, несомненно, сильнее выражено в четвертой. Но это не изменяет наших главных выводов: 1) о роли творческой коллективности в каждой форме; 2) о народности искусства, развивающегося в каждой из них; 3) о том, что творчество народного мастера не может быть приравнено к творчеству индивидуализированных художников, а народное искусство в целом — к самодеятельному; 4) творчество народного мастера определяется родовым содержанием

еще не достаточно.

²⁸ Гусев В. Е. Эстетика фольклора. М., 1975, с. 176.

²⁹ Пропп В. Я. Фольклор

и действительность, с. 23.

³⁰ Богатырев П. Г. Вопросы теории народного искусства, с. 382.

³¹ Об этом специально см.:

Некрасова М. А. Народное искусство как часть культуры, с. 234—315; Некрасова М. А. Народное искусство как проблема

коллективного, природностью, национальностью народного искусства, эстетикой его школ.

Здесь мы подошли к третьему аспекту проблемы — историко-культурному. В нем объединяются и творческий, и художественный аспекты, наиболее четко выявляется специфика народного искусства в содержательном плане. Оно утверждает себя и развивается не только в памяти о прошлом, но и в обретении настоящего, живого переживания образа. Прошлое в народном творчестве преобразуется, но не умирает, всегда сохраняет полноту живого цельного мира, формирует культурную память. Это особенное в феномене народного искусства тесно связано со структурой творчества, определяет характер художественного в нем. Другими словами, особенное в искусстве есть особенное в творчестве, а значит, и особенное в самих творцах, что определяет их причастность к культуре как носителей традиции. От отца к сыну, от мастера к мастеру, из поколения в поколение как живое предание старины передаются мотивы, сюжеты, темы, образы народного искусства, навыки мастерства и техническое умение, те профессиональные тайны и любовь к прекрасному, которые как ценный дар проносятся народом из поколения в поколение. Такая глубокая преемственность в народном творчестве определяется нравственными основами искусства, стремлением передать знания ученику. Нетрудно заметить, что народных мастеров независимо от их национальности объединяют общие черты. Это прежде всего отношение к искусству, к мастерству, сохраняющему силу священнодействия, рождающему мир прекрасного. Это всегда память о том, что создавали старшие мастера, что делали предшественники, хотя при этом каждый мастер четко выделяет свое личное, присущее только его творчеству. Так чувствуют образ и говорят о своем искусстве Ульяна Бабкина, Хаким Сатимов, Степан Веселов, Гафор Халилов, Лидия Карелина, Варвара Быкова и другие.

Народное творчество — это не только те или иные произведения, но это еще и чувства, отношения между людьми, представляющие живую часть среды, несущую свою атмосферу мыслей и переживаний, свой нравственный опыт. И все это воспитывает вкус, эстетику народного, которая формирует творческое сознание мастера, он как бы аккумулирует коллективный опыт и передает его через произведения в другую среду городского потребителя.

Народный мастер, следовательно, — это особая творческая личность, духовно связанная со своим народом, с его историей. Исследование творчества народных мастеров не по музейным собраниям, а в естественных условиях жизни, в окружающей среде убеждает, что ремесло не живет само по себе, к чему очень часто сводят народное искусство. Это прежде всего представления и понятия, питающие народное искусство, легенды и предания, которыми обычно овеяно народное художественное творчество. Нравственный критерий неотделим от понятия «на-

родный мастер» и его творчества. В деревне или в ауле, в кишлаке, в каждом селе в народном творчестве заложен свой поэтический мир. Образы этого мира как бы впаяны в структуру предания, рождаются из него и снова закрепляются в предании. Это и есть его поэзия. Она живет в основном в изустно-зрительной передаче, формируя отношение к миру, к жизни, отливаясь в культурную память. Каждая эпоха вносит в нее свое переживание действительности, формирует и свою семантику.

Народное искусство творит образ особого эпического видения мира, что характеризует и народного мастера как творца, как личность. Не случайно он так часто выступает в роли сказителя или сказительницы. Например, У. Бабкина, М. Фатьянов, Х. Сатимов. Творчество таких мастеров связано с живыми традициями. Они несут в своих произведениях нравственную оценку мира, выработанную коллективным опытом.

«Если считать, что цель песни — только передача реальных событий, то такого рода явления должны расцениваться как бессмыслица. Но цель песни состоит не в том, чтобы пересказать событие, а в том, чтобы передать его исторический смысл и значение»³³. Этими словами В. Я. Пропп подчеркивает мировоззренческий характер народного искусства.

Отсюда устойчивость системы, образов народного искусства. А сам мастер оказывается носителем народного этоса. Все субъективное, единичное чуждо его творчеству. Причастность к общему народному восприятию мира определяет его место в культуре.

Это понятие выражает внутренний смысл творчества, его характер и содержание, определяет мастера как носителя традиции. Он, имея дело с типизированными образами, творит, основываясь на художественных системах школ народного искусства. Все это составляет коллективный опыт, формирующий чувство прекрасного. Передаваясь из поколения в поколение, народное искусство несет исторический, духовный, эстетический опыт народа. Вводит прошлое в современность. И критерий оценки, начиная от отдельного произведения, творчества одного мастера и кончая всем промыслом, возможен только с позиции целого, а не чего-то единичного, хотя бы и нового³⁴.

Творчество народного мастера оценивается устойчивыми признаками, а сам народный мастер представляется как поэтическая личность. Коллективность есть одновременно и принцип творчества, и мера народности художественной деятельности в народных промыслах. Такая коллективность, определяет особый тип художественной культуры.

³³ Пропп В. Я. Фольклор и действительность, с. 114.

³⁴ Такое представление отражают не только мно-

гие статьи, но и выставки, где под одним знаком экспонируются произведения народного мас-

тера, художника-профессионала и самодеятельное искусство.

М. А. Некрасова

Иван Голиков.

Возрождение древней традиции в искусстве Палеха



Как зарождается промысел? По каким законам живут школы народного искусства?

Изучение переломных периодов позволяет ощутить силу традиции, ее неистребимость, современность для всех эпох. Духовная ценность культурной традиции проносится через спады искусства к новым вершинам его расцвета. То, что кажется порой отжившим, возрождается и живет в новых художественных явлениях. Такая сила жизни определена коллективным началом, родовой сущностью народного творчества.

В искусстве палехской миниатюры, возродившемся из древних традиций, это предстает ярко и убедительно.

Уже в конце прошлого века древнее иконописное мастерство, передававшееся как поэтическое предание старины из поколения в поколение, пришло в упадок.

Высокая традиция древнерусской живописи погибла в разраставшемся фабричном производстве дешевых икон. Если в Палехе еще до середины прошлого века сохранялась художественная цельность в иконописании, то к началу нашего столетия она оказывалась расщепленной на множество отдельных операций, ручной труд механизировался. Мелкая специализация, на которую распался процесс иконописания, стала укоренять механический нетворческий подход к труду. Главной его целью ста-

1. И. И. Голиков.

Основоположник искусства Палеха



новится количество дешевых изделий в ущерб художественному качеству.

Так мелкое кустарное ремесло перешло на путь капиталистического производства. На этом пути мельчали народные традиции, разрушалась наследственная художественная культура. Об этом же в свое время писал Н. П. Кондаков: «...промышленность настолько возобладала над мастерством, что оно попало к ней, видимо, в кабалу, а выбиться из-под этого гнета мастерство может только, получив откуда-либо помощь созданием новых условий производства. В результате этого гнета промышленности мастерство, приспособляясь к требованию производить все дешевле и скорее, вступило на путь капиталистического производства и раздробилось само на ряд специальностей, более и более вырвавшихся и ныне угрожающих дать всему делу машинный характер»¹.

Однако наряду с таким положением дела в Палехе еще продолжали работать большие мастера со своими семьями. Сохранялся крестьянский уклад жизни. Жила фольклорная традиция. Среди множества мастерских в Палехе, развивавшихся по промышленному пути, сохраняла высокий уровень, техническое совершенство мастерская Н. М. Сафонова.

Традиционные навыки иконописания были сильны в Палехе. Его история восходит к XVI веку. Передаваясь от отца к сыну, из рода в род, оно столь глубоко вошло в народную жизнь, что сохранилось до нашего времени.

2. И. И. Голиков.
Тройка красных коней.
Шкатулка. 1924

¹ Кондаков Н. П. Современное положение русской народной иконописи. СПб., 1901, с. 19.



Уже с первых дней после окончания гражданской войны палешане начинают искать пути, как применить родовое мастерство, составлявшее материальную основу жизни большого села. Этот вопрос встал и перед талантливым мастером Иваном Ивановичем Голиковым, вернувшимся после войны в свой родной Палех.

Как возродить художественную традицию миниатюрной живописи, тончайшую культуру иконописного письма, которой владела односельчане?

Это был настоящий вопрос времени. Он вырос из необходимости взять все ценное и лучшее для строительства новой культуры, будил творческую инициативу, звал на поиск.

После того как иконописные мастерские были закрыты, одни мастера стали малярами, другие — декораторами клубных сцен, иные расписывали деревянную посуду, игрушки. В этих занятиях мельчала высокая художественная традиция, пронесенная через века.

Голиков выбрал для применения традиционного мастерства не дерево, а папье-маше, изделия с чернолаковой поверхностью, которые с конца XVIII века расписывались в России в подмосковных селах.

Перед палешанами открылись широкие возможности в области искусства бытовой вещи. Ровная, отражающая свет лаковая поверхность соответствовала тонкостям традиционного письма, выявляла декоративные качества палехского мастерства. Первые опыты Голикова были поддержаны московским кустарным музеем и показывались на Всесоюзной сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставке в 1923 году, где получили диплом первой степени². Так Голиков, потомственный иконопи-

3. И. И. Голиков.
Охота на оленя.
Шкатулка. 1924

² См.: *Зубков А. История артели древней живописи — В кн.: Вихрев Ефим Палешане. М., 1934, с. 37.*



сец, перенявший первые навыки мастерства в иконописной мастерской Сафонова и там не поднявшийся дальше ремесленных исполнений, становится одним из родоначальников нового искусства Палеха — лаковой миниатюры. Это был значительный поворот, прежде всего в художественном сознании мастера. Этот факт ознаменовал новый этап в развитии народного искусства.

Индивидуальное начало в нем всегда играло роль, однако здесь оно оказывается на новом уровне, поскольку новый путь охватывает не только изменения в материале, технике, формах, но и в образах, темах искусства. И тем не менее в этом процессе становления искусства, наряду с большой ролью индивидуального начала, столь же важную роль играют традиции, творческая коллективность, чему и обязан Палех своим быстрым расцветом.

В 1924 году по инициативе Голикова и других палешан создается Палехская артель древней живописи (ныне мастерские Палехской организации Союза художников РСФСР). В нее вошли семь мастеров — И. И. Голиков, И. М. Баканов, А. И. Зубков, И. И. Зубков, А. В. Котухин, В. В. Котухин, И. В. Маркичев. Вскоре к ним присоединились и другие односельчане — И. П. Вакуров, Н. М. Зиновьев, А. А. Дадыкин, Д. Н. Буторин, А. А. Ватагин.

С этого момента начинается история нового Палеха.

Между Палехом старым и Палехом новым пролегла резкая



грань. Возрождались утраченная в ремесленном труде творческая инициатива и радость творчества. Голиков, в прошлом специалист по «доличному письму» (одежды), начинает работать над образом³. Не будет преувеличением сказать, что он своим творчеством проложил главные линии в развитии миниатюры, которые потом были подхвачены палешанами, работающими с ним, и развиты мастерами новых поколений.

Старейший палехский мастер Баканов вспоминал, что когда в мастерской Сафонова писали иконы, Голиков завидовал ему, а теперь он стал завидовать Голикову, как тот свободно, легко писал свои миниатюры, с каким артистическим блеском мог развернуть мотив хороводов или битвы на маленькой, почти в вершок, круглой или прямой коробочке⁴.

«Гулянка, хоровод, пляска, — вспоминает Голиков, — виртуозность во время пляски парня или девки. В отдаленности где-то гармошка... Запечатлеваю отголоски...»⁵

Ритмы хороводов в голиковских произведениях то растекаются по вытянутой поверхности шкатулки, то собираются, сжимаются соцветием в круг на маленькой коробочке.

Его произведения традиционны и неповторимы по своей оригинальности. «Тройки» — излюбленный мотив голиковских миниатюр. Они бешено скачут, битвы кипят движением, налетают всадники в золоченых шлемах, кони вздыблены. Желтые и голубые, розовые и синие, красные, они похожи на луговые цветы.

5. И. И. Голиков.
Музыканты.
Шкатулка. 1925

³ На пути поисков палешан в применении древнего мастерства имела большое значение на-

правляющая роль А. В. Бакушинского.

⁴ См.: *Вихрев Ефим*. Палешане, с. 111.

⁵ Там же, с. 93.



Формы, цвет и линия сплетаются в драгоценный узор на блестящей поверхности небольших коробочек. Как бы ни была горяча схватка воинов и неистов охотничий гон, изображение всегда уравновешено в композиции.

В росте мастерства Голикова и искусства нового Палеха в целом было важно чувство «вещности», воспитанное иконописной традицией и традицией народного творчества. Под тонкой, красочной живописью небольшие лаковые шкатулки из папьемаше превращаются в подлинную драгоценность. Понимание предмета определило и отношение к новому материалу.

Гладкости блестящей, отражающей свет поверхности лаковых изделий соответствовала теперь более жидкая, чем в иконе, темпера. Нежная тонкая красочная плавь под искусной кистью вливается в зеркальный блеск лака, в его черную глубину, чем достигается особая слитность красочного слоя.

Известно, что в старину крестьянские деревянные изделия расписывались красками, приготовленными на желтке, но они не создавали впечатления той «драгоценности», которая была в красках иконы и возрождалась по-новому в лаковой миниатюре.

Светоносность миниатюры, характер ее образности во многом предопределяются системой живописи, как и самими материалами. Белильная грунтовка в несколько слоев предшествует раскрытию композиции локальным цветом. Затем «роспись» восстанавливает рисунок миниатюры по внешним и внутренним



линиям. Для выделения формы в теневых местах производится тушевка — цветом темнее. Завершает миниатюру отделка золотом в светлых местах, разделка деревьев, архитектурных изображений и орнамент.

Строгая последовательность в написании миниатюры требует особого умения и знания правил, но важно здесь еще собственное художественное чутье. Оно многогранно проявлялось в творчестве Голикова.

Цвет, насыщенный многими оттенками, заставляет мерцать, светиться палехскую живопись. Голиков порой доводит форму до большого напряжения, не боясь смелых ракурсов. Но за этим всегда стоит поэтическое чувство большого мастера, переживание жизни, ее событий. Язык иносказания, сказочного вымысла унаследован Палехом от древнерусской живописи и народного искусства. На смену традиционному образу старинного пахаря пришел образ «красного пахаря». Как новый символ он вошел в миниатюру. В золоченой сбруе огненный конь круто изогнул шею и гарцует по солнечной ниве. В образах-символах «Пахарь», «Жнитво» зазвучало чувство современности и вместе с тем вековая поэзия. Праздничное ощущение мира претворялось в эпические образы.

Фольклорные темы вынесены палешанами из самой жизни. В дореволюционном Палехе издавна иконописное ремесло сочеталось с хлебопашеством, а то и с бурлачеством, нередко с ямщиной. Все это накладывало своеобразный отпечаток на искусство палешан.



Традиция органично привела палешан к сказочной и песенной темам. Возродив в миниатюре принцип свободной клеймовой композиции, Голиков нашел тот ритм, который отвечал ритмическому движению сказки и позволял соединить на одной плоскости в один живописный образ одновременные события. Например, «Сказка о рыбаке и рыбке».

Особенно плодотворной у Голикова, как и у других палешан, была работа над пушкинскими сказками. Зримость образов великого поэта, музыкальность его стихотворных ритмов соответствовала песенному строю палехской живописи. Песенное начало, слитое с орнаментальным, питала фольклорная традиция. В голиковском творчестве орнаментальность вобрала традицию строгановской иконописи XVI века и ярославской живописи XVII века. Эта традиция развивалась органично образному содержанию миниатюры, утверждая новые принципы и качества. Секреты мастерства каждый палешанин имел свои, но руководствовались в творчестве все принципами одной общей художественной системы, определяемой школой.

Голиков, с присущим ему гибким мастерством, проникал в поэзию фольклора, находил свои средства в создании образа. Он умел извлечь ритмы своих миниатюр из плоскости и формы самой вещи, претворить их художественно.

Писал он быстро, накладывая краски прозрачными слоями. Его живопись трепетна, текуча в переходах цвета и тона.

Иносказательность рождалась из чувства образа, но одновременно определялась и самим методом работы: «Наберу раз-

ных цветов, — рассказывает про себя Голиков, — разбросаю их и пишу картину, исходя из этих цветов, не считаясь ни с чем, хотя в натуре нет зеленых, голубых лошадей»⁶. «На первый взгляд у меня получался букет цветов, а когда взглядишься — тут бой или гулянка»⁷.

Если образное чувство, замысел требовали написать снег красным, а коней зелеными, то никакое следование внешней правде жизни не могли удержать от этого Голикова. Он писал именно так, как подсказывали его поэтическое чувство, его народное восприятие жизни и искусства. В решении самых трудных художественных задач связь с фольклором помогала сохранить нужную грань условности художественного обобщения, содержательную глубину образа. Голиков работал циклами. Повторял мотив на разных предметах, варьировал их, выявляя каждый раз новую грань содержания. Так, «Тройка», всегда занимавшая значительное место в русском искусстве, в творчестве Голикова представляется в удивительном богатстве образных воплощений. Палешане хорошо помнили разукрашенные тройки, без которых не обходился ни один праздник, ни одна свадьба в селе, или ямщицкие тройки, на которых мастера отправлялись в далекие города на подряды.

На маленьких и больших разных форм коробочках мотив тройки разворачивается то эпически-величаво, торжественно, то стремительно, тройка-птица летит, а ямщик привстал, высоко закинув кнут. Вспышкой огненной киновари изображение разрезает черную глубину лака, блистает золотыми гривами скаковых коней.

Переживание бытового мотива перерастает в образ символического значения. Но как бы сильно не было в нем отвлечение от конкретного, обычного, в основе декоративного изображения лежало непосредственное художественное чувство жизни, наблюдение действительности.

Старейший мастер Н. М. Зиновьев вспоминает, как Голиков ранним утром бродил по лесам и лугам, «наблюдая и запоминая разнообразные формы листвы, блеск мелких росинок, отливавших под солнцем то золотом, то серебром...» или, как «подолгу смотрел он на скачущих под гору лошадей, замечая все их движения»⁸.

Характерно, что Голиков работал без эскизов, он рисовал кистью прямо на предметах. Как вспоминает Зиновьев, «подготовку белилами он делал очень тщательно»⁹. И это также определяло песенный музыкальный строй миниатюры.

Каждый штрих легко скользящей голиковской кисти растекается пятном, то угасает в тонкой линии, острой и тугой, то плавной и мягкой. Уже этим создается ощущение певучей изменчивости мотива. На черном фоне ритмично расположены написанные золотом строчки слов из песни.

Музыкальность в созвучиях ритмов, цветовых пятен миниатюры тесно связана с творческим методом палешан.

⁶ Голиков Иван. Сквозь бури эпохи. — В кн.: Вихрев Ефим. Палешане. с. 93—94.

⁷ Там же, с. 99.

⁸ Зиновьев Н. М. Искусство Палеха. Л., 1968, с. 72.

⁹ Там же, с. 72.



9. И. И. Голиков.
Затмение солнца.
«Слово о полку Игореве».
Пластина. 1925



10. И. П. Вакуров.
Охотник.
Шкатулка. 1930-е гг.

В искусстве Палеха органично развивалась поэтическая повествовательность, развернутый сюжет. В этой линии наряду с И. В. Маркичевым, И. И. Зубковым, А. В. Котухиным, И. А. Вагаиным, Н. М. Зиновьевым и другими Голиков также проложил свои пути, подхваченные в творчестве коллектива. Видное место среди его произведений заняла работа над «Словом о полку Игореве» в 30-е годы.

Красота былинного образа, эпичность повествования будили художественное воображение, помогали найти просторные, песенно-завершенные ритмы, делающие небольшие композиции выразительно-монументальными. Это был новый путь в создании декоративного образа. Пластическими средствами мастер достиг внутренней масштабности изображения, не нарушая при этом особенностей миниатюрной живописи. В этом произведении прежние битвы, вне времени и пространства, получили сюжетную конкретизацию. Русские воины изображены пробивающимися сквозь половецкие полки — несутся, сталкиваются, падают всадники, блестя копья и стрелы, золоченые мечи.

В центре композиции Игорь и половецкий хан меряют силы в поединке. Другая миниатюра изображает пленение Игоря. Пламенно-красный конь князя остановлен на скаку. Вокруг него, сиреневые, голубые, зеленые кони налетевших половчан создают вихрь радужного соцветия. Ритм вздыбленных коней, цвет, перетекающий полутонами, вносят в миниатюру движение, удивительно в то же время уравновешенное на плоскости. Красочная поверхность в голиковских произведениях своей светочностью и драгоценностью напоминает древние иконы.

Связь живописного образа с поэтическим текстом была древней традицией Палеха. И потому песенность столь органично вошла в структуру палехского образа, оказалась его фольклорной основой, определившей лирико-эпический строй миниатюры. Соответственно природа в ней изображается по-фольклорному, всегда как бы в действии и в созвучии человеческому чувству. Она не бывает просто нейтральным фоном. Бездейственная природа и бездейственные люди появились в народном искусстве тогда, когда начала искажаться его художественная специфика — в 40—50-е годы. И тем ценнее в последующие годы, в годы возрождения традиции молодыми художниками, опыт и достижения основоположников палехского искусства, его родоначальника Ивана Голикова. Внимательное отношение к его творчеству молодых палешан, обучающихся в училище палехской живописи, наблюдается в разные периоды. Голиков дает вдохновляющий пример в решении самых различных художественных задач и тем в миниатюрной живописи. Но в первую очередь открывает широкие пути в решении образа миниатюры, призванной, независимо от темы и сюжета, радостно и празднично сиять, делать вещь драгоценной. Голиков первый ввел в миниатюру современную тему, проложив путь от музыкально-песенного образа к живописному. Однако на этом пути палешане сталкивались с боль-

шими трудностями. Появлялась опасность снижения поэтического образа миниатюры, ломки ее художественной структуры за счет введения в нее принципов станкового искусства. Внешнее правдоподобие нередко стремилось подменить внутреннюю правду образа. Сила художественного дарования И. Голикова, его органичная связь с традицией помогли ему избежать всего этого.

Палехские мастера, работавшие рядом с Голиковым — И. П. Вакуров, Н. М. Зиновьев, Д. Н. Буторин и другие, — испытывали огромное влияние талантливого мастера, его художественно-одаренной личности. Они всегда подчеркивали, что получали большой эстетический заряд от работавшего рядом Голикова. Его влияние испытывали и мастера последующих поколений палехских миниатюристов.

Начиная от талантливого ученика Голикова П. Д. Баженова, молодежь каждого поколения палехских мастеров оттачивает свое мастерство на примере голиковских произведений, хранящихся в Государственном музее палехского искусства. Здесь можно встретить тех, кто, увлеченный художественной фантазией большого мастера, стремится постичь стихию его творческого дарования, и тех, кто, тщательно копируя его произведения, пытается проникнуть в тайны высокого мастерства.

Многие палешане разных поколений связывают свое становление в искусстве Палеха с именем Голикова. Это — А. А. Котухина, Г. М. Мельников, Б. М. Ермолаев, из младшего поколения — В. М. Ходов, И. В. Ливанова, Е. Ф. Щаницина, А. Д. Кочупалов, А. Н. Клипов и другие¹⁰.

Искусство Голикова несет печать глубоко индивидуальной манеры и в то же время он яркий представитель народного мастера — носитель коллективной народной традиции, передающейся из поколения в поколение. В его искусстве синтезируются фольклорная традиция и художественная.

«Я увидел восход кровавой луны, и когда посмотрел на пригорок, мне захотелось поставить на него Разина с голытьбой»¹¹. В этих словах Голикова виден художник со своим индивидуальным чувством образа. Но фольклорный мир этого образа, художественное мастерство сформировали традиция, коллективный опыт в искусстве Палеха. Это определяет и творческие методы в создании миниатюры, поэтику ее художественного языка. Все индивидуальное в творчестве отдельного художника входит и утверждается в искусстве коллектива, поднимаясь до уровня «общего», приобретая свою неповторимость. Мотив, образ оттачиваются, развиваются в творчестве всего коллектива, получая полноту и особенность выражения в произведениях какого-то одного мастера. Голиков неповторим в созданных им образах троек, битв, Зубков — в пейзажных мотивах, а Маркичев — в образах жатвы.

Творчество Голикова стало живой частью палехского искусства.

¹⁰ См.: Некрасова М. А. Палехская миниатюра. Л., 1978, с. 299—322.

¹¹ Голиков Иван. Сквозь бури эпохи.— Указ. соч., с. 92.

Л. А. Дьяков

Связь поколений в творчестве жостовского мастера А. П. Гогина



В сказе П. П. Бажова «Хрустальный лак» так говорится о «подносном деле»: «Дело по видимости простое. Нарисуют кому что-либо на железном подносе и покроют лаком. А лак такой, что через него все до капельки видно, и станет та рисовка либо картинка как влитая в железо. Глядишь и не поймешь, как она туда попала. И держится крепко. Ни жаром, ни морозом ее не берет. Паяльную кислоту, коей железо к железу крепят, и ту, сказывают, доброго мастерства подносы выдерживали. Сила мастерства, значит, в этом лаке и состояла»¹.

Эта «сила мастерства» в произведениях живописцев из Жостова вызывает удивление. За свою столетидесятилетнюю историю художественный промысел Жостова дал многих замечательных мастеров. Произведения народных художников, оставшихся безымянными, еще в прошлом столетии на Парижской всемирной выставке буквально ошеломили зрителей. В 20—30-х годах нашего века продолжает поражать искусство росписи подносов такими мастерами, как И. С. Леонтьев, А. И. Лёзнов, Д. С. и Н. С. Клёдовы, П. С. Курзин. Их ученики, ныне работающие в Жостове, достойно развивают традиции.

Среди мастеров старшего поколения Андрею Павловичу Гогину принадлежит видное место. Он начал работать еще до революции, его творчество как бы связало несколько поколений жостовских живописцев.

11. А. П. Гогин.
Ведущий мастер
жостовской росписи

Бажов П. П. Хрустальный лак. М., 1952, с. 82.

Вся жизнь Гогина неотделима от истории села Жостова. Здесь он родился в 1893 году. Здесь «по вольному найму» работал его дед — Иван Павлович, отец — Павел Иванович.

После окончания школы в 12 лет Гогин поступает в ученики к знаменитому мастеру И. С. Леонтьеву, заметившему большое дарование подростка. Через три года Андрей Павлович начинает работать на фабрике Вишняковых. Там работали медленно, со старанием. «По одному подносу в день. С шести утра до восьми вечера», — рассказывает сам мастер. В 1922 году в Жостове возникло несколько артелей по производству подносов, а в 1929 году по инициативе Гогина все артели объединились в одну. С этого времени мастер работает в артели, которая с середины 60-х годов превратилась в фабрику. Его произведения, представленные на международных выставках в Париже, Нью-Йорке и многих других городах, неизменно получали награды.

В Жостове и ближайших деревнях художественная артель «Металлоподнос» возникла в 30-х годах. Так же, как мастера из соседнего села Федоскина, жостовцы стали расписывать свои произведения масляными красками. Роспись здесь создается по принципу свободной импровизации.

И, однако, композиционная, цветовая неповторимость, своя манера письма есть у каждого мастера Жостова.

«Ведущий» сюжет жостовского промысла — цветы. Пейзажи, которые встречаются уже на подносах XIX века, мифологические сцены, птицы и прочее не нашли здесь постоянного пристанища. Время от времени мастера обращаются к ним, но вновь возвращаются к цветам, и только цветы неизменно живут на подносах Жостова. Они выступают из ночной темноты фонов, радуя взор яркими вспышками бликов, тонкими красочными переливами, замысловатыми, но отнюдь не прихотливыми гирляндами цветочной вязи, ибо все здесь подчинено форме подноса, цвету фона, приспособлено к руке мастера.

«У каждого мастера был свой выработанный стиль», — говорит Гогин. И общий стиль, представлявший лицо жостовского промысла. Может быть поэтому всякие навязывания эталонов, живописных приемов, чуждых специфике Жостова, не получались. Так было в 30-х годах, когда нескольким известным живописцам-профессионалам, среди них был П. П. Кончаловский, предложили сделать композиции, которые мастера из Жостова должны были перенести на подносы. Цветочные натюрморты были написаны на холстах, мастера старательно перенесли их на жость Жостова — и здесь-то все поняли разницу между картиной и подносом. То, что можно сделать в картине — нельзя на подносе, и наоборот. Поняли, что на подносе надо создавать не картину, а живопись, неотделимую от вещи.

Здесь нужно вспомнить истоки жостовской росписи — народную кистевую живопись-импровизацию, издревле известную в России. Именно отсюда в первую очередь ведет начало виртуозная роспись на жостовских подносах.



С этим связана специфика работы мастера Жостова. Расписывая поднос, он не пользуется натурой. Цветы преобразуются и переосмысливаются на подносе. И все же этот процесс нельзя назвать стилизацией. Это, скорее всего, живописная импровизация на тему букета цветов. Художник подчиняет реальную натуру живописному замыслу, задаче декоративного оформления предмета, сложившейся здесь художественной системе росписи.

Начнем с фонов. С XIX века и до сего времени в Жостове пишут на черном, синем, желтом и красном фонах. Существует еще и так называемый «сквозной» фон, создаваемый с помощью тонкого алюминиевого или бронзового порошка. Издавна в качестве фона применяли также перламутровую подложку. В зависимости от цвета фона меняется и задача, стоящая перед мастером.

Наиболее распространен в творческой практике мастеров Жостова черный фон. Букет цветов при этом как бы вписывается в него. Характерный пример дает поднос Гогина «Цветы» (1943). Крупные цветы изображаются в центре, мелкие даются по краям. Цветы и листья создают эффект «выступления» из глубины. В центре букета изображены две крупные розы, красный цветок мака и тюльпан. Далее идут цветы помельче. У самого края расположены нераспустившиеся бутоны. Наиболее

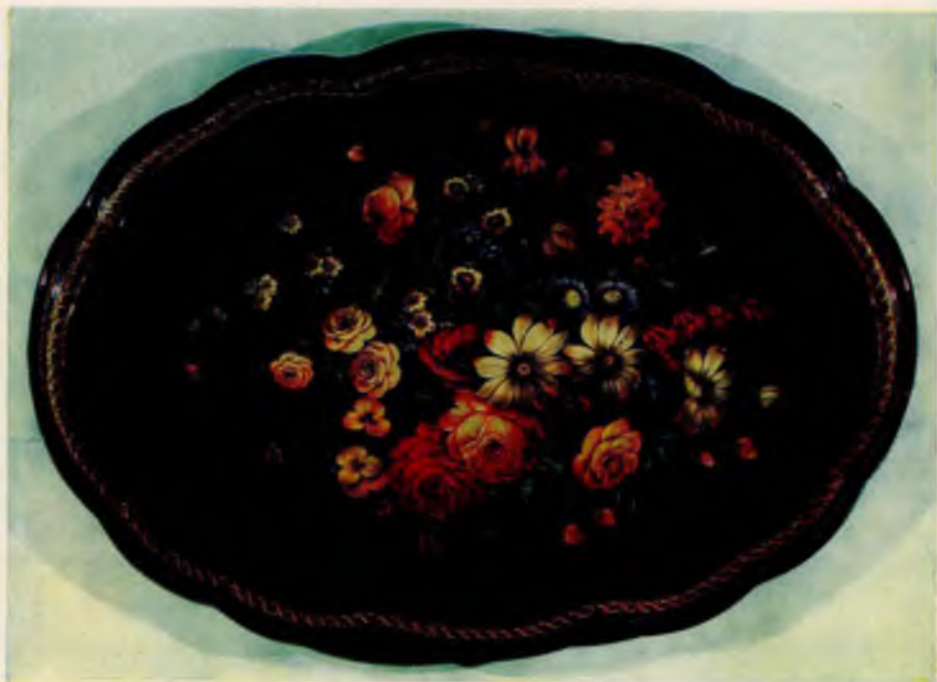


интенсивные цвета — красные, розовые и желтые пятна в центре. Они и являются центром композиции. Они сильнее всего освещены бликами. Цветы, расположенные по краям, затенены, как бы сливаются с фоном. Этим приемом достигается замечательная объемность изображения. Немалую роль здесь играет сочетание извивающихся форм, «цветов в росте» с раскрытыми, распластанными на плоскости формами.

В данном случае мы имеем дело с «крылатым» подносом, имеющим фигурную форму с плавными, мягкими изгибами. Отсюда сложность композиции, обилие извивающихся форм, соответствующих такой же форме подноса. Цветы и листья, расположенные по краям букета, скомпонованы таким образом, что заставляют взгляд зрителя двигаться по овалу, созвучному форме «крылатого» подноса. Изображенные с четырех сторон на «крыльях» подноса цветы, составляющие часть орнамента, великолепно выделяют центральный букет.

Поднос круглой формы «Цветы» создан Гогиним в 30-е годы. Мастер дает букет, состоящий из двух-трех цветков. Композиция образует гирлянду, движущуюся по кругу. Это движение усилено мелкими, яркими цветовыми вспышками по краям букета.

Прямоугольной формы поднос «Цветы», созданный в эти же годы, позволил мастеру заполнить букетами все «поле».



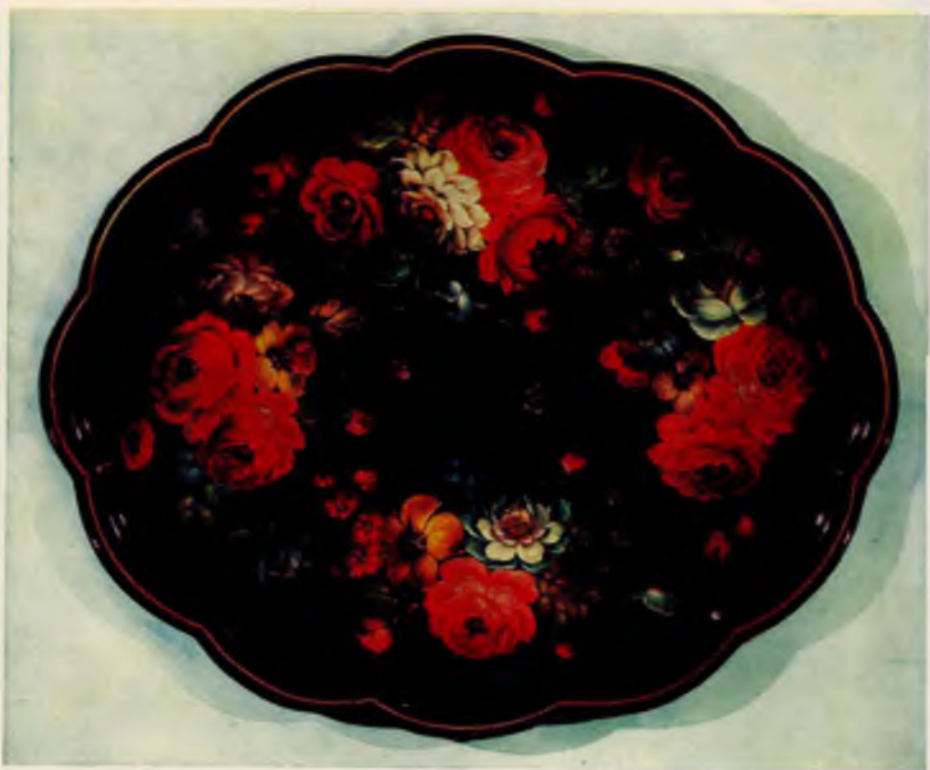
Но не только безукоризненное владение композицией составляет отличительную особенность мастерства Гогина. Его подносы можно узнать по своеобразному и напряженному цвету, смелой и яркой гармонии. Это становится понятным, когда смотришь на одну из лучших композиций Гогина «Полевые цветы» (1946). Здесь сказывается совершенное владение всеми приемами жостовской живописи. Сначала мастер делает подмалевок — первый красочный слой росписи. Он наносится широкой кистью на черную поверхность подноса. Второй слой — теневка — наложение теней по сухому подмалевку лессировочными красками. Далее следует прокладка — прописывание светлых мест теми же красками, но с добавлением белил. Затем бликовка и чертежка — нанесение по прокладке бликов и завершающих линий. Заканчивается роспись привязкой — узором, написанным зеленой или коричневой краской на свободных местах фона между цветами и листьями букета.

Так, в подносе «Полевые цветы» энергичная бликовка великолепно усиливает эффект распускания цветов. Она же помогает мастеру выделить освещенные части композиции, создает светотеневые контрасты.

Цветовая гамма строится на искусном сочетании красных, розовых, фиолетовых и белых пятен. Между этими цветовыми пятнами можно видеть множество тональных переходов при соблюдении цветовых контрастов. Эти эффекты создаются за счет



15. Б. В. Графов.
Поднос «Пионы». 1975



искусно используемой прокладки и очень обогащают живопись. Привязка объединяет все элементы композиции в единую компактную группу.

В начале 50-х годов Гогин создает серию подносов на светлых фонах. Приемы живописи при этом существенно видоизменяются. Так, вписывание букета, характерное для подносов с черными фонами, заменяется стремлением выделить силуэтность изображения. Светлый фон создается несколькими слоями цинковых белил и лака. После просушки поднос покрывают тонким слоем лессировочной краски. Меняются и приемы росписи. Это хорошо заметно в подносе «Цветы» (1951), где мастер применяет тепло-желтый фон.

Цветы даны силуэтом по краям букета. Отсюда и расплывчатость форм. Рисунок смягчается. Бликовка почти не применяется, потому что это нарушило бы общую мягкую цветовую тональность, подчиненную фону. Цветовая гамма отличается необычайной изысканностью и свежестью.

Источником вдохновения жостовских мастеров служит в первую очередь природа, тщательно изучаемая, типизированная, прошедшая через художественное сознание многих поколений мастеров. Мы не найдем в этих произведениях точных

«портретов» цветов, как, например, в картинах мастеров фламандской и голландской школ живописи.

За примером обратимся к небольшой картине Яна Брейгеля Бархатного «Цветы» (1615, ГМИИ имени А. С. Пушкина).

Картина написана на деревянной пластине, здесь темный фон, так же, как на подносах Жостова. Но сразу件нятно, что цветы находились перед глазами художника. Он долго подбирал букет, поместив его в стеклянную бутылку с водой, а затем поставил бутылку на небольшой деревянный столик. Художник тонко, подробно и обстоятельно рассказывает о каждой цветке, анализирует его форму и особенности, исследует каждый листок, изображает бабочек, порхающих среди цветов. Его внимание привлекает и фактура прозрачного стекла, блики и рефлексы на нем, вода в сосуде, капли воды на отдельных цветках. Он ставит бутылку под углом к зрителю для придания ей объемности. Бутылка прочно стоит на столе. Художник создает средствами живописи небольшой рассказ-миниатюру. Нечто аналогичное находим мы в живописных натюрмортах русского художника Федора Толстого.

Иное в самом подходе к изображению цветов мы наблюдаем в подносах Жостова. Импровизационная манера росписи, легкий и плавный мазок, быстрое движение кисти, как бы застывшее на подносе в виде яркого цветового пятна, выражает стремление передать некие абстрактные цветы, украшающие поднос, высказать чувство прекрасного, выверенное опытом поколений народных мастеров.

Создается динамичный образ большого декоративного размаха, удивительной непосредственности и свежести.

Другой источник — постоянное обращение мастеров к традициям прошлого. Не случайно при жостовской фабрике существует музей, отражающий историю промысла. Нынешнее поколение мастеров, окончивших специальные художественную школу и училище, может изучать здесь великолепные образцы, созданные мастерами начиная с XIX века. На примере их произведений оттачивается мастерство молодых.

Но самое большое значение имеет факт живой преемственности поколений. За годы существования Жостова здесь выросли целые династии: Леонтьевы, Курзины, Клёдовы, Лёзновы, Вишняковы. В этом заключается залог жизнеспособности всего промысла, его дальнейшего развития. Мастера старшего поколения обучают молодых художников. Так, Гогин помог развернуться таланту своих многочисленных учеников, среди которых особенно выделяются Б. В. Графов, М. П. Савельев, З. А. Клёдова, Е. П. Лапшин.

Одна из сильных сторон жостовского промысла — отсутствие заданных образцов, эталонов. Это вносит разнообразие в творчество художника, предохраняет от застоя, дает простор развитию творческих индивидуальностей, развивающих традиции школы.

Такой яркой индивидуальностью в истории Жостова предстает творчество Гогина. Это к нему применима характеристика, данная мастерам Жостова одним из его первых историков: «Лучшими живописцами считаются те, которые, наряду с быстротой рук, обладают сильным творчеством: живописец хорош, если у него в голове «и воздух, и вода, и лазурь поднебесная, и струя, что с неба идет», если он не задумывается нарисовать и «тигру», и всякого другого зверя, и ландшафт, и узор; пусть все это будет не согласно с природой, пусть небо будет зеленое, деревья красные, лишь бы было разнообразие. Это разнообразие таланта поднимает акции мастера»².

Будучи художественным руководителем промысла, Гогин внес много нового и свежего в процесс обучения. В начале 1900-х годов жостовской росписи обучали следующим образом: сначала ученику вручали карандаш и бумагу, и тот перерисовывал лубочную картинку. Спустя 2—3 месяца мастер давал ему поднос и кисть и предлагал писать красками крупные цветы, листья, букеты и прочие узоры. Затем ученику поручали более мелкое письмо — пейзажи, чаепития, хороводы.

Этот механический способ обучения Гогин заменил свободным творческим экспериментированием, изучением природы, творчества лучших мастеров Жостова, выявлению собственной индивидуальности учащегося, обсуждению и совместному преодолению ошибок, допущенных начинающим мастером. Вот как описывает Б. В. Графов, один из учеников Гогина, его работу на посту художественного руководителя: «Перед ним проходили многие сотни подносов, но ни один изъян не укрывался от его глаза. Его замечания были всегда точны и верны. И ему всегда верили, с ним всегда соглашались».

И это во многом объясняется тем, что Гогин сам непосредственно участвовал в этих художественных поисках, которые осуществлялись всегда коллективно. После многих поисков Гогин создал в 1949—1951 годах серию подносов, где цветочная роспись сочеталась со светлыми фонами. Наиболее яркий пример этому — поднос «Букет цветов» (1951, Музей народного искусства).

В отличие от традиционной жостовской росписи Гогин отказался от приема вписывания букета в фон и одновременно от чертежки и привязки, рельефно выделявших затемненные части росписи. Каждый элемент росписи четко выделялся на светлом фоне подноса. Роспись исполнена в мягкой, сочной манере, с живописной моделировкой форм, с тонкими переходами тона в тон, цвета в цвет. Общий цветовой строй росписи напоминает настенные фарфоровые и фаянсовые блюда.

Благодаря Гогину в 1956 году был возрожден прием письма на перламутровой инкрустации, к которому не обращались с 1916 года.

В 40—50-е годы в Жостове появилась тенденция к перегрузке композиции, что вносило в роспись несвойственную ей пышность

² *Исаев А.* Промыслы Московской губернии. М., 1876, т. 2, с. 84.

и пестроту. Гогину удалось избежать крайностей, заставить мастеров отказаться от излишней пышности в оформлении подносов. В 1960-х годах на Выставке-смотре народных художественных промыслов в Москве все подносы из Жостова были исполнены в прежнем стиле, традиционным кистевым приемом, характерным для жостовского промысла.

Творчество Гогина учит сохранять особенности классического жостовского подноса 20—30-х годов: взаимосвязь росписи с формой подноса, лаконизм цветочного букета, тонко найденные соотношения крупных и мелких цветов, ритм цветочных пятен и основных линий, равновесие между реалистическими и условными элементами в цветочной композиции.

Выставка художественных промыслов «Подмосковье» (1980) еще раз показала неуязвимость традиций и мастерства искусства Жостова. В работах многочисленных учеников Гогина, таких, как Б. В. Графов, Н. Н. Гончарова, Н. Н. Мажаяев, Е. П. Лапшин и других, наряду с традиционными сюжетами и темами жостовских росписей, высоким уровнем художественного качества их произведений заметно стремление расширить диапазон художественных возможностей росписи, насытить современностью и в то же время сохранить поэзию и обаяние старых подносов Жостова.

С. И. Масленицын

Мастера богородской резной
скульптуры — А. Я. Чушкин и
Н. И. Максимов



Первые годы XX века были богаты событиями в жизни старинного промысла резных изделий в селе Богородском. Искусство местных крестьян сделалось известным в Европе, привлекло внимание видных деятелей культуры. В 1900 году на Всемирной выставке в Париже работы богородского резчика С. Д. Барашкова отметили серебряной медалью. Ему же вручили в 1902 году вторую серебряную медаль за участие на выставке кустарных изделий в Петербурге.

В те же годы судьбой крестьянского промысла в селе Богородском заинтересовался художник и исследователь искусства игрушки Н. Д. Бартрам. Он часто приезжал на промысел, внимательно присматривался к работе мастеров. Художник искренне хотел помочь местным резчикам наладить производство оригинальных изделий. Он рассказывал им о русских игрушках прошлых времен, о производимых на других промыслах, показывал лубочные картинки и старинные гравюры, сюжеты которые могли послужить, по его мнению, хорошими образцами для новых интересных богородских резных изделий.

Под влиянием рассказов Бартрама местные резчики начали делать сложные многофигурные композиции на сюжеты изображений старинных лубочных картинок и гравюр. Такие резные скульптуры охотно покупались, их принимали на продажу куст-

17. Н. И. Максимов
с учениками.
Богородский резчик

тарные магазины, брали для показа на выставках. Но работа над ними требовала большей аккуратности, чем обычная игрушка. Резчики вынуждены были отказаться от многих прежних приемов резьбы, стали подробнее детализировать формы изображения, снимать следы черновых срезов наждачной бумагой, шлифовать ею готовое изделие, нарушая художественную систему резьбы, сложившуюся в промысле. Новые богородские скульптуры, выполненные сложнее, уступали прежним в непосредственности, в силе образных характеристик, лаконичности. В них преобладали черты станковизма, многие изображения были похожи на макеты, составленные из деревянных фигурок. В связи с подобным обстоятельством групповые фигурные композиции уже не могли считаться ни игрушкой, пригодной для детской забавы, ни мелкой пластикой, богатой содержанием. Если они и были игрушкой, то уже рассчитанной прежде всего на восприятие взрослого человека — ценителя фольклора, любителя курьезных вещей.

Среди богородских мастеров, особенно внимательно относившихся к советам Бартрама, охотно бравшихся за изготовление новых видов скульптурной игрушки и пытавшихся обрести в этой работе собственную творческую тему, был резчик Андрей Яковлевич Чушкин. Он довольно поздно вошел в коллектив местных мастеров, хотя и происходил из семьи потомственных игрушечников богородского промысла. До двадцати восьми лет Чушкин зарабатывал на жизнь плотницким делом, иногда выполнял орнаментальную резьбу на карнизах и наличниках. Резать игрушку он учился у известного богородского мастера К. В. Стулова. В 1908 году Чушкин познакомился с Бартрамом и сделался его преданным помощником и другом на долгие годы.

Чушкину нравилось вырезать деревянные скульптурные композиции по мотивам гравированных изображений XVIII—XIX веков. Однако работа по гравированному образцу не была для него процессом механическим, заключающимся лишь в переводе сюжета плоского изображения в пластическую форму. На старинных лубках он, не знавший основ академического рисунка, постигал законы «пропорционального построения человеческой фигуры», осваивал принципы создания жанровых композиций. В копирование с печатных образцов мастер вносил характерное для народных художников творческое начало: по-своему переосмысливал весь строй композиции, роль в ней каждого персонажа. Он наделял участников сцены иной внешностью, придавал их фигурам отличные от образца позы и жесты. В результате такой продуманной работы резное изображение, выполненное по образцу композиции лубочного листка, превращалось в произведение вполне оригинальное.

Подобно другим богородским резчикам, Чушкин особенно любил брать за образец своих резных изделий гравированные листы с изображением конных выездов. Он делал скульптуры



по мотивам литографий А. О. Орловского, а композицию «Запряжка парная с линейкой» исполнил по образцу лубочной картинки XIX века «Гулянье в Марьиной роще».

Постигая приемы работы известных богородских резчиков, внимательно прислушиваясь к рекомендациям Бартрама, Чушкин очень быстро прогрессировал в своем творческом развитии. Уже в 1912 году его работы отметили «за хорошее качество» на выставке кустарных изделий, устроенной во Владимире. Дружба с Н. Д. Бартрамом помогла ему сформироваться в настоящего интеллигентного художника, пользующегося на промысле признанным авторитетом. Чушкин стал одним из организаторов созданной в 1912 году артели богородских мастеров, с возникновением которой резчики сумели, наконец, освободиться от услуг сергиевских скупщиков, смогли самостоятельно реализовывать свои изделия в магазинах Сергиева Посада и Москвы.

Несомненное влияние на развитие творчества Чушкина оказало знакомство с произведениями художников-передвижников. Часто бывая в Москве, посещая Третьяковскую галерею и художественные выставки, он всегда внимательно рассматривал картины, особенно посвященные быту деревни. По всей вероятности именно такие произведения и пробудили у мастера стремление создать серию скульптур, реалистически изображающих сцены из крестьянской жизни.

Чушкин выполнил композиции «Пахота» и «Сев». В этих тщательно исполненных скульптурах он буквально с этногра-



фической точностью изобразил костюмы крестьян, конскую упряжь, конструкции сохи и бороны. Предельно реалистические композиции не выглядят, однако, сухими макетами. Фигурам крестьян придана столь характерная для народной скульптуры обобщенность; их пропорции несколько приземисты, каждая вырезана из куска дерева смелыми, «маховыми» движениями ножа, скупо детализированы быстрыми и точными порезками.

В те же годы Чушкин создает новый вариант традиционной богородской игрушки «Кузнецы». Он усложняет ее композицию, превратив в настоящую жанровую скульптуру. Попеременно бьющие молотами по наковальне кузнецы стоят у здания кузницы, к ним подводят расковавшегося коня.

Самым известным произведением Чушкина первого десятилетия XX века справедливо признана композиция «Богородские резчики за работой». В этой группе он представил изображение целой крестьянской семьи, занятой производством игрушек: мужчины — отец и старший сын вырезают их из деревянных чурочек, мальчик шлифует готовые изделия наждачной бумагой, изображенная на заднем плане композиции молодая женщина сучит нить.

В произведениях на темы крестьянской жизни Чушкин проявил себя и как народный художник, способный создавать новые сюжеты в богородской скульптуре, и как последовательный сторонник лучших традиций ее жанрового направления, столь успешно развивавшегося еще в XIX веке. Он сумел создать

19. А. Я. Чушкин.
Крестьянка мнет лен.
Начало XX в.



композиции, не только отвечавшие трактовкой образов прежним изделиям промысла, но и отмеченные подчеркнутой индивидуальностью в манере исполнения. Не случайно его работы были признаны образцовыми для богородской резьбы старшими мастерами промысла и зрителями, увидевшими их на выставках кустарных изделий. Скульптурные композиции Чушкина привлекали точностью характеристик народных типажей.

Мастер хорошо чувствовал сложную обстановку в жизни России накануне революции. И как передовой народный художник он стремился отразить это в своих произведениях. Состраданием к тяжелой доле крестьянина проникнуты его композиции на темы сельской жизни. По-видимому, на него произвела большое впечатление картина С. А. Коровина «На миру». Чушкин создал свой, скульптурный вариант композиции на близкую тему. Он вырезал группу крестьян, стоящих на деревенской улице у столба с фонарем и что-то оживленно обсуждающих, дал композиции название «Сходка в деревне». Вероятно по совету Бартрама мастер попробовал сделать скульптурную композицию на сатирическую тему. За основу ее было взято изображение на лубочной картинке «Лестница человеческой жизни», висевшей в доме Бартрама. Героем этой назидательной сцены был незадачливый чиновник, который, находясь в зените служебных успехов, не подозревает, что вслед за подъемом на вершину его ожидают нудная работа, болезни и старость.

Чушкин принимал самое деятельное участие в преобразовании жизни родного села после Великой Октябрьской революции. Он был одним из активных членов местной профессиональной артели резчиков, содействовал открытию в Богородском

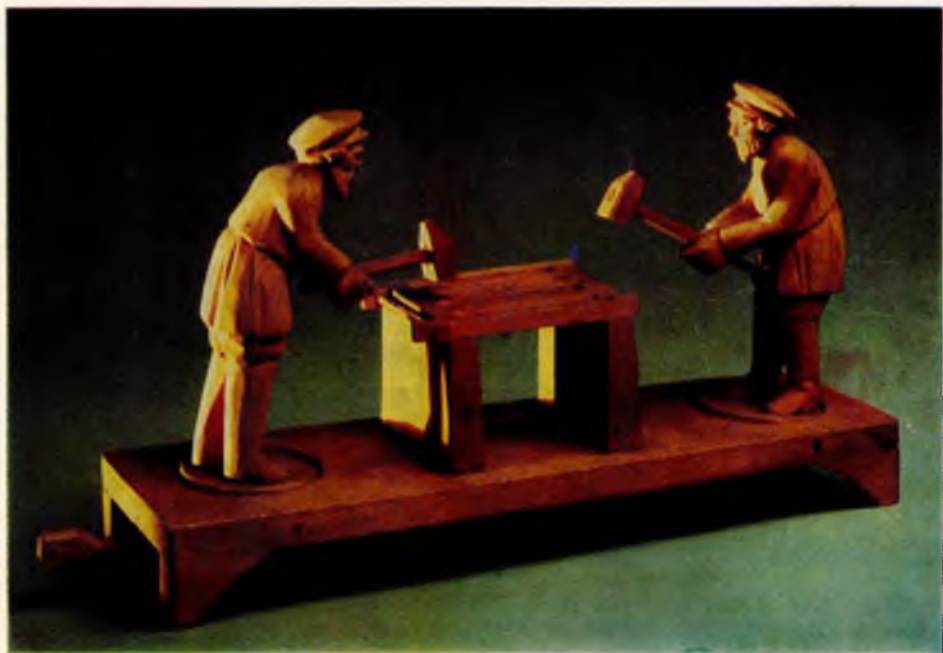


специализированного училища-школы. Односельчане с большим уважением относились к нему, ценили его организаторские способности. Когда в конце 20-х годов встал вопрос об избрании первого председателя колхоза в Богородском, то все жители села единодушно выдвинули на этот ответственный пост Чушкина.

Очень занятый делами в Богородском, мастер тем не менее находил время много и увлеченно помогать Бартраму. Он был одним из активнейших участников создания в Москве первого в России Музея игрушки. Помогал Бартраму организовывать курсы при музее для подготовки художников — мастеров детской игрушки, вел с ними занятия, обучая приемам резьбы по дереву. Кроме преподавания на курсах в Москве и в Богородском, он проводил занятия по искусству резьбы в художественном училище в Сергиевом Посаде. Вместе с Бартрамом и другими профессиональными художниками Чушкин разрабатывал проекты детских игр, пригодных к массовому серийному производству, участвовал в создании фильма «Приключения болвашки». В те же годы он написал книгу «Резная игрушка из дерева», в которой просто и доходчиво рассказал о способах создания традиционных богородских резных изделий.

Совместно с Бартрамом и художником Н. А. Леманом Чушкин исполнил макеты детских игр «Днепрострой» и «Поезд», сделал несколько комплектов деревянных кубиков, позволявших составлять разнообразные конструкции. В традициях богородской резной игрушки выполнил он наборы игр «Крестьянский двор» и «Сельхозорудия».

После революции Богородский художественный промысел быстро выдвинулся в число успешно развивающихся центров



советского народного искусства. Немалая заслуга в этом принадлежала преподавателю богородской школы Чушкину, возглавлявшему артель местных художников-резчиков. Он оказал большое влияние на новую смену мастеров, служил для многих из них примером.

Воспитанники богородской школы первого выпуска сумели выбрать правильный путь для дальнейшего развития традиционного местного искусства резьбы по дереву. Они продуманно сократили производство прежних образцов массовых богородских игрушек и скульптур и активно принялись за создание изделий, образы которых были бы интересны людям самых разнообразных слоев советского общества.

Молодые богородские резчики освоили в школе кроме традиционных навыков резьбы по дереву и начальные приемы лепки скульптуры из мягких материалов. Курс лепки был введен в программу обучения по рекомендации Бартрама. Это имело свои отрицательные стороны, поскольку способствовало утверждению принципов станковизма. Владея лепкой, молодые мастера уже имели возможность продуманно искать композицию будущего резного изделия. Они полностью отказались от создания резных изделий по изображениям на старинных гравюрах и лубочных картинках. Теперь сами мастера выполняют эскизы богородских игрушек и скульптур. Они делают композиции на темы колхозной жизни и быта народов СССР, посвященные памятным событиям истории и современности, Красной Армии.

Любимыми персонажами в новой богородской резьбе становятся герои народных сказок, популярных произведений русской и советской литературы. Наиболее распространенным видом резьбы в творчестве нового поколения богородских мастеров оказались скульптурные композиции. Этот вид изображений больше подходил для воплощения индивидуальных замыслов.

Довольно значительные по размерам скульптурные композиции смотрелись выигрышнее игрушки, особенно на выставочных выставках народного творчества, участие в которых сделалось для местных резчиков вполне привычной традицией. Вместе с тем такой путь приводил к разрушению системы народной резьбы по дереву.

Ведущими художниками Богородского промысла после революции оставались потомственные мастера из династий Стуловых, Прониных, Зининых, Балаевых, Максимовых. Получив воспитание в школе, освоив принципы резьбы и лепки, они сохранили в своем творчестве традиционное для промысла чувство красоты материала, приемы скорой и виртуозной резьбы по дереву.

С 1927 года работает в коллективе Богородского промысла заслуженный художник РСФСР Николай Иванович Максимов. Он родился в 1910 году и первым навыкам ремесла обучался в семье, у отца, затем в специализированной школе, в классе, который вел Чушкин.

В 1927 году совет лучших богородских мастеров принял дипломную работу Максимова скульптуру «Генерал Топтыгин» с оценкой «отлично» и рекомендовал оставить способного художника на преподавательской работе в школе. С тех пор мастер стал одним из самых уважаемых педагогов-наставников.

Максимов одним из первых среди богородских резчиков нашего времени обратился к выполнению изделий по темам литературных произведений. Его дипломная композиция на сюжет известного стихотворения Н. А. Некрасова открывала в работе промысла новое направление и была вместе с тем связана с тематикой традиционных местных скульптурных изображений, изготовлявшихся еще в XIX веке. Если старые богородские мастера любили изображать лихие тройки, ямщиков, торжественные выезды степенных горожан, бравых конников-гусар, то Максимов сделал скульптуру, в которой героико-романтическое начало оттенялось комичностью ситуации. Изображение испуганно мчащейся тройки с ревушим в санях медведем полюбили богородским резчикам. Многие из них делали свой вариант этой забавной сцены. По-своему выполнил ее спустя двадцать лет после Максимова другой известный резчик — М. А. Пронин.

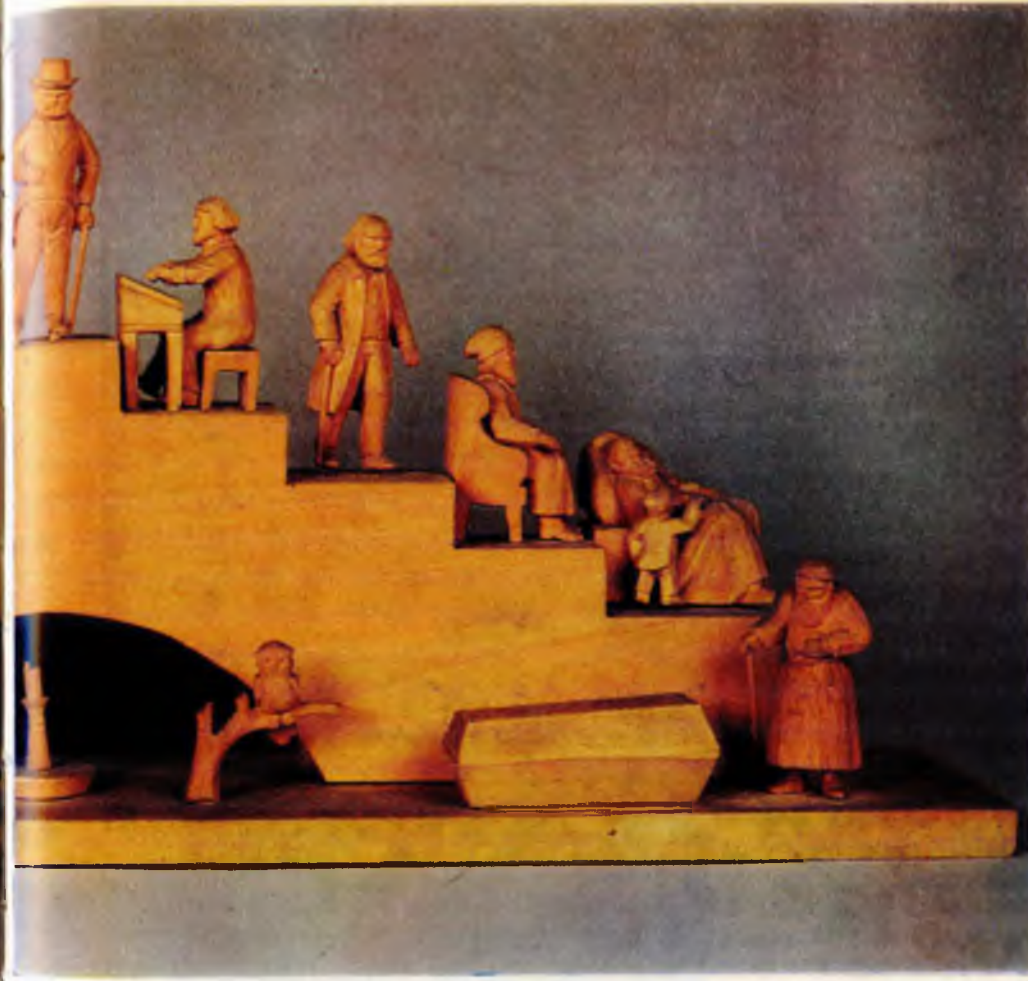
Сравнивая скульптуру работы Максимова со скульптурой, вырезанной Прониным, можно видеть, какие большие изменения произошли за двадцать лет в искусстве богородской резьбы. Работа Максимова стилистически еще прочно связана с ра-



ботами богородцев начала века, с манерой резьбы Чушкина. Ее фигуры несколько приземисты и угловаты. Их плоскости сохраняют следы обработки ножом, каждая из них высекалась из куска дерева с расчетом наименьшей затраты сил, без скидки на дальнейшую доводку поверхности наждачной бумагой. Группа, вырезанная Прониным, изящнее, стремительнее. Ее плоскости обработаны щедрее, виртуознее, с явным намерением усилить сочность игры света и тени, гладкие поверхности тщательно, почти до блеска обработаны наждаком. Такая тенденция к станковой скульптуре входит в несомненное противоречие с народной традицией, что не могло не сказаться на дальнейшем развитии промысла.

В 1937 году Максимов создал новую скульптурную композицию — «Чапаевская тачанка». Он работал под впечатлением

23. А. Я. Чушкин.
Ступени
человеческого века
Начало XX в.



вышедшего в 1934 году фильма братьев Васильевых «Чапаев». И эта работа Максимова открыла для резчиков промысла новую интересную тему, вызвала много подражаний и вариантов. Спустя десять лет Пронин сделал свой образец этой темы «Чапаев на тачанке», также вошедший в золотой фонд изделий промысла.

Самыми плодотворными годами в творческой биографии Максимова стали 1950—1960-е годы. В эти десять-двенадцать лет он создает все наиболее значительные работы: много трудится над скульптурными композициями на темы литературных произведений, делает образцы массовых изделий-игрушек.

В этот период в работе Богородского промысла происходили большие перемены. Они были связаны с поисками дальнейшего пути развития местного искусства резьбы. К тому времени про-



изводство дешевых детских игрушек, образцы многих из которых появились еще до революции или в первые годы после нее, уже не могло приносить промыслу достаточный доход. Богородские резчики усиленно ищут образы скульптурных изображений, которые имели бы широкий спрос у покупателя. В угоду этому обстоятельству они начинают выпускать резные скульптуры оленей, орлов на скале, композиции которых были заимствованы с изделий, бытовавших на рынках южных курортов страны. Продукция промысла все очевиднее подчинялась влиянию дурного вкуса, носила явно сувенирно-рыночный характер.

В этой ситуации работа Максимова над созданием скульптуры на темы популярных произведений классической литературы имела для Богородского промысла несомненно важное значение. Такая работа намечала для всей артели путь более ответственного отношения к тематике массовых изделий, открывала круг сюжетов с образами героев, близких фольклору, традициям русского народного искусства.

Скульптурная композиция «Кому на Руси жить хорошо» на сюжет поэмы Н. А. Некрасова перекликается со скульптурными фигурками крестьянских персонажей работы богородских мастеров XIX века, с образами, созданными Чушкиным. Целая серия скульптур Максимова посвящена сюжетам сказки П. П. Ершова «Конек-горбунок». В ней резчик имел возможность изобразить столь популярных и характерных для богородской резьбы чудо-коней в самых разнообразных состояниях: мчащихся в бешеной скачке, взвившихся на дыбы, стоящих в



25. Н. И. Максимов.
Гусар, 1952



26. Н. И. Максимов.
Генерал Доватор.
Начало XX в.



горделивом спокойствии. Характерно, что в каждой композиции Максимова на темы сказки Ершова лошади изображаются в каноничных для подобного вида скульптур богородской резьбы позах. Но это несколько не препятствует воображению мастера строить всю скульптурную группу по-своему. Напротив, промысловый канон изображения коней помогает ему делать фигуры животных выразительными, поистине сказочными.

Вместе с тем в резных скульптурах работы Максимова явно ощущается влияние искусства художников-профессионалов — иллюстраторов книги, скульпторов-анималистов. И это вполне понятно. Современный богородский резчик не может не испытывать воздействия профессионального искусства. В работах художников-профессионалов он пытается увидеть полезное для своего творчества. Создавая цикл на сюжеты сказки Ершова, Максимов просмотрел не одно иллюстрированное издание этой книги, внимательно изучал литографии Ю. А. Васнецова и фарфоровую скульптуру С. М. Орлова, подмечал в них элементы, пригодные для использования в характерном богородском произведении резьбы.

В те же годы Максимов сделал несколько резных игрушек. И в этом виде работы ему удалось найти решения, позволяющие соединить новое с традиционными принципами исполнения прежних богородских изделий. Разрабатывая композицию массовой игрушки с фигурой столь типичного в изделиях промысла медведя, мастер придумал для этого забавные и вполне совре-



менные сюжеты. Его медведь был строителем, летел на ракете вокруг Земли. Фигурки, приводимые в действие простым механизмом, нравились детям не меньше заводных.

Традиционно богородскую игрушку-сувенир подготовил Максимов к 150-летию Отечественной войны 1812 года. Он сделал эскадрон гусар. Благодаря использованию в качестве постамента планок, скрепленных шарнирами, скульптурная группа по принципу народной игрушки могла собираться в две различные композиции. Всадники то ехали «гуськом», то вставали в сдвоенный ряд. Все фигурки «на разводе» резались совершенно одинаково и выделялся лишь один командир. Скульптура-игрушка была предельно проста в работе и удобна для массового производства.

В течение XX века в судьбе старинного промысла резных изделий в селе Богородском происходили важные перемены. В начале века местные мастера объединяются в артель, в 30-е годы — в колхоз, теперь на основе промысла создана Богородская фабрика художественной резьбы. На протяжении текущего столетия искусство богородской художественной резьбы не раз вынуждено было искать новые сюжеты, совершенствовать процесс исполнения резных изделий в соответствии с запросами рынка. Подчиняясь этому влиянию, резчики в первые десятилетия века больше стали делать скульптурных композиций и меньше традиционных для промысла подвижных игрушек. Их работы все очевиднее становились похожими на станковую скульптуру, а истинно народное начало в резьбе, выражавшееся прежде в создании ярких и лаконичных образов, все заметнее подменялось увлекательностью сюжета. Овладев приемами лепки, богородские резчики незаметно стали утрачивать умение виртуозного и экономного мастерства работы с дере-

вом. Их композиции сделались сложнее, но не столь впечатляющими в своей простоте, как работы старых мастеров. Не всегда коллективу промысла удавалось создавать новое, сообразуясь с собственными лучшими традициями, нередко мастера опрометчиво увлекались заимствованием манеры и сюжетов, не свойственных их стилю работы.

Но лучшие художники Богородского и среди них такие мастера, как Чушкин и Максимов, будучи сами инициаторами поиска нового, стремились не порывать с достижениями прошлого. В известные периоды отходя от традиции, они умели к ней возвращаться. Они умели показать товарищам по работе, что в системе традиций можно открыть путь к новому, что традиционные способы резьбы пригодны для творческой работы в наше время, что их эстетические нормы несколько не препятствуют развитию исполнительского мастерства, созданию произведений поистине современных и вместе с тем крепко связанных с искусством давней богородской резьбы.

В наши дни Богородская фабрика художественной резьбы выпускает много игрушек-скульптур. Но, к сожалению, тематика их очень однообразна и порой нарочито сувенирна. Современные скульптуры богородских резчиков нередко натуралистичны, их формы подчеркнута сложны и обильно декорированы мелкими порезками. Чувствуется, что многие изображения механически воспроизводят в резьбе просчеты, допущенные проектировщиком скульптуры еще в момент поиска ее композиции в мягком материале. Очень мало делается скульптур-игрушек, предназначенных для детских игр. Искусство лучших старых мастеров, работы Чушкина и Максимова могут служить современным богородским резчикам образцами вдумчивого и новаторского отношения к поиску путей дальнейшего развития традиционной богородской художественной резьбы.

Н. Н. Томская

Творчество Н. П. Дорошковой. Проблема традиции в курском ковроткачестве



Искусство курского ручного ковроделия (наряду с другими ремеслами, такими, как ткачество и вышивка) было широко распространено во всех уездах Курской губернии еще в XVIII веке. Изготавливали ковры как для употребления в своем деревенском быту, так и на продажу. Продавались ковры не только на ярмарках Курской губернии, а вывозились во многие губернии России, где они неизменно привлекали к себе внимание покупателей красотой, прочностью и сравнительно низкими ценами.

Ковровый промысел в основном был развит среди монастырских и государственных крестьян, более обеспеченных по сравнению с крепостными и имевших некоторые запасы собственного сырья — шерсти и льна.

Диапазон изделий народного ковроткачества уже в начале XIX века был очень широк. Среди них и дешевые безворсовые ковры, предназначенные для убранства крестьянской избы: насундучники, настольники, половики и дорожки, и более дорогие — плотные пушистые ковры на пол и на стены, ткались на продажу городскому населению, а также махровые санные ковры. В зависимости от назначения ковра менялось и его художественное оформление. Например, санные ковры отличались рисунком ярким, броским, хорошо видимым на большом расстоянии.



В основной своей массе крестьянские ковры начала XIX века украшались геометрическим или сильно обобщенным растительным узором. Ковроткачеством занимались преимущественно женщины. Они не только сами пряли шерсть для ковров, но и готовили растительные красители, придававшие расцветкам глубину и благородство оттенков. Колорит ковров был яркий, сочный, построенный на сочетании чистых цветов: красного, синего, желтого, фиолетового, зеленого, белого и черного, а также мягких оттенков этих же цветов. Высокое мастерство курских коврощиц быстро завоевало широкую известность, и в течение XIX — начале XX века было отмечено большим числом наград как на русских, так и на зарубежных выставках.

Со второй половины XIX века в рисунке курских ковров наблюдается все большее стремление к переходу от геометрических и сильно стилизованных цветочных форм к изображению конкретных цветов — маков, роз, шиповника, незабудок. Постепенно изменялась и композиция ковра. Медальон заполнил пыш-



ный букет, а широкая кайма являла собой цветочную гирлянду. Фон почти всегда делался черным, от него четко выступал рисунок ковра, подчеркивалась его цветовая насыщенность. К этому времени курский промысел значительно сократил выпуск махровых ковров, отдавая предпочтение безворсовому ковроделию, позволявшему выполнить более тонкую светотеневую разработку цветочного узора. Производство махровых ковров сосредоточилось в дальнейшем в Тюменской губернии.

Излюбленным цветочным мотивом курских мастериц, основой декора ковра со второй половины XIX века стали розы. Красные, розовые, малиновые, окруженные густой зеленью листьев, они придавали изделиям особую нарядность, праздничность. Ковры «в розу» явились самым устойчивым типом коврового рисунка, который воспринимается сегодня как классический «курский ковер». Из поколения в поколение переходили перенятые на канву узоры ковров и отдельные элементы рисунка. Они являлись для мастериц отправным материалом в творче-

31. Н. П. Дорошкова.
Накидка на кресло
«Розы». 1970-е гг.
Фрагмент

стве и в известной мере поддерживали традиции курского ковроделия. Каждая мастерица вносила при этом что-то свое, выражая свою индивидуальность. Так развивался и интерпретировался единый стиль курского ковра.

Но не только из рода в род — от матери к дочери передавались секреты ковроткачества. В конце XIX — начале XX века в деревне Касторной и в городе Суджа Курской губернии работали ковроткацкие школы. Их задачей являлась подготовка квалифицированных мастериц, способных делать традиционные ковры и работать по эскизам художников-профессионалов. В программу обучения девочек 12—16 лет входили крашение пряжи, ткачество, рисунок и основы композиции. Существовали такие школы за счет продажи изделий учащихся. К сожалению, они не смогли предотвратить и остановить понижение художественного уровня изделий промысла, которое наблюдалось в начале XX века. Несмотря на мастерство ковроткачих, в предреволюционные годы произошло общее ухудшение качества и огрубление рисунка курского ковра, вызванное тяжелым экономическим положением кустарей. Из-за жестокой конкуренции снижалась себестоимость ковровой продукции за счет уменьшения плотности ковра и замены натуральных красителей дешевыми анилиновыми.

Уже в первые годы своего существования молодое Советское государство стало проявлять заботу о развитии народного искусства и в том числе ковроделия. В 1928 году мастера бывшей суджанской ковроткацкой школы организовали ковровый цех в артели «Скорород». Вслед за этим открылись и другие артели в традиционных очагах курского промысла. Положительно сказывались на продукции этих артелей заказы «Коврукстэкспорта» на высококачественные и высокохудожественные ковры с цветочным декором, способствующие сохранению традиций местного крестьянского искусства. В то время на промысле работали такие интересные народные мастера, как Е. Ф. Сулова, Х. Г. Скибина, П. Т. Машкина и другие. В совершенстве владея приемами и навыками построения цветочного орнамента на ковре, они создали ряд интересных работ, небольших по размерам, но с красивой, тонкой светотеневой проработкой растительного узора. Эти ковры, в которых прекрасно сочетались специфические выразительные средства и художественные особенности данного промысла с глубоко личным истолкованием авторами вековых традиций, доказали жизнеспособность очагов курского ковроткачества.

К концу 40-х годов во всех исторически сложившихся центрах коврового ремесла существовали артели. В каждой были свои одаренные мастерицы-художницы, мастерицы-красильщицы. Под их руководством овладевала тайнами ковроделия молодежь. Вся система обучения была направлена на то, чтобы воспитать не просто хороших ткачих-исполнителей, но именно умеющих мыслить самостоятельно мастеров, и в то же время



сберечь декоративные приемы решения русского цветочного ковра, отточенные опытом многих поколений мастеров. Среди девушек, пришедших учиться ковровому делу в артель «Ткачиха» в 1947 году, была и шестнадцатилетняя Нина Дорошкова. Сегодня она одна из самых интересных мастеров курского ковроделия.

Вспоминая о времени своего ученичества, Нина Петровна Дорошкова рассказывает: «Всю науку ковроткачества постигали с азов. Шерсть надо было уметь самой подобрать и покрасить в нужные цвета, а потом дадут розочку и три листочка — из них надо ковер сделать. Вот и думаешь, как их лучше расположить, с чем сочетать в узоре, чтобы покрасивее ковер получился». С чувством глубокой благодарности говорит Дорошкова о своих учителях — Христине Григорьевне Скибиной и Ольге Петровне Жигоревой, которые воспитали не одно поколение ковровщиц. Двадцать с лишним лет работает над коврами Дорошкова, но без сомнения именно со времен обучения зародились у нее вкус и требовательность будущего мастера-художника.

Многое изменилось за время работы Дорошковой и на промысле. Артель «Ткачиха» слилась с артелями города Дмитрова, села Белого и деревни Касторной. Теперь они объединены в Суджанскую ковроткацкую фабрику. Увеличение выпуска продукции привело к тому, что большинство мастеров превратились в простых исполнителей, работающих строго по техническим рисункам. Молодежь учится только чистой технике тка-

чества. Элемент творчества в такой работе почти отсутствует. Таким мастерам, как Дорошкова, воспитанным в традициях народного мастерства, естественно, тесно в рамках бездумного исполнительства, тем более в тесных рамках образца, заметно утратившего традиции промысла. Нина Петровна, еще работая в цехе ткачихой, стала в свободное время создавать свои композиции ковровых узоров. Самым любимым цветочным мотивом для нее, как и для мастериц XIX века, являются розы, которые всегда ею бережно варьируются в ковровом рисунке. Яркие пышные розы тонко соотносятся в ее произведениях с другими элементами цветочного декора, будь то скромные васильки или роскошные георгины и лилии. Примером может послужить ковер «Розы с лилиями», созданный в 1965 году. По словам самой Дорошковой, источником вдохновения для этого произведения послужили зарисовки ковров крестьянской работы прошлого века. Композиционный строй ковра «Розы с лилиями» традиционен. В середине изображен пышный букет из крупных белых лилий и красных роз в обрамлении мягкой зелени листвы. Лепестки, расположенные по краям букета лилий, набегаая на черный фон, удачно подчеркивают силуэт центрального букета. По краю ковра вьется гирлянда из некрупных цветов. В углах она завершается белыми лилиями, связывающими в единое композиционное целое кайму и медальон. Несколько усложненный рисунок этого ковра не создает впечатления перегруженности узора благодаря тщательной проработке отдельных деталей цветочных форм, мягкой тональной цветовой гамме. В упомянутом ковре бесспорно чувствуется некоторое влияние профессиональных художников Института художественной промышленности, работающих с промыслом. В конце 40-х — в 50-е годы институтом проводилась экспериментальная работа на тему «Русский ковер». Однако в большинстве своем эти ковры создавались без опоры на местные традиции промысла и были скорее вольным изложением темы. Они во многом уступали работам суджанских мастериц, сохранявших в своем творчестве черты местного крестьянского ковра. Тем не менее определенное воздействие на трактовку растительного декора ковры художников-профессионалов все же оказали. Так, в ковре Дорошковой «Розы с лилиями» это заметно по некоторой дробности рисунка цветов, отчего теряется свойственная народному ковру четкость и выразительность отдельных форм. Несмотря на недостатки, в этой ранней самостоятельной работе Дорошковой проявилось глубокое понимание народных основ искусства ковроделия.

До 1969 года Дорошкова проработала в цехе ткачихой, продолжая дома, по ночам, рисовать свои ковры. Затем, по болезни глаз вынуждена была на некоторое время уйти с производства, а по возвращении стала работать в художественной мастерской фабрики, тем самым получив возможность посвятить себя разработке новых вариантов курского ковра.

Дорошкова внимательно изучает наследие прекрасных мастериц прошлого. Старается проникнуть во все тонкости растительного орнамента, увлеченно ищет живописно-графическое решение цветочных форм. Художнице удается придать своим цветам элемент фантастичности, сказочности, сохранив при этом образную выразительность и характерные детали того или иного растения. Склонность Нины Петровны к поэтизации реальных цветочных букетов объясняется тем, что она, вдохновляясь сельской природой, создает ковровые рисунки по мотивам скромных полевых цветов — ромашек, васильков, незабудок, и одновременно продолжает традиции народного крестьянского ковра со свойственной ему сказочностью, нарядностью в трактовке пышного цветочного декора, который всегда придавал коврам особую праздничность, выделяя их из общего ряда предметов повседневного обихода.

К числу лучших работ Дорошковой 60—70-х годов можно отнести такие ковры, как «Георгины», «Примулы», «Розы с васильками» и «Чайные розы». По щедрости разработки орнамента следует выделить ковер «Розы с васильками». В этом ковре художнице удалось достичь органического сочетания живописного и графического начал в решении цветочных форм. Она размещает центральный букет ковра как обычно на сплошном черном фоне, хорошо выявляющем отдельные детали, силуэт форм и ритм орнамента. Кайма, красочный овальный медальон составлены из роз. Крупные розы, изображенные объемом — со светотеневой моделировкой, обрамлены яркими пятнами мелких луговых цветов. Живой, разнообразный по очертаниям ритм узора из мелких цветов, вторгаясь в густоту черного фона, удачно связывает центр ковра с каймой, объединяет всю композицию. Ярко-синие васильки в узоре вполне реальны, узнаваемы и в то же время условны. Мерцающая среди пышных красных роз, они вызывают в памяти образы заколдованных цветов из народных сказок.

В каждом ковре Дорошковой ощущается высокое профессиональное владение техникой выработки безворсового, гладкого ковра, представляющей собой плотную ткань с шерстяным утком и льняной основой, соединенных простым полотняным переплетением. Безворсовое ковроткачество позволяет выполнить и четкий по контуру рисунок, и плавное перетекание одного цвета в другой за счет смены пушистых шерстяных утков. Прекрасное знание Дорошковой ремесла позволяет ей безошибочно учесть все тонкости воплощения рисунка в готовом изделии. Характерной чертой работы художницы является индивидуализированное изображение одних и тех же цветочных мотивов в различных ковровых композициях. Поэтому ее ковры никогда не производят впечатления бездушного повтора раз и навсегда найденной формы.

Ковер «Розы» своими декоративными качествами близок не только курским крестьянским коврам 2-й половины XIX века,

но и тюменским махровым коврам, родственным курским строением композиции и декора. Правда, тюменским коврам свойственна более плоскостная, силуэтная трактовка крупных роз, меньшее количество оттенков, хотя цветовая гамма тех и других очень близка. В рисунке сильно обобщенных цветов тюменских мастериц интересуют только наиболее характерные детали. Все эти отличительные черты присутствуют и в ковре Дорошковой «Розы». Тяжелая цветочная кайма-рама, состоящая из крупных роз в обрамлении светлого контура и зелено-оливковых листьев, является в этом ковре основным элементом композиции. Для равномерного насыщения поля ковра узором в центре расположен небольшой букет. Силуэт рисунка каймы строг и лаконичен, а некоторая тяжеловесность форм создает впечатление насыщенности вещи декором.

Будучи художником, выросшим в атмосфере промысла, Дорошкова тонко чувствует специфику народного художественного творчества. Она умело пользуется приемами изобразительного языка крестьянского искусства ковро ткачества. «С рисунком разговаривать надо»,—учила Дорошкову ее наставница Скибина. И во всех работах мастерицы чувствуется, что она неукоснительно следует этому завету.

Весь творческий путь Дорошковой, ее произведения, метод работы над созданием ковра, раскрывают ее как подлинного народного мастера. К сожалению, на сегодняшний день положение старых опытных мастеров трудно назвать завидным, да и остались их считанные единицы. Одни уже больше не работают, другие, в том числе Дорошкова и прекрасный мастер К. П. Деряженцева (ее ковры в 50-е годы неоднократно экспонировались на выставках), в условиях настоящего фабричного производства постепенно отстранились от творческой работы. Причин для этого много—тут и чисто экономические, и обусловленные структурой производства, но, видимо, самая главная в том, что фигура мастера как хранителя и продолжателя традиций промысла, не получая должной поддержки и понимания ее значимости, утратила на этой фабрике свой авторитет. Дорошковой приходится заниматься чисто технической работой—размножением и копированием рисунков на бумаге для ткацких цехов только потому, что у нее нет специального художественного образования и она не может быть старшим художником. Но что могут противопоставить молодые выпускники художественных училищ таланту, опыту и знанию ремесла такой коврощицы, как Нина Петровна? Должно пройти много лет, пока молодой художник вживется в промысел, постигнет тонкости курского стилистического направления в ковроделии, его традиции.

Фабрика растет, увеличивается выпуск ковровых изделий, а вот качество их бесспорно падает, на семь малоинтересных геометрических ковров приходится только один традиционный—цветочный. Резко ухудшился колорит ковров. Для этого,

правда, есть объективные причины, например, отсутствие собственной базы для крашения пряжи. Но настораживает тот факт, что молодые ковровщицы, обучающиеся в цехах фабрики на примерах ковров, обедненных по цвету и композиции, значительно утративших традицию курского ковра, скорее всего будут не способны сами ее поддержать и продолжить. Чтобы избежать этого, необходимо не просто учить молодежь технике ткачества, а с помощью народного мастера воспитывать у нее интерес к данному виду декоративного искусства, его истории и художественно-эстетическим особенностям. Важную роль в таком воспитании может сыграть Дорошкова, одна из последних мастериц — носителей и продолжателей вековых традиций курского ковроделия. Поэтому важно всемерно повышать авторитет такого мастера-творца на промысле, создавать ей условия, при которых она смогла бы передать свои знания молодежи. В противном случае через короткое время, когда уйдут Дорошкова, Деряженцева и другие опытные мастера, пропасть между народным искусством ручного ковроткачества и продукцией Суджанской ковроткацкой фабрики может стать непреодолимой.

«Мастер из народа» Дорошкова несомненно должна быть наставником юных мастериц, постигающих сегодня науку ковроткачества, что поможет в дальнейшем сохранить индивидуальные особенности старинного русского промысла народного ковроделия.

Т. А. Листова
Ткачество в селах
Курской области



В конце XIX — начале XX века курская деревня не радовала взгляда ни простором северорусских домов, ни богатством архитектурных форм. Жили здесь потеснее, чем на Севере. Но ткацкий стан был обязательной, необходимой вещью в доме. Без него не мыслилась жизнь крестьянина. Тканые предметы окружали человека, были его одеждой и красой дома.

Домашнее ремесло — ткачество, вызванное к жизни чисто утилитарной необходимостью, становилось частью всей жизни крестьянина. Предметы народного ткачества были непременной принадлежностью всех обрядов с момента рождения человека и до его смерти. Кроме того, они выполняли эстетическую функцию, удовлетворяя потребность народа в красоте.

Ткали в Будище из самых разнообразных ниток: конопляных (замашных), льняных, шерстяных, хлопчатобумажных (покупных), в современное ткачество широко вошли нитки мулине. Изделия говорят о том, что курские мастерицы владели различными техниками тканья: многоремизной, закладной, браной, а также тканьем на дощечках, использовали как горизонтальные, так и вертикальные станы.

Простым вертикальным переплетением изготавливали шерстяную ткань «волосень», из которой шили тяжелые женские сарафаны: более нарядные — с позументом и попроще — с «ги-

танчиком» — красной полосой на подоле. Этим же способом ткали холст, по-местному «белокос». Обычно, начиная ткать, мастерица прикидывала, на что пойдет это полотно и тогда на одну и ту же основу могла пускать разные утки (хлопчатобумажные, льняные, замашные), если ткань должна была пойти на полотенца, то мастерица в нужных местах пропускала цветной уток для того, чтобы украсить ткань полосочками. Потом холстину белили и по мере надобности разрезали и пускали в дело или же откладывали в сундук — «дочкам на приданое». Шили из холста рубашки мужские (простые «быденные» из замашного холста, более праздничные «расхожие» — из льна или из льна с бумагой), мужские штаны — из замашки с бумагой (холст для них делали клетчатый или полосатый, употребляя красный, синий и белый цвета). На женские рубахи пускали разнообразное полотно — верх шили из более тонкой материи из бумажных ниток, украшали затканными полосками, низ рубахи шили из замашки.

Увеличение числа ниток позволяло выткать разнообразные узоры. На 4-х и 3-х нитах ткали «рядное» полотно в клеточку (основу обычно брали замашную, уток бумажный). Сейчас также ткут такое полотно из хлопчатобумажных ниток довольно темных цветов, называют такую ткань «шотландкой». Аналогичным способом ткали и попонки из шерсти, особенно распространены они были в селе Долженково Обоянского района. Раньше попонки стелили на «ездни» — возок, в котором везли молодых на свадьбе, а на праздники и в дни семейных торжеств ими покрывали сундуки и кровати. В настоящее время клетчатые попонки из шерсти с замашкой, вытканые в строгом черно-белом колорите, или же нарядные многоцветные, основанные на чередовании красных, синих, желтых клеток, являются обязательной частью праздничного интерьера. Изготовление попонок, как и постилок, есть один из видов паласного ткачества, входящих органически в современный интерьер. Оно позволяет говорить о сохранении в наши дни этого традиционного вида народного творчества. На четырех нитах узором «елочка», по-местному — «в сасонку», ткали онучи из шерстяных ниток или из шерсти с замашкой. В технике многоремизного ткачества выполняли скатерти из тонких льняных ниток, обычно их еще «наводили» по низу и украшали кружевными или цветными вставками.

Скатерти и особенно рушники и теперь продолжают играть важную роль в жизни деревенского жителя, участвуя во всех событиях его жизни. Рушник, так же, как и раньше, кладут под голову покойнику и вешают на стену по старому обычаю, когда умирает человек.

Особое место рушник занимал всегда в свадебном обряде и как один из компонентов яркого свадебного ритуала он функционирует и по сей день. Изменился лишь характер обряда, ушло в прошлое магическое значение предмета, но сохранился



сам праздничный ритуал и так же, как и раньше, ни одна свадьба не обойдется без вытканых (именно вытканых, а не купленных) рушников и скатертей.

Рушники ткали трех видов в зависимости от того, для каких целей они употреблялись. Самые нарядные — «крючковые», получили свое название от обычая украшать комнату на все праздники. Узорные рушники развешивались на вбитые в стенки гвозди — крючки. Кроме того, 3—4 таких полотенца, как правило, входят и теперь в повседневное убранство комнаты, украшая красный угол, обрамляя висящие на стенах зеркала, картины, фотографии. Рушники эти ткали из самых тонких ниток, в XX веке чаще из бумажных. Длина их обычно 2—2,5 м, ширина около 40 см. Таких полотенец к свадьбе готовили штук 20—25, сейчас курские мастерицы готовят несколько меньше. Вечером перед свадьбой родня невесты приезжает в дом жениха и развешивает рушники по стенам, а на столах и лавках раскладывают «наведенные» скатерти, с тем, чтобы гости видели, что молодая принесла в дом не только свой труд, но и красоту. На второй день свадьбы привезенные тканые вещи становятся как бы участниками общего веселья, гости накидывают на себя яркие декоративные скатерти и рушники и идут танцевать.

Другой вид полотенец — «ручные». На свадьбах, поминах, на все большие праздники, когда в дом собирается много гос-

34. А. И. Вожжова.
Рушник с подписью
«Нюра» и узором «орлы».
1960—1970-е гг.

35. В. И. Конеева.
Рушник. 1960-е гг.



тей, их стелят на столы, на скатерти с тем, чтобы гости могли вытирать о них руки. После праздника их стирают и убирают до следующего торжества. Выглядели такие рушники намного скромнее «крючковых», единственное их украшение — ярко-красные, разной ширины полосы на концах, получившиеся при пропуске цветного утка по белой основе. Ткали их обычно из бумажных ниток с льняными или замашными. На свадьбу готовили не менее 20—30 штук.

И, наконец, для повседневного пользования ткали рушники из замашки, пропуская на концах несколько красных полосок. Таких полотенец мать давала дочери штук 10—15.

Теперь отошла в прошлое необходимость самим заготавливать себе одежду, не сядет больше мастерица за стан с тем, чтобы наткать холст на рубашку или шерсть на сарафан, платье теперь все носят городское. Но зато не пожалеет она времени и сил на то, чтобы наткать ярких и праздничных рушников и скатертей, красивых попонок и нарядных половиков на пол. Материальный достаток современной деревни позволяет каждому купить любую ткань в магазине, и тем не менее так же, как и 100 лет назад, матери готовят подрастающим дочерям к свадьбе украшенные сложными узорами рушники и скатерти. Интересно отметить, что именно праздничные изделия ткются, в то время как простые в исполнении «ручные» рушники, как и другие предметы, чисто утилитарные, сейчас не

ткуются. Большую роль в развитии узорного ткачества в современной деревне играет тот факт, что общественным мнением поддерживается традиционная красочность обряда. Мастерница Е. И. Слатинова говорит: «Да и что это за свадьба без рушников? Вот как пойдут гости плясать, снимут их с гвоздя, да накиннут на себя, а также скатерти, что по лавкам раскинуты, вот где красиво-то».

В любом доме села приветливая хозяйка обязательно покажет вытканые ею самой рушники и скатерти. Наверное не случайно, что традиционное искусство сложного узорного ткачества сохранилось именно в этом селе, славящемся в первую очередь своим народным хором, выступающим с большим успехом у нас в стране и за рубежом. Главная заслуга в успехах хора принадлежит народной мастернице Евдокии Ивановне Голубович. Она из тех женщин, о которых говорят «мастерница на все руки» — и петь, и плясать, и рукоделием заниматься. Стены ее дома увешаны рушниками, сделанными ее руками, сохраняет она и старые вещи, которые ткала еще ее мать.

Для современного ткачества описываемых мест характерна монохромность — узор выполнялся (наводился) по белой основе. Затканными были оба конца полотенца, и по краям пришивалась еще бахрома, кружево (покупное), полосы яркой шелковой материи. При сохранении местной традиции орнаментации в ткачестве этих районов чувствуется и влияние искусства пограничных украинских районов. Декоративные рушники и скатерти покрывались крупными сюжетными или точнее, сюжетно-геометрическими узорами. В этом отношении интересно сделанное в начале XX века полотенце, принадлежащее Ф. П. Дудиной. Композиция его построена на чередовании крупных стилизованных фигур, расположенных симметрично вдоль продольной оси полотенца и поперечных полос с геометрическим орнаментом. Сверху — три летящие птицы, вслед за ними три полосы с различными геометрическими фигурами и под ними две странные фигуры, напоминающие одновременно и человека, и культовое сооружение, завершающееся крестом. Ниже расположены две фигуры, совместившие в себе очень распространенный узор — «подсвечники» и мотив двуглавого орла, пришедший сюда, возможно, с покупных кролевецких рушников. По краям пришита бахрома и полоса шелковой клетчатой материи. Выполненное красными нитками по белой основе полотенце выглядит очень декоративно. Орнамент с «подсвечниками» очень часто встречается на скатертях и рушниках — его мы видим на старой скатерти, вытканной Е. И. Малышкиной (80 лет) к ее свадьбе в начале XX века, он же присутствует и на клетчатой скатерти Е. И. Голубович, сделанной уже сравнительно недавно, и на рушнике А. И. Коневой 1955 года. Несколько видоизмененная форма того же орнамента на скатерти молодой мастерницы А. И. Вожжовой — «подсвечники» с фигурами, напоминает шахматные пешки, а вот те же фигуры

«зашагали» на скатерти Е. И. Слатиновой и на полотенцах Вожжовой. Другой старинный узор, перешедший в современное ткачество, — это геометрические пирамидальные изображения с крестами, возможно, в прошлом это был геометризованный мотив, напоминающий по очертаниям церковь. Интересно полотно, вытканное матерью Слатиновой в начале XX века. На обоих концах полотенца помещен узор из чередующихся поперечных полос, полученных пропуском красного утка по белой основе и полос с расположенными в ряд пирамидками с крестами на верхушке. Движение композиции вверх создается уменьшением размера фигур по направлению к середине полотна и уменьшением ширины поперечных красных полос. Полотенце выполнено в красно-белой гамме. Декоративность его усиливают пришитые по краям два ряда бахромы и полоса шелковой материи. Возможно такие полотенца имели прежде культовое значение. Сейчас подобные геометрические фигуры с крестами приобрели чисто декоративный смысл (например, на изделиях Вожжовой, Голубович), они изображаются рядом с нарядными деревьями и вазами, в сочетании с другими геометрическими фигурами.

Современное ткачество района отличается развитием орнаментации по двум направлениям: изображения, выполненные ближе к натуре, почти лишенные условности фигуры людей, животных, и наоборот, геометризованный узор. Общим для всех мастериц является употребление ярких разноцветных ниток. Появление анилиновых красителей в конце XIX века не изменило цветовой гаммы тканых изделий, она осталась красно-белой, реже — черно-красно-белой. И только в последние годы с появлением в продаже ниток мулине, она включила такие цвета, как желтый, синий, зеленый. Все мастерицы любят сочетать сюжетные орнаменты «наведенных» концов с геометрическим орнаментом «тканок» — пришитых полос, сделанных отдельно на стане закладной техникой. Тканки эти хранятся очень бережно, отпарываются со старых изношенных скатертей и пришиваются к вновь вытканым. Они — красно-белые, и нужно отдать должное старым красителям — несмотря на многочисленные стирки, красный цвет не потерял своей интенсивности. Такова, например, скатерть Дудиной, вытканная совсем недавно. Ее узор состоит из геометрических фигур и упомянутых уже пирамидок с крестами, по краям также пришиты тканки. Общая гамма — красно-белая, орнамент на концах выполнен цветными нитками. Такие же тканки украшают современную скатерть Голубович, причем сдержанный красно-белый орнамент тканок здесь хорошо сдерживает общую пестроту многоцветной клетчатой скатерти.

Ткут в селе почти в каждом доме. Сравнительно недавно, по-видимому из стремления придать вещи еще больше яркости и декоративности, мастерицы стали наводить узоры не на белом фоне, как это делали раньше, а на клетчатом. Клетки ткут

яркие, густые, орнамент порой теряется из-за них, создается излишняя пестрота цвета. Много таких рушников и скатертей у Голубович, и не все они в одинаковой мере удачны. Евдокия Ивановна тклет и узоры, взятые со старинных вещей, и придумывает новые, более реальные, почти лишенные геометричности,— деревья, цветы, птицы украшают ее полотенца. Такое же сочетание традиционных мотивов с новыми наблюдается у мастерицы Вожжовой. Она выделяется как особо умелая ткачиха даже среди лучших мастериц села. И действительно, ее декоративные композиции отличаются сложностью и одновременно высокой техникой исполнения. Мастерица любит трехчастные горизонтальные изображения с разделяющими поперечными цветными полосами. Ее произведения выглядят всегда очень декоративно. Интересно клетчатое полотенце с оленями, в нем сочетаются традиционный орнамент и совершенно реалистически выполненные фигуры симметрично стоящих оленей. Полотенце заканчивается двумя атласными лентами и бахромой. У Вожжовой подрастают дочери, и она, так же, как и ее мать когда-то, готовит им в приданое нарядные рушники и скатерти (нужно отметить, что молодые девушки считают необходимым, выходя замуж, приносить в дом мужа домотканые нарядные изделия). Произведения М. А. Калининой (ей немногим больше 40 лет) отличаются чрезвычайно разнообразием сюжетов и говорят о большой творческой фантазии мастерицы. Она также любит наводить узор по клетчатому фону: цветы, вазы, сильно видоизменившиеся, как бы расцветшие «подсвечники», геометрические изображения и даже выполненные очень реалистически как бы пляшущие мужские фигуры в широких штанах и сапогах. Все ее изделия выполнены многоцветно и отличаются от ткачества мастериц старшего поколения, которые предпочитают узоры из геометрических фигур, напоминающие детский калейдоскоп.

В селах Курской области много мастериц, занимающихся традиционным искусством ткачества, и нужно отметить, что при сохранении общей старинной техники тканья, у каждой мастерицы есть свои излюбленные сюжеты и композиции, отличающая их манера исполнения. Не все попытки мастериц внести в ткачество новые сюжеты и приемы (наведение узора по клетке) приводят к удачным решениям, но сам факт творческого поиска новых мотивов орнамента, цветовых сочетаний, отвечающих вкусам современных ткачих, заслуживает внимания. Сохранение традиционных форм тканых вещей и прежней техники говорит о жизнестойкости ткачества — традиционного вида народного творчества, о перспективах его развития в дальнейшем.

И. И. Борисова

Ковровщицы Орловщины.

Новое в традиционном



Развитию традиций ковроделия в селах Орловской области способствует относительно сохранившийся давний обычай готовить ковер к свадебному торжеству. Если свадьба справляется зимой, то ковром застилают сани, на них усаживают молодых в свадебном поезде. Яркие, насыщенные краски ковра придают торжеству особую эмоциональную приподнятость. Недаром во время и теперь сохраняющегося шутливого обычая импровизированного «выкупа» невесты, когда родственники жениха начинают рассматривать, «судить приданое», устраивается показ нарядного ковра, вытканного для невесты. Затем он передается в комнату молодых как предмет быта и украшения.

В интерьере орловского деревенского дома спальня — это часть помещения, по левую сторону в горнице, отделенная от остального ее пространства нарядной яркой занавеской. (Здесь нет окна.) Ковер, которым все село могло любоваться во время свадьбы, отныне как бы скрыт от посторонних глаз.

Современные свадебные ковры, они же настенные, ткнут на вертикальном стане, в технике простого переплетения нитей.

В течение 50—70-х годов в ковровых изделиях Орловщины произошли характерные изменения, они продиктованы новыми эстетическими запросами в условиях жизни новой деревни.

На Орловщине ковроткачество существует во всех районах. Однако в 50-е годы оно имело большее распространение.

Одной из потомственных ковровщиц была, например, Анна Ивановна Глазунова (1900 года рождения) из деревни Коросово Кромского района. Ткать она начала рано, «сызмальства подле матери засиживалась у стана». В домах ее родственников сохранилось несколько образцов настенных ковров, созданных мастерицей в 1959—1960 годах (для племянников и племянниц, на случай свадеб и на память о себе). Их композиции типичны. В центре ковра на черном фоне («земля») расположен большой букет из цветов и листвы («шапка»), а по краям изделия — рамка цветочно-растительного рисунка. В отличие от более ранних орловских ковров (сохранились по деревням от довоенного времени) «шапка» занимает настолько большое пространство центрального поля ковра, что не осталось даже места для цветов и листвы, которые раньше размещали в каждом из четырех углов, образованных рамкой. Характерно также, что цветовой строй ковра разработан на пятнадцать тональностях (тогда как в довоенных образцах отмечаем до двадцати восьми тональностей, а если уж брать очень старые ковры, еще дореволюционного времени, то в них было принято добиваться до тридцати шести тонов цвета).

Вместе с тем каждый из ковров, сотканных Глазуновой, имеет свои отличительные особенности. Мотив варьируется, композицию оживляют «разные придумки». Вот ковер, сохранившийся в доме племянницы Глазуновой Н. Н. Дмитриевой. Он отличается особой пышностью декора. Много листвы, роз и мелких цветов — незабудок, лютиков. «Я любила ткать густо и неляписто, чтоб каждый цвет и лист свой смысл имели», — рассказывает мастерица.

В центре композиции — целый массив зеленой листвы, крупной, яркой, разработанной в различных тональностях зеленого (то «погуще, то пожиже краску разводили»); зеленого, смешанного с желтым («тоже погуще и пожиже состав делали»). Искусное перетекание зеленого цвета и его оттенков сочетается с синим, желтым, малиновым цветами, имеющими свои оттенки и тональности. Это придает листве особую красоту. словно блики от яркого света играют на поверхности крупных, сочных листьев. В окружении густой нарядной листвы большим ярким пламенем горят «розы» («яблоки», по-деревенски). На их бутонах искусно разработаны сочетания различных оттенков цветов — бордового, зеленого, розового, а также малинового и «буксинового» («густо-малинового»). Крупные лепестки больших круглых роз искусно тронуты оттенками желтого («желтенького») цвета, голубого («поднебесенького») на листве и розах и синего («василек»). Эти заставки перекликаются между собой. Они утверждаются в общей гамме ковра вместе с голубыми и желтыми цветами лютиков и незабудок, которые легко и весело сияют среди пышных растительных форм.

Как говорит сама мастерица, она стремилась к тому, «чтобы как порадостнее было, чтоб душа кипела от красоты. Бывало, руки горят, так хочется, чтобы покрасивше, поохотнее для мысли сделать... чтоб было на душе легко и занятно, как под солнышком».

В комплекте с этим ковром сохранилась и ковровая дорожка. Ее узор выткан на черном фоне в виде горизонтали из роз, листвы, мелких цветов. Отмечаем крупные заставки ярких пятен среди выразительно и ритмично чередующихся оттенков зелени и цветов, организованных по принципу «велюшки» (виньетки).

По-своему интересен и ковер, украсивший интерьер в доме другой родственницы Глазуновой — А. Е. Пикаловой. В нем разработаны «краски золотой осени». Мастерица отвела большое место растяжкам желтого, табачного, желто-зеленого цветов, которые, однако, не преобладают над зеленью. Их пропорции и размещение в тональностях листвы таковы, что создается впечатление общей гармонии цвета и рисунка.

При всей красочности этих ковров отмечаем, что в них крупненность «шапки» осуществлена одновременно с ограничением цветовых оттенков в сравнении с более ранними орловскими коврами, в связи с чем мастерица пояснила: «Не нужно стало делать, как в старину, чтоб все оттенки прежними были. Другое время, другие и узоры. А то можно было бы делать по старинке, краска позволяла».

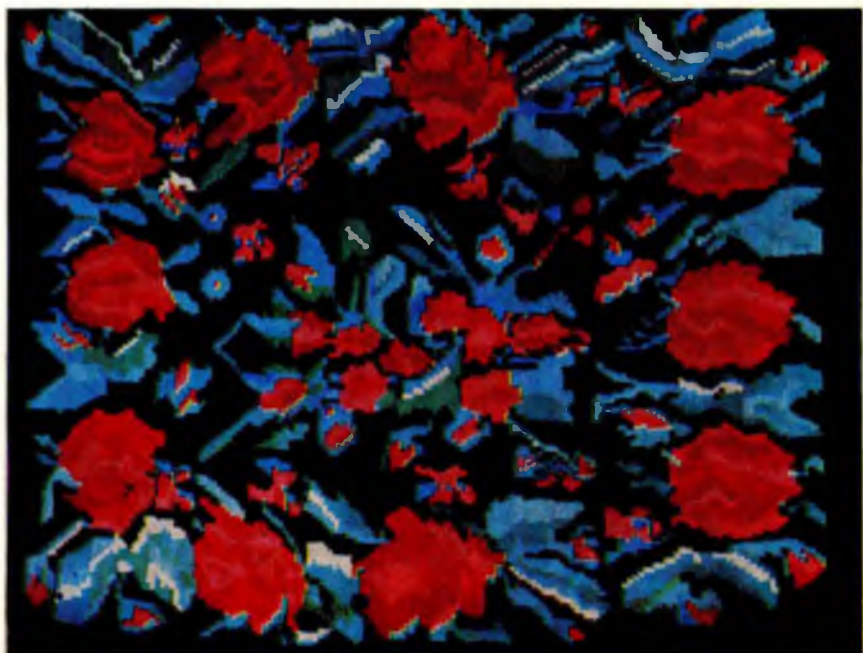
В поселке Новая Деревня Новодеревеньковского района удалось встретиться с другой мастерицей — Анной Сергеевной Щербининой (1920 года рождения). Она еще «с малых лет» пристрастилась к стану, научившись этому ремеслу у матери. Она создала немало интересных настенных ковров в 60-е — начале 70-х годов. В практике этой мастерицы большую роль играло то, что она перерабатывала для ковровых композиций приглянувшиеся ей рисунки листвы и цветов с различных открыток, которые берегла, как зеницу ока. С помощью этих рисунков ей удавалось разнообразить в ковре то поворот веточки, то движение листика, и, таким образом, усилия мастерицы были направлены на создание нарядности в узоре. Но если Глазунова одухотворяла традиционный узор, черпая красоту из образов, рожденных ее поэтическим чувством, и это отражалось в красочной гамме ковра, то в творческой индивидуальности Щербининой проявилась другая особенность. Ее интересовало движение, жизнь самого изображения. Она добивалась того, «чтоб веточка дрожала и листик трепетал». При этом составные элементы ее узоров были более плоскостные, с явно выраженными приметами мозаичности. Мастерица разрабатывала их уже с меньшим количеством оттенков цветов (двенадцатью-тринадцатью, а то и десятью, восемью), это было в духе времени. Жизнь на селе стала еще более подвижной, отчего развилось новое чувство цвета и появился новый рисунок в ковре.



Однажды в деревне Мокрое Малоархангельского района пришлось разговаривать с потомственной ковровщицей Александрой Федоровной Масловой (1912—1976). Она сетовала на то, что ей трудно подбирать краски для ковра, трудно приглушить резкий тон, который дают некоторые современные красители. Две женщины из той же деревни, принявшие участие в нашей беседе, стали говорить, что теперь не нужно много оттенков в коврах («напрасна такая возня с красками»), что вот у них в домах есть ковры из деревни Луковец (того же района), «так вот где красота!». Принесли эти ковры, чтобы показать их на свету, на улице. И когда они расправили на руках эти ковры, то поразили прежде всего яркость, открытость цвета, смелое сочетание крупных цветowych плоскостей. Женщины сообщили нам, что у луковецких мастериц лучше берут ковры, потому что они яркие, «больше людям по мысли». Это было в 1968 году. В глазах так и запечатлелись необычайно крупные розы, крупная листва и более крупные, чем раньше в коврах, цветки незабудок. Пропорции цвета и рисунка сгармонированы в новом, очень ярком, динамичном образе.

Особое стремление к яркости, открытости, локальности цвета, к крупному, поистине монументальному, очень графичному рисунку прослеживается во многих коврах с 60-х годов.

Искусство ковровщиц на Орловщине постоянно испытывает те или иные изменения; сохраняя традицию, оно обретает и новые черты. Это относится и к работам 70-х годов.



Обратимся, например, к мастерице села Медвежье Новодеревеньковского района Марии Егоровне Ермоловой (1922 года рождения). Она смолоду ткёт, научившись у матери и бабушки, да и, по ее словам, «сама округа села Парахино (оттуда мастерица родом) рукодельная».

У Ермоловой сохранился ковер, сотканный ею в 1950 году. Позднее заниматься ковроткачеством мастерице мешали различные обстоятельства, но с 1976 года она стала ткать один за другим ковры для своих пятерых детей с образца 1950 года.

Самый первый из ее новых ковров находится в доме дочери Нины Григорьевны Якуповой в селе Золотарево Залегощенского района.

Интересно сравнить эти два ковра, созданные одним и тем же мастером с разрывом исполнения примерно в двадцать пять лет. Их цветовой строй разработан на пятнадцати цветовых оттенках. Но первый ковер был в свое время решен в теплой и сочной цветовой гамме, а второй обрел иные, уже современные черты. В нем преобладает холодная и вместе с тем очень насыщенная, напряженная гамма цветов, а также очень укрупненный рисунок. Формат ковра рассчитан на то, чтобы «закрыть всю стену в зале», последнее становится модным в орловской деревне (размеры сравниваемых ковров: 140×160 см, 150××270 см).

На вопрос, почему мастерица предпочла сделать ковер ярким, энергичным по цвету, в сравнении с первым, она ответила:



«Так ведь сколько воды утекло. Жизнь, она ведь на месте не стоит. И краски другие стали, и дни скорые. Теперь везде так ткут. По-нашему-то, по-деревенски, и хорошо. Детям память. Я всем соткала. Ни одного не обидела».

В новом ковре среди звучного разноцветия мозаики растительных форм очень броско заявляют о себе розовый и голубой цвета, в особенности розовый. «Для «яблочков» лучше розовой краски не сыскать. Она — краска главная. В нынешнем ковре розовый цвет, он над всеми другими цветами играет», — поясняет мастерица.

Подобная тенденция характерно проявилась в цветочном ковре и другой потомственной мастерицы Раисы Николаевны Королевой (1929 года рождения) из поселка Садовый Урицкого района, сотканном ею в декабре 1979 года для своей семьи. Мастерица уделяла особое внимание разработке розового цвета. Вот что она нам сказала по этому поводу: «Теперь ткут, чтоб розового цвета побогаче было, а то без него другие краски не так себя кажут интересно. Вот и я сделала, как лучше».

Если сравнивать образцы цветочных настенных ковров Орловщины 50-х и 70-х годов, то среди них ковры 60-х годов занимают промежуточное положение и по интенсивности цветовой гаммы, и по приемам использования розового цвета. В начале 70-х годов розовый цвет не заявлял еще о себе в таких крупных плоскостях, как в образцах сегодняшних. И это, как мы видим по высказываниям самих мастериц, органично связано с новыми вкусами и представлениями о красоте домотканого ковра.

Широта спроса на домотканый ковер в современной деревне большая, что часто затрудняет приобретение ковров для экспозиции музеев и выставок.

Примечательно, что наряду со старыми центрами ковроделия наблюдаются и новые очаги то в одной, то в другой мест-



41. Н. М. Андреева.
Ковер. 1960

ности. Например, в деревне Мокрое Малоархангельского района не стало мастерицы Александры Федоровны Масловой (она умерла в 1976 году), однако острота спроса подняла новую волну народного творчества. Теперь в Мокром работают новые потомственные мастерицы, хорошо знающие свое ремесло. Лучшие — Дарья Степановна Зоева (1910 года рождения) и Елена Ивановна Дубровская (1937 года рождения). Они делают ковры для себя и на заказ. Нечто сходное наблюдается и в других районах. Так, ослабление ковроделия в одних местностях в какой-то степени компенсируется его большей интенсивностью в других и зарождением в ранее неизвестных.

Непостоянная занятость ковроделием в значительной степени обусловлена нехваткой шерсти. Социальные и экономические условия современных орловских деревень таковы, что они «мельчают», следовательно уменьшается и количество индивидуального скота, в частности, овец.

В наши дни наиболее интенсивно ткут в восточных районах области — Новодеревеньковском, Новосильском, Верховском, Колпнянском, Ливенском. Деревни Агibalово Новодеревеньковского и Селезнево Новосильского районов по-прежнему славятся на Орловщине своими коврами.

Все эти районы относятся к Черноземью. Здесь много хороших лугов для скота. Кроме того, они более удалены от областного центра и многолюдны. Сравнительно неплохо развитое овцеводство дает возможность распространяться ковроткачеству. Так, до сих пор в деревнях, например в Агibalове, в Селезневе, каждая женщина стремится к тому, чтобы у ее дочери к свадьбе был ковер. Ткут здесь ковры и по случаю ожидаемого рождения ребенка. Во всех случаях архитектоника ковров остается прежней, и на этой основе разыгрываются вариации или, как говорят здесь, «придумки», что свидетельствует о непреходящей ценности народного творчества в жизни современной деревни.

С. И. Масленицын

Мастер устюжской черни

М. П. Чирков



В середине XVIII — первой половине XIX столетия древний Великий Устюг славился многими изделиями своих талантливых мастеров. В городе, на фабрике, открытой в 1761 году местными купцами Афанасием и Степаном Поповыми, делали металлическую эмалированную посуду, украшенную серебряными и золочеными бронзовыми накладками. Эта посуда красотой форм, изяществом рисунка орнаментальных накладок не уступала изделиям модного и дорогого в те времена расписного фарфора, привозимого из Китая и стран Западной Европы, а также выпускавшегося столичным Императорским заводом. «Деловые люди» из Москвы и Петербурга, Сибири и Урала охотно приобретали устюжские шкатулки-ларцы, снабженные хитроумно устроенными потайными запорами и «музыкальным боем», обитые железом с «наводкой морозными узорами». Такие шкатулки-ларцы устюжской работы продавали даже в Иран, Китай, Индию.

Но больше всего славились в России изделия устюжских мастеров-серебряников, занимавшихся черневой гравировкой. Великоустюжские мастера черневого дела в XVIII веке были признаны лучшими в стране. Их искусство оказало влияние на развитие серебряных черневых промыслов в Вятке и Тобольске, Томске и Якутске, Вологде и Москве.



В XVIII веке имена великоустюжских граверов под чернь Михаила Климшина, Алексея Мошнина, Ивана и Михаила Жилиных, Ивана Пестовского, Ивана Островского и других были широко известны далеко за пределами родного города. Их произведения высоко ценились, их искусству старались подражать даже столичные мастера — граверы по серебру. В 1744 году по постановлению Главного магистрата черневых дел мастер Михаил Климшин был вызван в Москву «для обучения оното мастерства московских жителей из купечества». Великоустюжские граверы по серебру в XVIII веке умели делать нужные и нарядные произведения прикладного искусства, тонко соотносясь с запросами дня, с художественными веяниями своего времени. Они хорошо чувствовали специфику стиля барокко и вместе с тем бережно хранили древние традиции исполнения серебряных черневых изделий, зародившиеся в русском искусстве в предшествующие столетия. Гравировка по серебру под чернь на их работах всегда выгодно выделялась на серебряном или золоченом фонах, была хорошо различима даже издали, а вблизи надолго приковывала внимание рассматривавшего рисунк чистотой исполнения работы, богатством градаций тонких штрихов, точностью и виртуозностью их наложения на поверхность металлического изделия.

Великоустюжские мастера чернения по серебру старались сделать каждое свое произведение интересным и занимательным, способным вызвать восхищение. Они украшали изделия забавными изображениями человеческих фигурок, облаченных в модные и нарядные костюмы, сценами со множеством персонажей, мотивами аллегорий, пользовавшихся популярностью у современников. Устюжские серебряники-граверы умели простые и несложные по смыслу изображения, вполне реалистические по манере исполнения, овеять духом настоящей сказочности, представить их не просто зарисовкой какого-либо события из окружающей «мирской» жизни, а как бы происходящими в некоем счастливом и свободном от повседневных забот мире, в котором царит спокойствие и всеобщее благоденствие. Сцены

охоты, выездов, застолий на произведениях великоустюжских черневых дел мастеров выглядят, несмотря на точное воспроизведение черт быта XVIII века, поистине сказочными событиями. И хотя многие из таких сцен являются всего лишь перерисовками с гравюр, подсмотрены, быть может, на каких-либо изделиях прикладного искусства западноевропейской работы, они никогда не воспринимаются как ремесленные, «копийные», сделанные по шаблону.

Со второй половины XVIII столетия мастера стали часто украшать свои изделия изображениями панорамы родного города, наиболее величественных памятников его архитектуры. Продававшиеся на ярмарках, в местных и столичных ювелирных лавках произведения прикладного искусства: кубки, солонки, корбочки, табакерки из серебра явились по существу первыми в современном понимании сувенирными изделиями великоустюжской работы. Они напоминали покупателю о народных мастерах далекого северного города, гордившихся своим родным местом, красотой его местоположения и видом строений.

Расцвет искусства великоустюжских мастеров черневого дела был блестящим, но кратким по времени развития. Уже в XIX веке в связи с изменением трассы дорог, связывавших Петербург и Москву с Уралом и Сибирью, город на Сухоне остался в стороне от торговых путей. Небольшие мастерские местных кустарей-ювелиров оказались к тому же не в силах противостоять конкуренции крупных столичных ювелирных фирм. Число мастеров-серебряников в Великом Устюге в течение XIX века неуклонно уменьшалось. В середине столетия их было всего двое, а к началу XX века уже только один мастер владел секретами древнего искусства наведения черни на серебро. Этим мастером был Михаил Павлович Чирков.

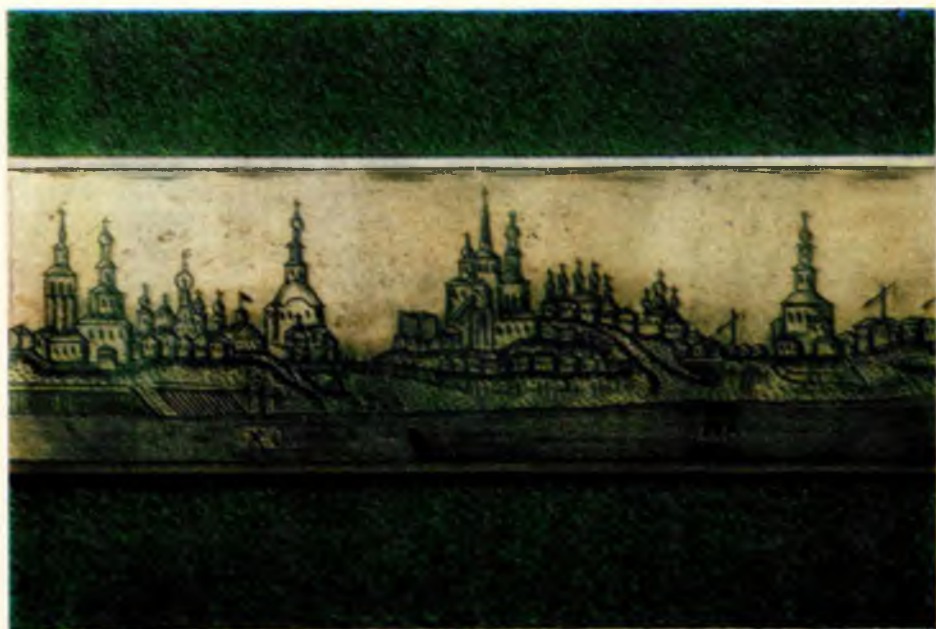
Чирков родился в 1866 году и прожил 72 года. Он был внуком и учеником Михаила Ивановича Кошкова — известного ювелира, имевшего в середине XIX века в Великом Устюге небольшую мастерскую и занимавшего в течение ряда лет пост ремесленного головы в городе. Самостоятельно Чирков начал



работать с 1885 года. Произведения, выполненные им, хранятся ныне в Великоустюжском районном краеведческом музее, Вологодском областном краеведческом музее, Смоленском областном краеведческом музее, в Государственном Историческом музее и Музее народного искусства в Москве.

В наши дни Чирков известен главным образом не как мастер-исполнитель произведений в технике чернения по серебру, а как основатель артели «Северная чернь», как человек, воспитавший поколение первых советских мастеров-ювелиров, работавших в Великом Устюге в 30—40-х годах. Он был подлинным патриотом Родины и отказался в 20-х годах продать секреты своего искусства иностранцам, специально приехавшим за этим в Великий Устюг. Уже в 1929 году под руководством Чиркова в Устюге стала работать мастерская по изготовлению серебряных с чернью изделий. В этой мастерской в основном работали граверами девушки. Они переняли у Чиркова древнюю традицию искусства черни, умение украшать серебряные изделия тонкими разнообразными черневыми узорами и изображениями.

Но если вклад Чиркова по возрождению древнего промысла в Великом Устюге был признан, то само творчество мастера, к сожалению, не было в достаточной мере справедливо оценено и охарактеризовано искусствоведением как явление искусства. Все писавшие о старом гравере обычно отмечали лишь его приверженность традициям творчества XVIII—XIX веков и говорили о работах Чиркова как о весьма ординарных, не заслуживающих пристального внимания. С такой точкой зрения, безус-



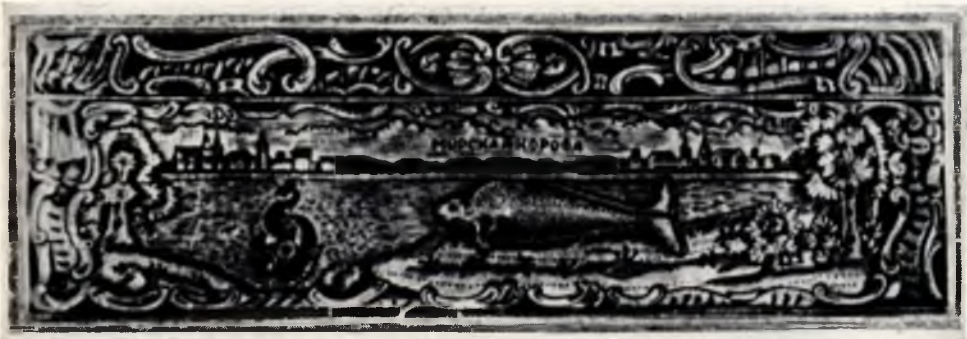
ловно, нельзя согласиться. Чирков был не только хранителем заветов древнего ремесла, но и способным художником, хорошо чувствовавшим трудную специфику создания произведений прикладного искусства.

Будучи последним мастером серебряником-черневиком в Великом Устюге, Чирков внимательно изучал наследие своих славных предшественников. Он собирал рисунки старинных черневых изделий, старался понять законы их композиционного построения, в совершенстве постичь замысловатость барочных узоров, столь отличную в рисунке от модных в его годы псевдорусских орнаментов, от узоров в стиле модерн. В его творчестве органично жили принципы народного узорочья. Образцом приемлемого художественного исполнения черневых гравированных изделий для него были работы великоустюжских мастеров XVIII — начала XIX века — поры признанного расцвета местного искусства серебряной черни. Такая склонность эстетических воззрений Чиркова во многом определялась и самими условиями его жизни в Великом Устюге, где он был в течение многих лет единственным хранителем тайны старинной черневой работы, традиций высокого мастерства.

Не стоит забывать о том, что до революции Чиркову довольно часто приходилось заниматься починкой древних черневых работ, выполнять заказы для церковных общин и городского населения.

И на склоне лет, руководя мастерской, Чирков не изменил традициям великоустюжской черневой гравюры XVIII — начала

45. М. П. Чирков.
Линейка с видом
панорамы Великого
Устюга. Деталь



XIX столетия. Даже в эти годы он продолжал делать гравюры под чернь, пользуясь образцами рисунков из книги «Иконология, объясненная лицами, или Полное собрание аллегорий, эмблем и прочее», изданной в 1803 году и получившей распространение у местных ювелиров еще в начале XIX века. Этот материал в творчестве Чиркова преломлялся через призму народной традиции. К ней был чуток мастер. Он был подлинным ценителем народной лубочной гравюры, хорошо понимал ее сказочную простодушную красоту и стремился следовать ее заветам, одинаково понятным и простому необразованному человеку, и тонкому знатоку искусства.

Как и мастера начала XIX века Чирков любил украшать свои изделия изображениями панорамы родного города и наиболее выдающихся памятников его зодчества. Он по-разному подходил к решению этой задачи, всегда тонко сообразуясь с самым назначением изделия. На небольших круглых серебряных бляшках, пригодных быть брошью, нарядной пуговицей, значком или запонками, мастер обычно помещал изображение какого-либо одного из памятников архитектуры Великого Устюга. Он выполнял это изображение всегда с большой достоверностью и тщательностью в проработке деталей рисунка, создавал сочную светотеневую гравюру, в которой главная роль отводилась силуэту предмета, воспринимавшемуся уже издали красивым черным пятном на светлой поверхности металла. Иногда, наоборот, силуэт памятника делался светлым, отчетливо прорисовывались все его детали, а фон изделия покрывался густым черным цветом. Вполне вероятно, что образцом для таких мотивов украшения с видами отдельных памятников служили мастеру фотографические открытки со снимками достопримечательностей Великого Устюга, выпущенные в начале XX века русским отделением Всемирного почтового союза. Но Чирков не был слепым копистом фотографий. Он подчинял композицию изображения круглой поверхности серебряной бляшки, выбирал необходимые для ее украшения детали и смело отказывался от всех элементов, которые вступали в противоречие с нужной формой, старался связать рисунок памятни-



ка архитектуры с мотивом орнаментальной рамки, проложенной по краю изделия.

Больше всего любил Чирков украшать свои работы видом величественной панорамы Великого Устюга, открывающейся взору со стороны реки Сухоны. В отличие от современных изделий завода «Северная чернь» с подобным мотивом черневой гравюры, кстати, выпускающихся почему-то очень редко, изображения на работах Чиркова ни в коей мере нельзя квалифицировать как сувенирно-этнографические, как упрощенное воспроизведение реальной панорамы города. Украшая плоскость ножа для бумаги, линейки или браслета гравюрой с панорамой Великого Устюга, Чирков создавал вид старинного сказочного города, привольно и красиво раскинувшегося на причудливом холмистом берегу. Это был обобщенный образ русского старого города, только внешне похожего на Великий Устюг, родственник привольным торговым городам из русской народной песни, запечатленным на лубочных картинах, любовно описанным в былинах и сказках. Мастер не старался в точности воспроизвести в таких гравюрах силуэт каждого реального строения в Устюге. Он лишь подчеркивал и обозначал в панорамном виде основные соотношения в расстановке наиболее примечательных зданий города, смело нарушал в своем рисунке их группировку по отношению к реальному местоположению, подчиняя все ритмичному заполнению плоскости серебряной пластины. Чирков хорошо понимал, что в ювелирном изделии нельзя линию рисунка делать всегда одинаково правильной, подобно проведенной резцом, которым управляет механизм, а не человеческая рука.

47. Вид Великого Устюга.
Коробочка. 1920-е гг.

Он умело менял глубину порезок на поверхности металла, пользовался для их нанесения в пределах одной композиции разными по толщине и форме резца штихелями, и его гравюры поэтому не кажутся в отличие от многих современных тиражных вещей с черневой гравировкой механически бездушными и бесстрастными. Характерной приметой работ Чиркова всегда была неповторимая индивидуальность каждого мотива изображения, даже если этот мотив использовался мастером неоднократно.

К числу лучших работ Чиркова принадлежит небольшая серебряная пластина «Корова морская», выполненная в 20-е годы. Она хранится в коллекции Великоустюжского районного краеведческого музея. Композиция этой пластины создана в подлинных традициях русской народной гравюры XVIII—XIX столетий, с тонким пониманием сказочной основы подобных фольклорных картинок, что всегда было присуще наиболее интересным произведениям великоустюжских черневых изделий времени расцвета местного промысла. Мастер награвировал на серебряной пластине традиционную панораму Великого Устюга со стороны Сухоны, а на переднем плане представил двух диковинных зверей — рыбу и «морскую корову», ныне совсем исчезнувшее животное длиной в несколько метров и весом в несколько тонн. Забавную сцену встречи двух животных мастер заключил в пышную барочную раму. Черневая гравюра на этой пластине выполнена тонко и виртуозно. Ее композиция вполне может быть использована для украшения крышки шкатулки или табакерки, для настольного панно или прессы для бумаг. Награвированная в манере вполне реалистического рисунка она выглядит более сказочно и фантастично, нежели поздние произведения мастеров «Северной черни», специально посвященные сказочной теме (русским былинам, сказкам А. С. Пушкина, басням И. А. Крылова) или стилизованные под старые русские гравюры с изображениями различных фантастических сирингов, парусных кораблей, витязей, коней.

Чирков умело гравировал под чернь на серебряных изделиях и цветочные мотивы. Он любил украшать мелкие поделки изображениями стилизованных трав и цветов, хорошо чувствовал значение силуэта в таких орнаментальных композициях. Обычно мастер предпочитал строить цветочный узор на сплошном черневом фоне, выявляя формы и детали орнамента разнообразными по тону чернения и глубине вреза в толщу серебра штрихами. Изделия, выполненные Чирковым, всегда отличаются изящной и продуманной простотой формы. Они удобны для пользования и служат нарядным дополнением к костюму, не теряются в окружении других произведений прикладного искусства. В каждой работе мастера ощущается высокое профессиональное владение материалом, гармоничное сочетание ремесла с подлинным искусством. И это не случайно: ведь каждое произведение Михаила Павловича Чиркова было создано от начала до конца собственными руками. Он сам создавал форму из

деля, сам украшал его гравюрой, наносил на нее чернь, золотил, полировал. И в этом сказывался высокий художественный опыт школы преемственности.

Будучи способным сочинять красивые и интересные мотивы гравировок под чернь, Чирков тонко чувствовал специфику изобразительного языка произведений прошлого, но не всегда был вместе с тем стойким защитником своих позиций в искусстве. Под влиянием художника-руководителя и некоторых тенденций времени, он порой изменял своему верному художественному чутью, коллективному опыту и вставал на путь станковых решений, принесших в свое время народному искусству много потерь.

О сохранении традиций изобразительного языка в искусстве чернения в 40—50-е годы и не думали. Искусство народной лубочной гравюры, питавшее в XVIII — начале XIX века творчество местных серебряников — черневых дел мастеров, тогда казалось почвой, наименее пригодной для воскрешения древнего ремесла. Чирков охотно и любовно передавал своим воспитанникам все известные ему секреты исполнения гравюры на серебре, но он не навязывал им свою манеру рисунка, искренне радовался индивидуальным успехам каждого ученика.

С 1935 года разработку эскизов гравюр для артели «Северная чернь» стал выполнять художник-профессионал, воспитанник Академии художеств Е. П. Шильниковский. Последние годы жизни Чирков вынужден был работать по эскизам Шильниковского. Как показала история, такое направление в развитии народных промыслов не оказалось плодотворным.

Михаил Павлович Чирков воспитал поколение первых советских серебряников-граверов под чернь. Его вклад в искусство русской черни до сих пор не оценен до конца.

Уже с середины 30-х годов искусство мастеров артели «Северная чернь» стало популярным не только в СССР, но и за пределами нашей Родины. В настоящее время ювелирный завод «Северная чернь» ежегодно выпускает много разнообразных серебряных изделий, украшенных черневыми узорами и изображениями. В последние годы в связи с обострившимся интересом к народной традиции, в связи с развитием сувенирных изделий ювелиры «Северной черни», как и мастера других художественных промыслов, все чаще обращаются в своем творчестве к основам национальной народной культуры, создают произведения, выполненные в духе старинных русских черневых изделий. Своеобразное художественное наследие основателя промысла «Северная чернь» Михаила Павловича Чиркова — последнего великоустюжского черневика-гравера, работавшего по законам русской лубочной гравюры, — не должно быть забыто. Лучшие произведения мастера, проникнутые духом народной фантастики, лукаво-сказочные, вполне могут быть снова тиражированы и выпущены в свет как образцы, достойные и в наши дни приносить людям настоящую художественную радость.

Г. П. Дурасов
Ульяна Бабкина —
народный мастер Каргополья



Ульяна Ивановна Бабкина. Среди народных мастеров нашего времени имя ее одно из самых известных. Последние пятнадцать лет не устраивалось ни одной выставки произведений современного русского народного искусства, где бы не было показано творчество каргопольской мастерицы Ульяны Бабкиной. Произведения ее хорошо знакомы не только советскому, но и зарубежному зрителю. Игрушки мастерицы экспонировались на выставках в странах Европы, Азии и Америки. Они хранятся сегодня в многочисленных частных коллекциях и в лучших музейных собраниях нашей страны. К ней приезжали художники и искусствоведы, этнографы и писатели, шли многочисленные туристы из самых далеких мест. Чем же так замечательна была мастерица и ее игрушки?

Жила Ульяна Ивановна Бабкина в деревне Гринево в 17 километрах от города Каргополя. Жила в отчей зимней избе с покосившимися от времени углами, кривыми стенами, маленькими подслеповатыми окнами даже тогда, когда почти все покинули деревню. Зимовка стояла вдоль Пудожского тракта, среди островка елей и берез, посаженных когда-то ее родителями.

Поднявшись по шатким ступеням через темные сенцы, попадали вы внутрь дома. Почти половину его занимала искусно сложенная печь, с большим зевом. В ней Ульяна стряпала, на

ней грелась в долгие студеные зимы, на ее угольях обжигала игрушки.

Сама Ульяна — маленькая, подвижная старушка с высоким лбом и веселыми, по-детски озорными глазами. Хоть и не велика ростом, да значительна. И ощущалось это, лишь только заговоришь с ней. Про нее говорили, что она с угощением готова и душу на стол выложить. Но когда грустила Ульяна, то на глазах становилась совсем маленькой.

Родилась Ульяна Ивановна Бабкина в 1888 году. Ее родители, деды и прадеды — все были крестьянами деревни Гриневы.

Основным занятием гриневцев было гончарство, развивавшееся издавна на основе местной глины. Из нее гончары делали кринки и жарёхи, корчаги и цветочники, пользующиеся большим спросом у населения. А для детской забавы лепили и расписывали игрушки. Для дома и на продажу. Изделия гриневцев расходились далеко за каргопольские пределы, их возили вниз по Онеге до самого устья, в Вельск, Пудогу, Шуньгу...

В конце прошлого — начале нашего века в Гриневе и Печникове, где жили гончары, можно было еще наблюдать древнерусский уклад жизни. Его любовно чтили в народе, и особенно ревностно охраняли его в семьях хозяйки. В каргопольских деревнях строили дома-хоромы, одевались в богатые одежды по моде XVII—XVIII веков. Повсюду можно было услышать былины киевских времен, старые духовные стихи и исторические песни¹. Недаром, по мнению известных исследователей русского фольклора А. Ф. Гильфердинга, П. Н. Рыбникова, В. Ф. Миллера, в крае был живой очаг эпической традиции Древней Руси. И сохраняли его простые крестьяне². Древние образы продолжали жить в орнаменте вышивки и ткачества, глиняной игрушке, резьбе и росписи по дереву.

В работе каргопольских гончаров было свое разделение труда: лепили игрушку, как правило, мужчины, а расписывали — женщины. И это было вполне закономерным: мужскому труду привычнее было иметь дело с объемом, мужчина лучше чувствовал пластику, форму, ее внутреннюю соразмерность. С этим сталкивался он в плетении, плотницких, столярных и токарных работах. Женщине в то же время ближе был сам орнамент, его композиция и цветовое решение. Эти навыки вырабатывались в узорном ткачестве и вышивке, в украшении одежд. В крестьянской семье женщина была хранителем старых обычаев и обрядов, направленных на благополучие и умножение своего рода. Многие из таких обрядов следовало скрывать от мужских глаз. И понятно, что именно для женщины многие, казалось, ничего не говорящие постороннему глазу, черты были отмечены определенным смыслом. Именно поэтому в мужской росписи игрушек сильнее чувствуется стремление приблизиться к натуре, тогда как роспись женщин отличается образностью, опирающейся на старый канон.

¹ См.: Рудометов И. И. Каргопольский край Каргополь. 1919, с. 24—28.

² См.: Миллер В. Очерки русской народной словес-

ности. М., 1897, т. 1, с. 3, 6, 21; Коралева С. П. Этнографический очерк г. Каргополя, Олонецкой губернии со словарем

особенностей тамошнего наречия. М., 1851, с. 22.



Среди лучших мастеров Гринева в советское время были И. В. Дружинин (1887—1949) и Е. А. Дружинина (1899—1978): их игрушки хранятся теперь во многих музеях.

С малых лет и Ульяна стала помогать в домашнем хозяйстве, в ремесле родителей. Не один год месила ногами холодную глину, потом села за гончарный круг делать посуду, лепить игрушки.

В конце 30-х годов к игрушкам ее стал проявляться интерес. Ульяна Ивановна рассказывала радостно: «Я опять бобки делаю, берут их хорошо. Спасибо односельчанину Егору Черепанову, он в «Крестьянской газете» работает, ко мне хвост-то и притянул». Тогда же, а это было летом 1947 года, приехала к ней Г. С. Маслова — ученый-этнограф из Москвы. Купила для музея игрушки, а вскоре их фотографии опубликовала в научном сборнике³. Но для широкого круга любителей народного искусства имя Ульяны Бабкиной стало известно значительно позже.

Второе открытие замечательной мастерицы связано с 60-ми годами, когда среди широких слоев общественности появляется интерес к народным традициям. Бесчисленные туристские тропы пролегли по северорусским землям, где сохранилось до наших дней богатое художественное и духовное наследие народной культуры. И каждый, кто путешествовал тогда по Каргополью, был наслышан об Ульяне Ивановне Бабкиной и ее игрушках. В ту пору дом мастерицы всегда был полон гостей из разных концов страны. Их привлекали сюда не только искусные игрушки, но и необыкновенная личность народного мастера.

49. У. И. Бабкина.
Собака с гармонью
в санях и возница.
1960-е гг.

³ См.: Маслова Г. С. Старинная одежда и гончарное производство Каргопольщины — Краткие со-

общения института этнографии. М.—Л., 1948, кн. VI, с. 7, фото 3.



Ульяна не могла не создавать свои игрушки, они были продолжением ее жизни, ее существа. Рождение их можно было сравнить лишь только с песней — столько было в этом легкости и внутренней ритмики. Делала мастерица свои игрушки то под протяжно распеваемую сказку, то под задорную частушку, под напев старой песни, перекликавшейся с образами глиняных фигурок. Она не обдумывала, что и как лепить, каким цветом красить. В какую баночку ни макнула бы кисть, всякий цвет приходился к месту. В ее образах живет детская непосредственность. Сделанные, словно шутя, игрушки, выйдя из рук мастерицы, продолжают жить своей самостоятельной жизнью. В них даже запечатлелось настроение создателя. Они были то печальней, то смешливей. Игрушки, сделанные летом, отличались от зимних. Одни — более яркие, цветные, звонкие, словно облитые ослепительным солнцем. Сделанные осенью получались мягче, золотились охрами. Зимние — торжественные. Их выделял белый и черный, синий и темно-красный цвета. Интересно заметить, что игрушки, расписанные мастерицей в тяжелую для нее пору, были черно-белыми с резкими ударами яркой киновари. Все образы рождались так, будто были они для Ульяны Ивановны живыми существами.

Один из любимых ее образов — «коровушка». Она лепила ее и приговаривала:

«Губы сделаю коровушке толстые, чтоб травку щипала, рот большой, чтоб весело мычала. Рога — словно два полумесяца и вымячко полнехонько. У этой коровы много молочка — деткам на радость. Выкрашу ее черной, а голова белая будет.

50. У. И. Бабкина.
«Кадриль»
(Гармонист с собакой,
Танцующая пара,

Крестьянка с муфтой,
Кормилица
с младенцем).
1960-е гг.



Ножки тоже почерню, копытца высветлю, на боках белые круги, а в них алые кресты наведу. Корову с крестом никто не достанет, эта корова знаменитая!

— А волк почему синий? — спрашивали ее.

— Каким же его рисовать? Я по лесу иду, а он мне навстречу. Поди-ка, шумлю, он и побёг. Волк-то добрый, знать, был, не злой. Вот и крашу его синим. А этот — черный. Он овечку ухватил. Я его прежде черным покрасила, потом синей кистью звезды на спине навела — ночью ведь он приходил».

В этом объяснении мастера раскрывается не только глубоко нравственная основа народного творчества, но и постоянная осмысленность его. Ничего нет бездумного в нем, ничто не бессмысленно, как думают и пишут порой многие.

В творчестве Бабкиной часто встречается древний образ — получеловек, полуконь — Полкан. Мастерница изображает его наполовину бравым генералом: грудь крепкая, лицо круглое с окладистой бородой. А туловище — словно у коня и на ногах копыта. Легким росчерком кисти синей и красной краской румянила ему щеки, писала она бороду, наводила эполеты и портупей. На груди изображала лучистое солнышко. Про Полкана она рассказывала, что был богатырь, прежде жил, копыта у него золотые, что делать его она у отца выучилась. Народная фантазия сохранила в памяти этот древний образ не случайно.



Полкан (Полехан) был родственником древнеславянскому Яриле — божеству весеннего солнца, недаром и праздновали их в народе в один месяц и день⁴. Славяне почитали его полубогом и приписывали ему «невоображаемую резвость и быстроту»⁵.

В XV веке образ Полкана чеканили на русских монетах⁶, позже изображали в изразцах⁷. Лет сто пятьдесят тому назад вспоминали его в сказках, преданиях и заговорах как доброго, огромной величины богатыря⁸.

А Ульяна Ивановна лепила еще женку его — Полканиху, изображение которой встречаем мы в последний раз в книжной графике XVII века⁹. И как известная северная сказительница М. Д. Кривополенова (а у этих выдающихся русских женщин было много общего и в характере, и в судьбе), сохранившая для потомков давно забытую былинку о Вавиле, так и Ульяна Бабкина донесла до нас древние образы народных преданий.

Но чаще темы произведений Бабкиной связаны с трудовыми буднями села, с народными веселыми праздниками. Это — то катания в лодках, то в саях. С задором, даже озорством лепила и красила мастерица «кадрили» с лихими гармонистами и танцующими парами.

Нередко глиняные игрушки изображают добродушных крестьянок с полными блюдами кренделей, хозяйек с корзинами,

52. У. И. Бабкина.
Вершник на олене.
1960-е гг.

⁴ См.: Макаров М. Н.
Русские предания. М.,
1838, с. 45.

⁵ Чулков М. Д. Словарь
русских суеверий. СПб.,

1782, с. 223.

⁶ См.: Орешников А. Русские монеты до 1547 года. — Исторический музей, описание памятни-



няnek и «кормилиц» с младенцами на руках или сельских модниц с муфтами, в широкополых шляпах.

Лепила Ульяна охотника и кузнеца, деревенского всадника и возчика. Среди ее глиняных фигурок есть «Борьба охотника с медведем», «Черные волки», «Медведь и корова», и древние языческие образы Полкана и Полканихи, птицы Сирин, древа жизни с сидящими на его ветвях птицами. Но и эти последние ближе к доброй сказке, чем к древнему мифу. На ее игрушках хоть и лежит печать глубокой архаики и в манере лепки, и в системе росписи, в орнаменте, но воспринимаются они как высокий пример подлинно народного художественного творчества именно наших дней. Ведь для Ульяны Ивановны важнее было рассказать в своих произведениях не столько об исторической судьбе местной игрушки и ее связях со старыми верованиями, сколько поведать о современных ей людях, о быте родной деревни, преломленных в сказочных образах.

Для подрастающего поколения игрушки Бабкиной как и сказки, и песни, общение с самой мастерицей было первым ярким примером доброты, любви к красоте мира, а сама она, быть может, была первой их наставницей в жизни.

Ее игрушкам свойственны не только конкретность творческого мышления и ясность художественного языка, но главное — поэтическое восприятие всего, что было вокруг нее. Об-



разы свои наделяла она мягкостью и присущей ей добротой. Игрушки Бабкиной с детства учили любить человека, труд, свой родной край, его историю.

Внутренняя сила, правдивость образов выразились в монументальности пластических решений. Обобщение здесь доведено до предела, контур фигурок очищен от всего случайного,

54. С. И. Рябов.
Крестьянин
с гармонью
и крестьянка. 1976

муравленых изразцах.—
Труды отдела древнерус-
ской литературы. Л., 1968,
т. XXIII, с. 154; *Мас-
лих* С. А. Русское израз-

цовое искусство XV—XIX
веков. М., 1976, рис. 51,
57, 72, 110.
⁵ См.: Куликовский Г. И.
Из Олонецких легенд —

строг и ясен. Порой своим видом игрушки Ульяны напоминают природную форму, едва лишь тронутую рукой человека. Этому способствует и сам способ лепки, когда большинство игрушек рождается из единого куска глины.

По пропорциям своим фигурки людей приземистые и коренастые, плотные. Короткая крепкая шея переходит в круглое лицо с небольшим носом. У женских персонажей — юбка колокольчиком, у мужских — короткие ноги с чуть прогнутой стопой. Руки чаще прижаты и словно сливаются с торсом.

Фигурки животных также просты. У них конические столбики ног (а у медведей крепкие лапы), немного вытянутые морды, намечены уши, небольшие рога и толстый хвост.

Роспись лаконична. У человеческих фигурок белым красятся открытые части тела — голова и руки. Большими цветовыми пятнами отмечается одежда и уже сверху «пишется», по словам мастерицы, узор. Тычком кисти намечаются глаза, рот, нарумяниваются щеки. Наводится полосками киновари борода, ее оттеняют тонкие мазки синего цвета. Легким движением кисти наносится узор на вороте, на рукавах, на подоле.

Животным мастерица белила морды, намечала глаза; вокруг рогов, хвоста, ног проводила цветные каемочки. На спинах писала узор елочкой, на боках ставила большие красные круги и косые кресты. Таких зверей называла Ульяна «знаменными». Но не всем давала она эти знаки, а только корове, оленю и лошади. Может быть потому, что в старой деревне, по поверьям земледельцев, эти животные олицетворяли собой само Солнце? Примечательно, что волку, медведю и собаке знака такого никогда не ставилось.

В росписи, в ее размещении чувствуется строгая закономерность и законченность.

Наиболее любимыми из цветов у мастерицы были: белый, желтый, охра, красный, синий и черный. В последние годы жизни работала Бабкина в основном клеевой темперой и гуашью, значительно реже акварелью и маслом, то есть тем, что присылали и привозили многочисленные гости и заказчики.

В дом к мастерице любили приходить дети, они просили научить их «стряпать бобки». Так учила она будущих мастериц игрушек А. В. Завьялову и Л. Е. Дружинину. А. В. Завьялова, в свою очередь, «обучила игрушкам» Сергея Дружинина (1925—1972), а Любовь Егоровна Дружинина — брата Николая.

Из Гринева промысел расселился и по другим деревням района. Гончарное ремесло переняла семья Рябовых от родственницы Бапкиной в деревне Ананьино — Прасковьи Бапкиной. Ананьевская посуда стала одной из лучших на Каргопольском базаре. Учила Прасковья Бапкина сына Ивана делать игрушки, а он, в свою очередь, передал эти навыки своему сыну — С. И. Рябову (1912—1984).

Игрушки мастеров гриневского круга, и особенно У. И. Бапкиной, и сейчас являются высокой школой. Так, Д. В. Шевелев

Этнографическое обозрение М., 1891, с. 198; Буслаев Ф. И. Исторические очерки русской народной

словесности и искусства. СПб., 1861, т. 11, с. 370.
 См.: Чернецов А. В. Древнерусские изображе-

ния кентавров. — Советская археология, 1975, № 2, с. 105.

(1910—1980), гончар, ныне живущий в Каргополе, за основу своих игрушек взял пластическое решение Полкана со всадницей¹⁰, и это придало его работе ясность и цельность образа. Внимательно изучают наследие старой мастерицы А. Ф. Шевелева (р. 1932) и В. Д. Шевелев (р. 1933). В манере лепки и росписи мы замечаем все больше черт, присущих творчеству Ульяны Ивановны. От этого игрушки Анны Федоровны и Валентина Дмитриевича не только не теряют своеобразия, но, наоборот, обретают какую-то внутреннюю одухотворенность и самобытность.

И напротив, стоит только уйти от художественной системы, как резко меняется вид глиняных фигурок, они становятся обезличенными. Устоявшиеся приемы в работе несколько не стесняют творческих возможностей мастера, не мешают игрушке быть современной.

Процесс по осмыслению творческого наследия У. И. Бабкиной теперь лишь только начинается. И каждый из современных гончаров, особенно молодежь, пришедшая в промысел, кто обратится к этому наследию, получит представление о подлинно народном понимании красоты и смысла декоративного творчества.

¹⁰ Игрушки были представлены в феврале—марте 1973 года на выставке в Каргопольском краеведческом музее.

Н. А. Филева

Мартын Фатьянов и династия Петуховых — мастера узорной прорезной бересты



Природа сурова в мезенском краю, зато лес богат зверем и птицей. Охота, рыбная ловля — издавна главные занятия местного населения. Через деревню Селище на реке Мезени проходил Великий Печорский тракт на Усть-Цильму, по нему везли на ярмарки разные товары с Печоры на Мезень и с Мезени на Пинегу: пижемские ложки, палашельские прялки, коробка и лукошки, украшенные древним орнаментом. На прялках часто изображались различные сцены из народной жизни: сцены охоты, плывущий по реке пароход, всадник на коне¹. Мезенские мастера, все охотники и рыболовы, изображали на бытовой утвари то, что хорошо знали и любили, используя при этом и традиционные мотивы орнамента, и образы фольклора.

Возможно, еще новгородскими переселенцами занесено было на Мезень древнее искусство украшения берестяной утвари тисненными узорами.

Отдаленность от больших дорог и сегодня сохранила на Мезени дольше других мест многие древние ремесла. В деревне почти все Фатьяновы, почти все родственники. Есть среди них мастера, которые могут и дома строить, и сани гнуть, и корзины плести, и посудину старинную — туес изготовить.

Но вот старый охотник и добрый мастер Мартын Филиппович Фатьянов захотел сделать не просто крепкий туес, с каким,

55. М. Ф. Фатьянов.
Потомственный
мастер прорезной
бересты, сказитель

¹ См.: *Истомин П. Г.* Современное народное искусство на Севере. — В кн.: *На Северной Двине.* Сб. Архангельское общество

краеведения. 1924; *Василенко В. М.* Народное искусство. — Избранные труды. М., 1974.

бывало, за ягодами ходили и в котором до сих пор многие хранят соленые грибы или рыбу, а такой туес, чтобы людей порадовать. Помнил Фатьянов, умевший делать туеса с детства, как мезенские мастера украшали их «солнышками». Для тиснения узоров на бересте пользовались «чеканами» — это деревяшки из елового корня или вереска длиной 8—10 см. На нижнем их конце невысоким рельефом (2—3 мм) вырезан узор, который отпечатывается на бересте. Мастер подчищает бересту, срезает лишние наросты, а иные вводит в композицию. Они станут то солнцем, то лесным холмом. Когда все готово к работе, Мартын Филиппович долго рассматривает плоско растянутый кусок бересты, будущую округлую поверхность туеса, его «рубашку» и говорит:

«Как начать?.. Это низ — земля будет, здесь будто лес, трава выросла... А сверху — небо, — мастер ударяет еще по чекану молотком. — А из ельника будто медведь вышел, — продолжает он. — Пошли медведи в лес по ягоды! А тут и солнышко всходит, надо еще и звезды... Крупную! А другие помельче...

А вот и охотник в лес пошел, тут елку с косачом сделаем, а тут гуси полетят». Так, приговаривая, мастер ударяет молотком по чекану, набивает одну за одной клином летящих птиц. Чекан оставляет на бересте вдавленные силуэтные изображения, им придают фактуру линейные порезки, означающие то оперение птицы, то одежду охотника, то листву дерева. Как истинно народный мастер Фатьянов прекрасно чувствует особенности материала, форму украшаемого предмета. Свои тисненные композиции на бересте он располагает с чисто декоративным чутьем, уравнивая узоры относительно всей украшаемой поверхности, постепенно заполняя пустоты. Здесь нет схемы, сухого перечисления событий, предметов. Наивные фигурки непосредственны.

Поэтичным и добрым видит мир старый мастер. Он чувствует жизнь в бесконечном движении солнца, в радости. Повторение фигурок в определенном ритме по всей круговой поверхности туеса — звезды и птиц по верхнему ярусу, людей, зверей, деревьев по нижнему — создает впечатление их движения.

На «рубашках» туесов, стенках и крышках лукошек своеобразным орнаментом оживают охотничьи рассказы Фатьянова, «лучше которого в Селище никто леса и зверя не знает». Произведения мастера рассказывают о встрече с медведем, о погоне за рысью, об азартных глухаринных токах весной. Количество чеканов невелико (15—20), но они позволяют создать большое число разнообразных композиций. Солнце, звезды, птицы, птица на дереве, охотник, медведь, лось — излюбленные образы фольклора. В произведениях мастера образы живут не в условно символическом традиционном значении, а в конкретном, близком душе мастера переживании жизни.

Обычный бытовой предмет в руках Мартына Филипповича не теряет своего утилитарного значения, но при этом он ста-



новится праздничным и нарядным, передавая поэтичность и своеобразие народного мироощущения.

«Одетая в узоры» «рубашка» туеса закрепляется берестяными ободками на внутренней части — цилиндрической формы «дупле». Для этого с большим искусством использовалось в народе шитье еловым корнем, гибким и эластичным. Одновременно он служил и декоративной отделкой. Существовало несколько способов такого шитья: «косичка», «ступенька», «елочка». Мартын Филиппович шьет крепкие туеса, вставляет в них еловые донышки, распаривает и гнет из вереска удобные для руки ручки к крышкам. Посуда в хозяйстве нужная, а значит и сделана должна быть надежно.

Традиционную для Севера посуду из бересты Фатьянов создает по заказам своих деревенских соседей, а теперь и для Художественного фонда РСФСР как признанные произведения искусства. Для самого мастера оно нераздельно с практическим опытом. Чтобы хорошо сделать, надо правильно выбрать материал.

«Не знаешь, скоро ли хорошую березу найдешь... Если дерево на сыром месте растет, да игл на березовой коре много или крона худа — то дупле тебе дерево не отдаст. Если с иглой бересто взять — то рассохнется туес и потечет».

Тянутся к доброму мастеру люди, щедро раскрывает он им секреты древнего ремесла. Племянник — Федор Фатьянов, художник из Архангельска, каждое лето ходит со стариком в лес, заготавливает с ним материал для работы. Теперь он сам из бе-



ресты делает любой величины посудину для хозяйственных нужд. Его жена Людмила, тоже ученица Фатьянова, стала участницей многих художественных выставок. Ее туеса, бураки и лукошки из бересты — тоньше и изящней, узор продуман, но рука мастера, научившего ее древнему искусству, чувствуется во всем: какая береста подобрана для туеса (здесь важны не только цвет и фактура, но и плотность материала), каковы пропорции, каким швом прошиты края и «рубашка» туеса и т. п. Резьба по дереву стала специальностью и родственника Мартына Филипповича — Николая Сидорова. Молодой мастер работает в Архангельском отделении Художественного фонда РСФСР. Он научился у старого мастера вырезать из сосны птиц с расщепленными крыльями, изготавливать традиционные лубяные коробыйки, берестяные туеса, деревянную долбленую посуду. Он участник многих выставок.

Радостно жить на свете Мартыну Фатьянову, беспокойному и веселому человеку. «Он у нас пламенной», — говорят про него деревенские. В избе старого охотника вьются под потолок деревянные птицы: глухари и тетерки, голуби и жаворонки, сделанные из щепы, легкие и нарядные, их называют добрыми. Добрых птиц делают на Мезени и в Каргополье. Они украшают теперь и деревенский дом, и дом горожанина.

Так нить традиции, протянувшаяся из древности к нашим дням, обрела новую жизнь.

Традиционный голубок² среди этих птиц выполняется предельно просто. Неторопливо расщепляет мастер податливую

57. И. С. Фатьянов.
Коробыйки
расписные. 1977

² См.: Чекалов А. К. Народная деревянная скульптура Русского Севера М., 1974.



сосновую чурочку — точно так же, как щепают лучину для самовара, осторожно старается попасть ножом между слоями древесины, потом постепенно одну за другой раздвигает щепу и закладывает друг за друга вырезанными в виде лемеха краями — получается веерообразный хвост, другой конец чурочки вырезан в виде туловища птицы. Расщепленная таким же образом, только с обеих концов, вторая плашка станет крыльями. Крестовиной наложенные друг на друга готовые обе части оживут сказочной птицей, легкой, трепетной, приходящей в движение от малейшего колебания воздуха. Иногда птица окрашена красно-черной обводкой, подчеркивающей форму. В руках современным поверьям, в дом счастье, радость и охраняющий семейный покой, стал теперь объемной скульптурой. Массивное туловище птицы подчеркнуто текстурными слоями сосны, ажурные крылья и хвост причудливо выгнуты, на голове — щепная корона. Сказочная птица, кружась под потолком, напоминает о солнце, о летнем цветении.



Таких птиц любит делать каргопольский мастер Александр Иванович Петухов.

Щепные или сделанные из цельного дерева птицы Петухова несут образ, рожденный народной фантазией. Он овеян легендами, слышанными в детстве сказками и поверьями.

«Хочешь, вырежу тебе нашу каргопольскую птицу Сирин о трех головах? — говорит мастер. — Мне еще в детстве бабка о ней рассказывала. Это ночная птица, днем ее никто не может увидеть. Как услышишь ночью в лесу пенне, как будто три девушки поюг, красиво так, тонко, беги быстрее подальше, бойся слушать: заманит птица, далеко заведет, собьешься с дороги, будешь как заколдованный спотыкаться через коряги, пока не поймешь, что заблудился; захочешь бежать — да уж поздно, только хохот ее услышишь — знай, пропал...»

Подолгу мастер выискивает, бродя с сыновьями по лесу, подходящие коряги — корни и развилки сосны, ели, осины, чтобы дома у себя в мастерской создать чудесных птиц; птица голубь, птица кряква, птица вестница, глухари на току и множество других птиц в форме солонок, ковшей. Птицы «петуховские», как теперь принято говорить, удивляют многообразием выразительностью форм, пропорций, богатством природной расцветки дерева. Мастер словно демонстрирует красоту материала, подбирая текстуру дерева под оперение птицы, подчеркивая ею форму туловища, головы, хвоста.

Солонница-утица — одна из любимых работ Петухова. Старательно вырезает он голову, изгиб шеи птицы, плотно подго-



няет традиционную крышку-спинку с «хитрым» замком. Традиционная форма солонки, передаваемая поколениями мастеров вместе с навыками обработки дерева, продолжает жить в наши дни. Древнее изображение образа утки трансформировалось в новый образ, сохраняя свой благожелательный смысл — «на счастье».

«У нас, Петуховых, все в роду удалые, все мастера. А я, по-видимому, им родился. Еще в детстве, что ни увижу, все сам хочу сделать, очень любил расспрашивать стариков, обо всем узнать, хитрости разные».

«Малая Шалга — деревня бондарей и корзинщиков. Лес здесь самый подходящий для этого дела: сосна частослойная растет, за ней далеко ходить не надо, а дранка для корзин из нее прямая, как струнка, расщепляется. Можжевельник — для клепки хорош, вересковая кадушечка — самая лучшая бондарная посуда: не рассохнется никогда и воды не боится, за то и ценилась дорого. Осенью и зимой работали, — вспоминает Петухов, — весной на ярмарку везли изделия для продажи или обмена. Лес кормил, поил и одевал крестьянина. Теперь же подделки делаем больше для своей радости». Дети учились у отцов и дедов всем необходимым ремеслам, перенимая традиции мастерства, опыт, накопленный не одним поколением.

Туес (бурак) — берестяной сосуд, широко использовался на Севере в качестве посуды для хранения питья и еды. Петухов, выросший в крестьянской семье, мог не раз видеть простой способ изготовления туеса — с отцом приходилось по весне снимать сколотни (дупли) с березы³, надевать на них «в замок

60. А. И. Петухов.
Утица. 1970-е гг.

³ Цилиндрической формы снятая береста составляет цельную внутреннюю часть сосуда.



61. А. И. Петухов
и Я. А. Петухов
за работой

рубашку»⁴. Плотнo вставленное, а затем распаренное в горячей воде дно туеса делало эту крестьянскую посудину водонепроницаемой, а помещенные в нее продукты подолгу сохраняли свои качества: молоко в туесе некисло, квас в нем и в жару оставался холодным. Таковы удивительные свойства с давних пор используемого народом в быту природного материала — бересты.

Народные мастера на Севере нередко украшали берестяную утварь ажурным резным кружевом, тисненными узорами геометрического характера. Польза и красота жили рядом в любом предмете народного быта, в том числе и поделках из бересты.

Иной взгляд у современного мастера. Теперь эстетическая функция предмета народного искусства выдвигается на первый план.

«Наши туеса для красоты сделаны, чтобы людей радовать, будить в них добрые чувства, а посуды для пользования в хозяйстве всякой в магазине достаточно», — так рассуждает мастер. Однако отказ от утилитарности порой приводит в творчестве Петухова к некоторой перегруженности декором. Красивый сам по себе материал, имеющий свой рисунок, нередко превращается в сплошную ковровую поверхность. Лучшие же «петуховские» изделия с удачно найденными пропорциями, с соответствующим данной форме орнаментом становятся подлинными произведениями декоративного искусства.

Увиденная однажды Александром Ивановичем берестяная шкатулка старинной работы повлекла за собой рождение «петуховских» шкатулок самых разнообразных форм: круглых, овальных, четырехугольных. Щедро украшенные тисненым узором геометрического и растительного характера или в виде различных клейм с фигурками животных и птиц, объемно наращенными из резной бересты краями, обшитыми мягким сосновым корнем, они стали новым, современным видом изделий из бересты, доказывая, что художественные традиции прошлого могут совершенствоваться и развиваться.

Много лет проработал Петухов лесником в лесном хозяйстве. Незаметно к лесу и сыновья потянулись. Сколько километров исходили они с отцом, заготавливая материал для домашних поделок. Как когда-то отец, а отцу дед, рассказывает Александр Иванович своим сыновьям, по каким приметам можно найти березняк, можжевельник, сосняк, подходящие для работы, учит определять по цвету, текстуре древесины, на какой почве дерево росло, что из него сделать можно, почему с одной березы береста снимается и режется, как сыромять, до тонкости папиросной бумаги, а с другой — жесткая, грубая, как стеклянная, — один раз резанешь, она уже колется, ломается; почему одна сосна для корзин годится, другую ни за что на дранку не разодрать, зато для клепки хорошо пойдет; почему комель или вершина дерева разные результаты дают в обработ-

⁴ Особым способом скрепленная береста, покрывающая туес снаружи.

ке, почему из одной клёпки посуда 200 лет простоят, а из другой сразу течь даст...

Семья Петуховых — это творческий коллектив мастеров, где в совместной работе, в поиске каждого в отдельности и всех вместе происходит отбор и закрепление удачно найденной новой формы, ее декоративного решения, приемов и исполнения орнамента. Сохраняя традиционные способы художественной обработки бересты и дерева, мастера ищут свой путь в создании декоративной вещи. Коллективная форма творчества позволяет опробовать разные варианты, найти и закрепить в работе лучший. Неизбежная в коллективе здоровая конкуренция рождает желание сделать лучше, технически совершенней. В этой традиционной форме бытования художественного ремесла надо видеть перспективу его современного развития.

Трое Петуховых: отец и два сына — Валерий и Ярослав, работают мастерами-надомниками в Архангельской организации Художественного фонда РСФСР. Это их основной заработок, что иногда вынуждает мастеров разделять труд на ряд операций. Тиснение, резьба узоров на «рубашках» туесов, шитье корнем, подгонка донышек и крышек часто делаются всеми вместе или по принципу — кому что лучше удастся, так же распределяется и работа по видам изделий.

«Наша работа делается нами коллективно, резкого распределения труда у нас нет, но в то же время каждый из нас может выполнить любую вещь от начала до конца самостоятельно». Например, Валерий и Ярослав могут делать туески, шкатулки и берестяные кружки с освоенным орнаментом в два раза быстрее, чем их отец, и потому «практичнее для нас, — говорит старший Петухов, — если они будут делать эти именно вещи, распределяя между собой операции. А вот над драночными птицами, голубками, утицами, бондарными кружками они еще не могут работать мастерски, нет еще у них достаточного навыка, поэтому эти работы практичнее делать мне». Но такое распределение труда иногда ведет к упрощению операций, к механическому перенесению одного и того же орнамента на множество туесов, совершенно разных по форме. Сами мастера чувствуют это и мечтают о творческой работе.

«Я хочу, чтобы каждая моя вещь была оригинальна, а мне приходится о заработке беспокоиться, делать «на поток» туеса и шкатулки, — говорит старший Петухов. — Мог бы я на ушах да на бочках зарабатывать, каждую осень заказов, хоть отбавляй, да теперь уже не хочу, смысл у меня другой — творчески работать, чувствую, что могу много сделать...»

Есть в доме Петуховых вещи, которые дороги им как лучшие образцы — это как ориентир, как художественный уровень, который заставляет мастеров придерживаться определенного качества, достигать разнообразия в вариантах узоров и форм.

Бесконечно разнообразны тисненные и резные «петуховские» орнаменты по бересте. На одном туесе оживают в ажурной



прорези реалистические фигурки жителей северного леса, декоративно переплетаясь с растительными побегами фона. У другого «рубашка» сплошь покрыта драгоценным резным кружевом. Иногда поверхность тусса оплетена ритмично чередующимися загнутыми уголками бересты, что придает ей выпуклость, фактурность, разнообразие цветовых оттенков.

Младший сын Петухова Валерий тонко чувствует природную красоту бересты. Выющийся растительный побег — любимая тема тисненых узоров Валерия. Мягко стелются травы, виноградные лозы, ритмично переплетаясь с разнообразными цветами, превращая поверхность тусса в богатый наряд.

Традиционное построение тисненого орнамента в виде расположенных друг над другом фризов характерно для большинства работ Валерия. Узорные полосы подчеркивают объем, создают единый ритм чередования линий, зрительно сокращающих удлиненную форму тусса. Различные сочетания мягких полукругий, овалов, цепочек ромбов, симметрично разбиваемых узором в виде четырехлепестковых розеток, — главные элементы геометрического орнамента молодого мастера. Он подолгу обдумывает каждый новый мотив своего орнамента, пробуя его в разных вариантах.

Значительным толчком для фантазии В. Петухова оказалось знакомство с коллекцией народных изделий из дерева и бересты



в Государственном Историческом музее в Москве. Работы старых мастеров помогли молодому мастеру найти свой путь. Его художественный вкус, любовь к материалу особенно проявились в прорезных орнаментах. Разнообразно варьирует Валерий мотив солнца в виде резных полукружий с расходящимися лучами, увиденный им на олонецких туесах. Фон и узор в этих работах несут одинаковую нагрузку, способствуя цельности восприятия всего предмета.

В отличие от Валерия, его брат Ярослав в работе горяч, как и отец. Он стремится найти технически совершенные и наименее трудоемкие приемы, добиваясь крепости, «надежности» формы туесов. Украсить же вещь ему труднее, его самостоятельные орнаменты (только тисненные) чаще всего однообразны и засушены, украшены натуралистическими цветами.

В доме Петуховых — своя библиотека по народному искусству, книги с интересом изучают и отец, и сыновья, находя для себя мотивы орнаментов в работах старых мастеров.

Чуткость ко всем новшествам выразилась во многих работах А. И. Петухова. Он по-своему претворяет впечатления, приспособляя увиденный узор к материалу. Не без влияния хохломских узоров, виденных на выставке, и традиций шемогодской резьбы сделаны им туеса с прорезным травным орнамен-

том, где в сказочно-ковровом переплетении цветов, трав, гроздей винограда затерялись силуэты лесных птиц, зверей. Но если здесь новый мотив, творчески переработанный мастером, органичен, то другой случай показывает и возможности неудачи в подобных заимствованиях. Так, попытка претворить впечатление от сюжетных изображений на туесах Мартына Фатьянова увенчалась неудачей. То, что в произведениях М. Фатьянова воспринимается как поэтический рассказ, у Петухова стало неожиданно сухим иллюстративным изображением с натуралистическими сценками охоты, рыбной ловли и т. д. Дело, очевидно, в том, что суть творчества одного мастера не может стать естественным для другого.

Последняя работа Александра Ивановича — «Тысяча солнц» — мелкоузорная резьба по дереву, украшающая нижнюю часть стены комнаты.

Парные композиции с мотивами древней символики изображают птиц, зверей и между ними резные солнца. Александр Иванович любит рассуждать о древней символике — о древе жизни, о солярных знаках, о значении того или иного узора в орнаменте. Сознательно вводит он их в резьбу. Это результат начитанности и слышанности мастера, склонного к философским рассуждениям, что иногда мешает непосредственности и органичности в творчестве, придающим особое обаяние произведениям Фатьянова.

«Все в паре, один к одному: дерево, цветок, виноградная гроздь, птица Сирин, Пегас, лесные олени... А солнышки у меня разные, ни в одном узоре не повторяются — ибо я в какой-то степени язычник, солнцепоклонник».

Солнечные знаки-круги заполняются мелким узором, рельефы разной глубины дают игру светотени. Мастер демонстрирует здесь свои технические возможности, и в ущерб простоте и ясности часто преобладает желание удивить, изумить мастерством, знанием всех видов резьбы по дереву.

Как только мастер отказывается от традиционной условности в обработке дерева, так обязательно впадает в украшательство, эклектику, натурализм.

М. Ф. Фатьянов и А. И. Петухов — потомственные мастера, но представляют два различных уровня в народном искусстве. И не только потому, что представляют два разных поколения, но и потому, что их творчество отражает две тенденции.

Для Фатьянова туес сохранил значение утилитарного предмета, поэтому надо сделать его прочно, а украсить для того лишь, чтоб «веселее глядел»; Петухов же считает, что его туеса созданы не для грибов или сметаны, а для «красоты, чтоб человек порадоваться мог». Отсюда стремление к декоративности, стремление проявить себя, свой вкус.

Такое убеждение поддерживается и выставками, постоянным участником которых он является. Нередко это убеждение приводит к отказу от традиции, и тогда мастер выступает как само-

деятельный художник. Заметно снижается в таком случае художественный уровень его произведений.

Мастера постоянно участвуют на выставках областных, все-союзных и зарубежных. Имеют дипломы и награды. Их произведения экспонируются в музеях, закупаются Художественным фондом РСФСР. А. И. Петухов и его сын Валерий — члены Союза художников СССР.

Н. А. Филева

Узорное ткачество на Пинеге



«Сто локот на пришвицу!» Это старинное приветствие — пожелание хозяйке дома, сидящей за кроснами, хорошей работы — не устарело и сейчас на Пинеге.

Живая потребность в красоте, стремление украсить свой дом, наконец, сила традиций заставляют пинежских женщин «выбирать» узоры на полотенца и пояса, ткать цветные дорожки-половики, шить из остатков цветного тряпья «ляпачные» покрывала и коврики, а к зиме вязать из крашеной овечьей шерсти рукавицы и чулки с древними узорами.

До недавнего времени Пинега — один из глухих и отдаленных районов Архангельской области¹. Здесь новое органично соседствует со старым. Сохраняются многие старые обычаи и обряды, издавна бытующие в пинежских деревнях. На свадьбе как пожелание счастливой дороги молодым комната украшается узорными «своеткаными» полотенцами. Свадьбу ходят смотреть «всей деревней», поют старинные свадебные песни, а иначе «и свадьба не свадьба». Праздничный стол украшался тканями полотенцами.

...На похоронах, где плачут, причитают по-старинному, тоже не обходится без узорных «красных» полотенец.

На Пинеге сохраняется обычай — ткать по весне с первого марта — «На Евдокею-Капельницу»², как говорят в народе.

64. А. И. Беляева.
Потомственный
мастер узорного
ткачества

¹ Пинежско-мезенская экспедиция. — В сб.: Крестьянское искусство СССР. Л., 1928, вып. 2.
² Чичеров В. И. Зимний пе-

риод русского земледельческого календаря XVI—XIX веков. М., 1957.
³ См.: Коженикова Л. А. Особенности народного

День «Евдокеи» с давних пор на Пинеге связывался с прибавлением света, с концом зимних работ по прядению льна, когда женщинам надо было садиться за кросна. Ткачество было самым древним ремеслом в деревне.

Геометрические узоры, красные по белой «земле» (фону), вместе с техническими навыками передавались из поколения в поколение, от матери к дочери. Сегодня домашнее ткачество не связано у мастериц с заботами о выращивании льна, с его трудоемкой обработкой и прядением. Льняную пряжу в качестве основы заменили белые хлопчатобумажные нитки, а традиционный красный уток — нитки мулине. Но обычай ткать весной до сих пор сохранился на Пинеге, хотя есть сейчас все условия для работы в любое время года.

«В марте кросна поставим, ткать сядем. Зимой у нас не ткут», — говорят мастерицы.

В чистом домике Анастасии Ивановны Беляевой уютно и празднично. Пол сплошь устлан яркими дорожками. На рамках с семейными фотографиями и на зеркале торжественно развешаны длинные белые полотенца с симметрично свисающими красными узорными концами.

Ткацкий стан у Анастасии Ивановны старинный, достался еще от матери. Его украшают гривастые головки коней по обеим сторонам набивок. В конструкции ткацкого стана, в названиях его частей — много от образа коня. Здесь называют все его приспособления для тканья — «сбруя», или «кросенна снасть». С помощью двух челноков для нитей утка, одна белая, другая красная и множества «вардушек» — 40—50 дощечек, ткется узор. Браное ткачество — самое распространенное на Пинеге.

«Ткать-то рано начинали учить, пояс дадут затыкать, потом за холсты посадят, а потом уж и узоры брать учат», — вспоминает Беляева. «До середины узор берешь, вардушки за ниченки ставишь, а после середины — отбирать будешь, узор сам пойдет — считать не надо, только дощечки вынимай да бердами прихлопывай... А чтобы полотенце на краях не стягивало, ставим дощечку-разлучку, она края во время тканья натягивает и держит».

Браное ткачество — технически сложный процесс³. И в прежние времена не все, кто ткал, умели выбирать узоры на ткани. Здесь нужна особая внимательность и острота зрения, терпеливость и любовь к своему делу.

Анастасия Ивановна — женщина средних лет, энергичная, веселая, сохранившая и в манере одеваться, и в манере говорить черты местной культуры, она почти самостоятельно освоила, вернее «вспомнила» технологию браного ткачества благодаря своей любви к нему, благодаря желанию украсить дом своими руками или сделать подарок «своей работы».

«Чтобы узоры брать, голова светлая нужна, молодым бы этим делом заниматься. А молодежь теперь к учебе тянется, руками делать ничего не хочет...»



Полотенца Беляевой — нежные по колориту, легкие, воздушные. Красный рисунок узора по традиции уравновешен равноширокими белыми протоками фона, имеющего свою конфигурацию. Дух торжественности, праздничности роднит их со старинными образцами. Современные хлопчатобумажные нитки могли бы упростить, огрубить полотенца, но чувство меры, понимание особенностей материала помогают мастерице выдержать стиль. Анастасия Ивановна предпочитает выбирать узоры сложные, требующие большого искусства.

«Узоры все старинные беру, такие же на поясах да на рукавицах выбирали. Откуда эти узоры ведутся, не знаю».

Для пинежских полотенец характерно ритмичное размещение постепенно суживающихся к середине полотнища браных полос, что создает широкую, до 70 см, красно-белую узорную кайму. Ее завершает на концах полотенца легкое кружево, сплетенное из белых нитей специальным крючком. Длина полотенец достигает 2,5—3 метров. Разнообразные варианты креста, ромба, квадрата в ритмичном повторе размещаются на полосах узора. Нижняя имеет самый широкий узор. Он сужается в последующих полосах, тем самым создается постепенный переход от орнаментального края полотенца к его белой середине. Все варианты узора обычно не повторяются ни в одной из полос каймы, а их иногда насчитывается до 8 на одном конце полотенца⁴.

65. А. И. Беляева.
Полотенце
с кружевом. 1970-е гг.

⁴ См.: *Работнова И. П.*
Финно-угрские элементы
в орнаменте северорус-
ских вышивок и тканей.—

В сб.: Русское народное
искусство Севера.



66. А. И. Беляева.
Полотенце
с кружевом. 1976.

Характерно, что мотивы браного орнамента повторяются в разных техниках, украшая самые различные предметы. Они сохраняются до сегодняшнего дня в районе рек Пинеги и Мезени. Часто узоры для полотенец «снимаются» мастерицами с рукавиц или тканых поясов. Если на Пинеге узоры на полотенцах не имеют названия, то те же узоры на рукавицах или чулках в соседнем Лешуконском районе на реке Мезени носят устойчивые названия: «малая и большая звезда», «лапа», «листвица», «куколки», «глазки», «крестик», «крючок», «выюнышек», «перстяночный», «решеточка» и так далее. Тканые пояса до сих пор еще находят применение в быту, их ткют и на Пинеге, и на Мезени, где называют «зырянскими»⁵, что говорит о ранних поселениях этих мест, о племенах финно-угрского происхождения. Все предметы, украшенные браными узорами, имели в старину ритуальное назначение, были связаны с различными праздниками и обрядами, поэтому и узоры на них являются древними знаками-символами оберегательного значения. Для современных же мастериц — это старинный «вековечный» узор, который, как они говорят, — «еще мамина мама ткала, а память хранить надо...».

Полотенца на свадьбу вывешивали на жердь, протянутую через всю комнату от печи к передней стене. И, как вспоминает Александра Степановна Верещагина, старейшая мастерица с Пинеги, ходили всей деревней смотреть, каково молодкино тканье. «Так не нами было заведено — полотенца вывешивать — праздник это, новая жизнь начинается... Да и нынче с полотенцами свадьбы играют, у кого нет новых, старинные достают, просят у кого-нибудь. Теперь много покупают у тех, кто ткёт, вспомнили старое...»

Отголоски старинных обрядов еще живы на Пинеге. Кроме свадеб полотенца используются и в похоронном обряде. В старину обычно в чем венчали, в том и хоронили, и полотенца свадебные берегли до самой смерти, лишь по праздникам украшая ими избу. Одно полотенце перед смертью обязательно «завечали», обычно для своей крестницы, которая должна была нести на похоронах икону на полотенце, надетом на шею. Это полотенце становилось собственностью крестницы. Эти обычаи еще живы на Пинеге и сегодня.

Верещагина попробовала браные узоры — ромб, крест ввести в обычную попосную структуру тканого половика. Идею эту подхватили К. И. Лисицына, А. Х. Земцовская: красные кресты, ромбы, зигзаги, черточки рельефно выделяются на обычно голубом фоне половика, привнося неожиданную праздничность, торжественность в эти сугубо утилитарные вещи. Все больше вводят мастерицы открытые чистые цвета в узоры на дорожках. Теперь это скорее декоративные ткани-ковры, которым место уже не на полу.

Не забыт на Пинеге и старинный костюм. Увлеченно рассказывают здесь о праздниках, которые поочередно проводились во

⁵ См.: Работнова И. П. Финно-угорские элементы в орнаменте северорусских вышивок и тка-

нья.— В сб.: Русское народное искусство Севера.



всех деревнях два раза в год, зимой и летом, и длились не один день. Девушки и молодые женщины успевали сменить несколько нарядов, изготовленных своими руками. И сейчас еще на Пинеге в манере пожилых женщин одеваться чувствуется любовь к старому крою костюма: на головах у многих — красные повойники, не забыты и подвязывающиеся поясом «своей работы» широкие сарафаны — лямочники, кофты — «воротушки», которые теперь шьют из ситца, а не из домотканого полотна.

67. Мастерницы
узорного ткачества,
участницы
народного хора

Приметы народного быта сохраняются вместе с культурой народного творчества. Очень часто мастерицы браного ткачества одновременно сказительницы или песенницы.

Так, Мария Тихоновна Стахеева, пинежская мастерица, знает плачи и причитания, свадебные и хороводные песни. Она возродила старинный пинежский девичий наряд в неожиданной форме: в наряде для кукол. Теперь все стали в селе просить сделать таких кукол, заказов хоть отбавляй... Кукольный наряд в точности повторяет старинный девичий костюм на Пинеге, напоминает он об удивительно красивом зрелище традиционных русских праздников.

Браным ткачеством Стахеева занялась недавно, в детстве самой много ткать не пришлось, помнит лишь мамино тканье. Постоянное желание делать что-нибудь полезное — то вязать рукавицы с узором, то ткать узорные пояса для участников художественной самодеятельности — заставило Марию Тихоновну ткать и полотенца. Теперь и свой дом украсила, и многих людей своей работой порадовала: просят узорных полотенец для свадеб, подарков, в Дом культуры для «Проводов зимы». Мастерица специально ткёт для выставок: областных, всесоюзных, зарубежных.

В деревнях близ села Карпогоры узорным ткачеством занимаются сегодня 6—8 мастериц. К этому занятию они вернулись в последние 10—15 лет.

Вокруг талантливой мастерицы Анны Ивановны Черемной (она не раз была участницей выставок народного творчества, и ее искусство в наиболее чистом виде донесло до нас традиции пинежского браного ткачества) образовался своеобразный круг учениц — пожилых женщин, которые в ответ на поднявшийся интерес к узорному ткачеству как у местных жителей, так и у городских, решили вспомнить «бывалошное» и, снимая узоры со старинных полотенец или беря их друг у друга, занялись браным ткачеством. «Основать кросна» легче вдвоем, и поэтому сегодня ткачихи часто объединяются для тканья парами (раньше это было семейным делом): вместе оснуют, заботятся о нитках, об узорах, с которых будут ткать. Такое содружество существует вот уже несколько лет у Ирины Леонтьевны Тереховой и Марии Алексеевны Щеголихиной из деревни Кеврола.

«Дело нехитрое, если захочешь. Да только надо бы кого помоложе учить, чтобы и после нас дело это осталось...» И такие слова часто слышались от мастеров.

Благодаря тому, что один узор снимался с другого, древние мотивы на тканье сохранились и будут сохраняться в современном ткачестве. Элементы нового, не всегда удачно «вживленные» в композицию узора, все же встречаются у пинежских мастериц. Иногда в их руки попадают полотенца из других районов, по типу ornamentации отличающиеся от пинежских. Так появились восьмиконечные звездочки и геометризованные цветы на полотенцах Черемной, их она увидела «на картинке» (фото-

графии белорусских полотенец в книге), а затем этот чужеродный для пинежских полотенец узор перекочевал на полотенца других мастериц, постепенно он стал «своим», а теперь уже можно увидеть его и на вязаных рукавицах. Процесс этот не всегда положителен, но неизбежен, так как творчество современных мастериц подвергнуто большим влияниям, чем в прежние времена. Иногда новшества касаются изменений цветовой гаммы. Например, И. Л. Терехова смело вводит в традиционный красно-белый колорит зеленые, синие, желтые цвета. Цветными делает чаще всего «отшивочки», обрамляющие узор, или центральную часть браной полосы, цветом как бы дробя узор на отдельные части. Это нарушает целостность узорной каймы, делает полотенце пестрым, «отрывает» цветные полосы от фона. Желая «лучше украсить» полотенце, мастерица нарушает традицию; иногда это объясняется и другими причинами: отсутствием ниток нужного цвета.

«Нитки синие, зеленые, желтые всегда есть, вот и затыкаем в узоры, чтобы меньше красного ушло, а раньше-то только красным цветом брали, красно-то — праздничней».

Возрождение браного ткачества в известной мере связано и с основанием местных хоровых коллективов, где нужны традиционные рушники и национальная одежда.

Наблюдаемое сегодня на Пинеге и на Мезени явление узорного ткачества живет в быту так же естественно, как и прежде: узорные полотенца приносятся в дар как пожелание добра и благополучия, браными коврами и полотенцами украшают комнаты, рушники развешивают на зеркалах и рамках с семейными фотографиями как некий оберег и украшение. И есть в этом обычае что-то очень древнее, русское, народное, что не должно исчезнуть, уйти из жизни навсегда.

Все мастерицы — женщины довольно пожилого возраста, они тревожатся за дальнейшую судьбу искусства браного ткачества. Одной из форм работы с мастерицами могла бы быть организация артели с централизованным снабжением материалами и сбытом продукции, организация конкурсов, выставок, выставок-продаж.

Г. П. Дурасов

Росписи хохломского мастера

С. П. Веселова



Более шестидесяти лет жизни отдал хохломской росписи замечательный народный мастер Степан Павлович Веселов.

Задушевные, лирические образы его произведений навеяны родной природой. Певучие линии, мягкий мазок выделяют веселовскую манеру письма. Среди его произведений не найдешь одинаковых: один узор порождает новый и совсем неожиданный. И все они по своему содержанию глубоко фольклорны, неразрывно связаны с традицией края. Здесь в заволжских лесах в селе Сёмине и во многих деревнях вокруг издавна процветает Хохломской промысел росписи по дереву. Свое название промысел получил от большого торгового села Хохлома, куда крестьяне свозили для продажи свой товар. Его зарождение связывают со старообрядцами, бежавшими сюда в XVII веке от преследований.

По словам старого предания, начали в лесном Заволжье писать золотые чаши и братины, ложки и поставцы, кандейки и солоницы мастера-иконописцы. Уже в XVIII веке промысел широко распространился среди крестьянского населения и стал известным далеко за пределами страны. Традиции среди хохломичей неизменно передавались из поколения в поколение.

«Я от отца, отец от деда, так у нас в Хохломе и велось», — говорит Веселов.

68. С. П. Веселов.
Потомственный
мастер хохломской
росписи

Художественная культура хохломского промысла поражает нас тонким чувством гармонии, безупречным пониманием формы украшаемого предмета, мастерством исполнения, лаконичностью и ясностью образов. Все это присуще подлинно народному пониманию красоты и восходит своими корнями к богатой художественной культуре Древней Руси. Бытование архаичных мотивов в хохломском орнаменте прежде всего определяется тем, что большинство мастеров промысла (у некоторых из них довелось учиться и самому Веселову) вышли из старообрядческой среды. Ревностно оберегали они традицию от чужеродных влияний нового времени, любили исконные народные мотивы, близкие самым широким слоям крестьянского населения.

В настоящее время промысел объединяет сёминская фабрика «Хохломской художник». Здесь работают многие талантливые мастера: О. Н. Веселова, А. Т. Бусова, М. Е. Щукина, из старшего поколения — О. П. Лушина. Их произведения постоянно экспонируются на всесоюзных и международных выставках.

Особым уважением среди хохломичей пользуется Степан Павлович Веселов — один из старейших мастеров тонкого травного письма. Веселов — потомственный хохломич, родился и живет в деревне Макушино, вблизи Сёмина.

Работать Веселов начал рано. Уже семи лет заходил в красильню к отцу. Об этой поре мастер рассказывает так: «Труд свой полюбил я с раннего детства. Сижу, бывало, на лавке около отца, смотрю, как он работает. И как-то отец спрашивает:

— Что, Степашка, писать хочется?

— Хочется, тятя, — отвечаю ему. Сделал он мне кисть из белчих хвостов, дал незагрунтованную миску, развел сажи черной краской. Киноварь была дорогой. Напишет отец цветок, а я стараюсь лучше повторить. Когда выучился, стал помогать отцу.

Кудринку писать долго, а я не тороплюсь, и отец меня не торопит. Приходят соседи, поглядят, да и скажут: «Никак Степашка лучше отца стал писать!» А отец лишь отшучивается. — Я-то спешу, а он всю душу в работу вкладывает.

«Недели было мне мало, — вспоминает Степан Павлович. — В воскресенье все отдыхают; а я прошусь у отца, чтоб пустил в красильню писать».

Талантливые работы Веселова были отмечены еще в детстве. На них обращали внимание местные знатоки. Нередко заходил в красильню Веселовых известный мастер Семен Степанович Юзиков. Посмотрел как-то он работы Степана, да и говорит:

«Ох, Павел Григорьевич, мальчонка у тебя молодец, хорошо работает.

— Только ты, Степанка, пиши лучше травку пузастьенькую, нажим в середке делай. Худая осочка не баско смотрится». Юзиков знал цену травной росписи, был одним из лучших ма-



стеров. Совет старого мастера Степан Павлович запомнил на всю жизнь, тогда же и начал писать травы, как учил его Юзиков.

С. П. Веселову посчастливилось работать с замечательной плеядой талантливых хохломских мастеров-травщиков: А. М. Серовым, П. Ф. Распопиным, Я. О. Красильниковым. И эта старая школа запомнилась Веселову на всю жизнь. Старики учили молодых: «Не пишите тесно, пусть кустику свободно раскинет свои листья. Слово человек, которому живется на земле привольно».

Талантливым травником был А. С. Серов. Молодому Веселову он советовал:

— Ты, Степан, пишешь и чисто, и скоро, а корешок «травки» у тебя не тот. Не разбрасывай ты «травку», пиши так, чтобы были они у корешка, что меха у гармошки, все вместе.

— Дядя Архип, — отвечал Степан, — так писать-то долго.

— Ну, гляди, дело твое, поменьше напишешь, но чтоб лучше было.

С 1925 года Веселов работает в артели хохломской росписи.

Весь дом Степана Павловича украшен росписью. На стенах — панно с раскидистыми «древками», птицами и лучистыми «пряниками». Дверь, ведущая в дом, и та даже с росписью. «Это — чтоб веселей было», — поясняет мастер. Личность Сте-



пана Павловича Веселова яркая, самобытная. Во все, что он изображает, он верит, и это придает его произведениям особую теплоту и убедительность.

Только что снятая со станка белая, гладкая, выточенная из березового чурбака чаша с нежно-розовыми кольцами должна полежать. Не сразу возьмется Степан Павлович за кисть. Чтобы краска легла ровно и легко, долго сохраняла свою свежесть, надо поверхность загрунтовать. Делается это жидко разведенной на воде глиной — вапом. Лишь высохнет грунт, мастер возьмет клоч льна или пакли, обмакнет в льняное масло и натрет: чаша становится гладкой и блестящей. Затем поставит ее в печь, и лишь высохнет — начнет покрывать олифой.

Прежде олифу варили из льняного масла, добавляли свинцового сурика, чтоб лучше сохла, золы, чтоб была светлая и звонкая. Варили долго, от того и получалась она прочной и стойкой, не боялась горячей воды, прочно предохраняла живопись от повреждений. Теперь хохломичи работают с заводской олифой, светлой и эластичной, покрывают ею чашу раз, другой, третий и ставят в печь сохнуть. Когда начнет она «вставать» — чашу лудят. До 1938 года брали для этого тонко намолотое олово, теперь применяют порошок алюминия. Куском гладко остриженной овчины, тонким, но плотным слоем растирают порошок по поверхности чаши.

70. С. П. Веселов.
Поставец с петухом.
Деталь



Краски мастер готовит особо. Сухую киноварь тонко растирает на плите, подмешивает к ней масляного кадмия, добавляет олифы, скипидару. На одной лишь олифе кисть «не поедет», говорит Степан Павлович.

Когда все готово, берет он «серебряную» чашу, поглядит на нее внимательно, прикинет в голове, «как изложить на ней рисунок, чтоб согласна вышла вещь», чтоб гармонична была роспись с ее формой. У Веселова нет штампов, каждое его произведение не похоже на другое.

«Разно надо писать, — говорит он. — Глядишь, в мастерских к одному рисунку привыкнут и пишут. Это убивает мысль, мертвит роспись».

Работу Веселов делает неспешно. Кончик кисти легко скользит по «серебряному» доньшку. Тонкая, с волос, линия набирает силу, кисть все сильнее прижимается к поверхности чаши, вот она почти ложится плашмя, а через мгновение взлетает, отрывается и замирает. Мастер чуть поворачивает в руках чашу, и вновь кисть словно парит над серебром фона: мастер ведет еле заметную линию, она крепнет и завивается в упругое кольцо.



72. С. П. Веселов.
Петушок. 1977

«Я люблю кудрявую травку, — говорит Веселов. — Кудрявую травку всегда больше уважают. Раньше у каждого мастера была своя травка. Я делаю кудреватую, да чтоб пузатенькая она была, так лучше, красивее. Когда пишу, травка у меня всегда на первом месте, а все остальное — вспомогательное. В нашей хохломе травка — главное. И в природе все растет из трав. Птичку из тех же травинок соорил... Эта размах крыльями сделала и весело смотрит. Другая встрепнулась, глядит — озирается». Рисовать птиц Веселов начал давно. Он любит окружать их кустиками по три травинки, одна подле другой. Или «сестричками» — это когда две одинаковые травинки растут корешками вместе. Один из любимых веселовских мотивов — это «пряник» с кустиками в углах, а в середине, по словам мастера, — «большой рыжик — солнце». Травка кудриной завивается вокруг. У хохломичей этот «пряник» называется «косовик». Из его углов растут пучки трав, словно косы.

На своих произведениях Веселов часто делает шуточные надписи. На детской чашке: «Маша, кушай кашу!». На большой выведет: «Прошу за стол сесть и кушать, что в этой чашке есть». В назидание незадачливому мужу: «Муж, кушай, да добрых советов жены своей слушай!». На блюде — «Хлеб на стол, и стол — престол. Хлеба ни куска, и престол — доска».

«Пишу, чтоб весело было, чтоб человеку нравилось. Красно-го с золотом мало — скучно. Нужен обязательно черный!».

В старой хохломской росписи у сёмных мастеров не было «чужих» мотивов. Из поколения в поколение писали они то, что переняли от отца, деда, что было близко им и понятно. Но столь небольшая иконография образов, хранимых мастерами промысла, не стесняла их творческих возможностей. Писали каждый раз по-новому, словно пели песню.

И не от того ль так строго соблюдалась здесь иконография, что когда-то нарядная чаша со стройной каноничной росписью была предназначена не для обыденного пользования, а для праздничных ритуальных угощений. Возможно, что предназначалась она для пива¹. Известно, например, что на Севере России, в Вологодской, Олонецкой, Архангельской губерниях, бытовали, правда, медные, но очень похожие на них енды и братины. Их форма с расходящимися от донышка лучами — ребрами отдаленно напоминает хохломские «рыжики».

Роспись закончена, и мастер ставит чаши в печь на «тушовку». «Калит тушовку» час или больше и уже после лакирует посуду.

Лакируют раз пять-шесть в зависимости от густоты олифы, после каждого раза ставя чашу на колосники, чтоб сохла быстрее олифа. И уже потом — в печь калить. От жара станет покрытие крепким и прочным, а цвет его — золотым.

Так в руках Веселова рождаются замечательные чудо-чаши. Расписывает также мастер поставки и тарелки, блюда, кандейки и чайницы, супницы, половники, солоницы-утицы и ковши,

¹ В северорусских деревнях на Ильин день со всех дворов собирали зерно для пива. Варили его

сообща в центре деревни и в ендавах разносили его по своим домам.

шкатулки и скворечники, дверцы шкафов и настенные ковры, большие декоративные панно и стеклянную посуду.

Что же за образы пишет на своих произведениях Степан Павлович? Каковы их история и значение в народной жизни?

Птицы его необыкновенно величавы. Написанные красной киноварью, они царственно парят в золотом свете, занимая почти все донце чаши. Огненными языками разметались пышный хвост и распростертые крылья. Пламенея, взметнулся гребешок, венчающий голову птицы. И чтоб киноварь еще ясней читалась на золоте, мастер обмакнет кисть в черную краску, опишет гребень, крыло и хвост, оперение птицы, обведет клюв. Свою величавую птицу он изображает в десятках вариантов. Пишет и верит в нее, как в реально существующую, которую словно когда-то и сам видел. И говорит о ней, как о живой. До тонкости знает не только ее «конструкцию», но и норы. Хоть и не увидишь в жизни такой птицы, но чем-то, еще с детства, знакома она всем. Не про нее ли, жар-птицу, сложены сказки?

Не эту ли птицу делают по сей день из дерева мезенские мастера, не она ли изображена на рязанской набойке, костромской и олонецкой вышивке? Не она ли символизирует собой само Солнце? И не случайно в ряде композиций мастер пишет ее в ромбе, восседающей на языках пламени, в том самом ромбе, где часто изображается лучистое или витое солнышко — «шар вертлянский»:

По зоре зорянской
Катит шар вертлянский².

Композиций с птицей у мастера несколько. То она восседает на «древке» или клюет с него ягоды, то окружена лишь кустиками, травинками. Самостоятельно она не изображается. У птицы этой есть определенная взаимосвязь с «древком».

На своих панно Веселов пишет дерево с плодами малины и черной смородины, рябины и колосьями спелой ржи, большими нарядными помидорами. На этом-то дереве и восседает птица — Солнце, словно обогревая его, как саму землю, светом и теплом.

Росписи же с «пряниками» и «рыжиками» более просты, условны; когда приглядишься к ним, то кажется, что Солнце с завитыми по кругу лучиками-травинками находится в постоянном движении. Захвачены им и пышные травяные побеги вокруг. Впечатление такое, словно встречный ветер колеблет и развеивает их³.

Любит мастер писать петуха. Птицу эту в народе чтили за то, что она предвещает солнечный восход и прогоняет своим пением тьму. Нередко петуха олицетворяли и с самим огнем:

Красный кочет
По нашестке бежит. (Горящая лучина)
Красный кочет
Дыру точит. (Огонь)⁴

² Загадки русского народа. М., 1959. Вертлянский — беспокойный, находящийся в постоянном движении.

³ О связи хохломских росписей с поэтическим восприятием природы красноречиво говорят традиционные в промысле на-

звания орнаментальных мотивов.

⁴ Загадки русского народа, с. 198, 213.



Две птицы, стоящие друг против друга, означают, по словам Степана Павловича, доброе супружество; пишет их мастер в подарок молодоженам. Тот же образ встречаем мы и в русской песенной лирике.

В творчестве Веселова глубоко традиционны не только образы, но и сама система росписи. Особенно любит он «верховое» письмо⁵.

Случаен ли здесь серебряный, а после покрытия — золотистый фон? Известно, что в глубокой древности у славян, а затем и на Руси серебро, а позже и золото применялись как символ света. Так было в произведениях народного искусства, в книжной миниатюре, иконописи.

Та же аналогия и в архаичной вышивке, и ткачестве, где символ света — сама отбеленная серебристая льняная холстина. По ней шли узоры с червлеными (красными) петухами, павами, орлами, древами жизни.

Красный цвет в народной символике понимался не только в значении красивого, прекрасного. Был он еще и символом огня, не случайно в народе называли его еще и «жарким». Ему сопутствуют значения слов «гореть», «сверкать», «блестеть». В разговорном языке красными называли Месяц, Солнце и его лучи⁶.

Цветовой строй росписи имеет непосредственное отношение в народных представлениях к цвету неба и небесным явлениям: его свечению и румянцу.

73. С. П. Веселов.
Ковш, ковш «Чибис».
1975

⁵ Сегодня излюбленным среди хохломских мастеров стало изысканное «фоновое» письмо. На луженой поверхности де-

лается тонкий кистевой рисунок, затем фон закрашивается красной или черной краской и золото высвечивается лишь в



Узоры хохломской росписи не только омыты потоками света, но по природе своей сами светonosны. И словно чудесное видение возникают они в дивном золотом сиянии.

Образы росписей Веселова тесно связаны с землей, с трудом и заботами крестьян. Не потому ль в творчестве Степана Павловича так много жизнерадостности, солнца! Не от того ли и любимая его манера — «верховое» письмо.

В своем творчестве Степан Павлович сочетает не только блестящее владение техникой, удивительную ясность художественного мышления, но и большое импровизаторское дарование. Им подготовлен альбом с орнаментами старой Хохломы. А писали тогда несколько основных узоров. Пять месяцев трудился мастер и сделал много десятков своих, удивительно красивых, тонких по вкусу и разнообразию вариантов росписей. «Ложился спать, а новый мотив опять перед глазами стоит, — вспоминает Веселов. — Как закрою глаза, узоры все новые и новые вижу, скорей встаю и пишу, чтоб не забылось». Из многих десятков черновиков отобрал он около пятидесяти рисунков. Но, к сожалению, этот ценный материал не стал достоянием промысла.

Степан Павлович наделен тонким даром педагога. Мягкий по характеру, добродушный, он с радостью делится своими знаниями с молодежью. Несколько лет назад пришел к нему Николай Иванов. Он в Сёмине жил недавно. До этого хорошо рисовал, но хохломской росписью не владел. Захотелось ему выучиться именно у Веселова.

74. С. П. Веселов.
Чаша с ложкой. 1980

цветах и травах. Так, если в «верховом» письме золото является основной живописи, то в «фоновом» лишь состав-

ным ее элементом. Кроме того, в новой Хохломе преобладают реалистические тенденции, сложность композиции.

Прошло несколько месяцев, и старый мастер уже не сразу отличал свои работы от работ Николая. А вскоре, на областной выставке, они были признаны лучшими.

«Роспись нашу многие могут освоить, было бы желание и большая любовь, — говорит Веселов. — Без этого за кисть лучше не браться. Иной пишет, а не любит свою работу. Вот и брат у меня не полюбил этого дела, красил один лишь рисунок, а потом и совсем промысел оставил.

Я говорю молодым: учитесь у стариков да у природы, а пишите свои узоры, что близки к сердцу. Это и будет настоящее творчество!»

⁶ См.: Бахилина Н. Б. История цветообозначений в русском языке. М., 1975. с. 129, 165.

В. И. Савицкая

Мастерицы Полх-Майдана. Жизнь промысла



Полховский Майдан, или, как его именуют в просторечии, Полх-Майдан¹, в прошлом — ничем не примечательное село, затерявшееся далеко в стороне от железнодорожного и даже шоссевого сообщения. Как и подавляющее большинство жителей сел и деревень этого богатого лесом края, жители Полх-Майдана мастерили из дерева (вначале из осины, затем, как и сегодня, — из липы) разнообразную посуду. С распространением в конце XIX века моды на матрешку выучились токарить и эту многообразную игрушку. Одновременно делали также точеные куклы на манер богородских «барынь» — мастера Полх-Майдана всегда отличались не только остротой глаза, но и завидным проворством, охотно подхватывая любое новшество. Внимательно они следили за развитием деревообрабатывающего промысла, в частности, Троице-Сергиевой лавры. Оттуда приходили новинки токарной технологии и украшения точеных изделий выжиганием. В пользу этого говорит и сравнение немногочисленных пока находок — работ, созданных мастерами Полх-Майдана в первом десятилетии XX века, и свидетельства старых, ныне живущих мастеров.

По-видимому, примерно около 1912—1914 годов один из жителей Полх-Майдана Павел Никитич Полин, постоянно возивший свой товар в Троице-Сергиеву лавру, привез оттуда новин-

75. А. А. Бузденкова.
Майданская мастерница
за работой

¹ Полх-Майдан находится почти на границе Арзамасской области Мордовской АССР.



ку — аппарат для выжигания на дереве. Аппарат имел платиновый штифт и работал при помощи газового баллона, который следовало нажимать ногой. Нововведение было встречено в Полх-Майдане с большим энтузиазмом, и вскоре украшение деревянной утвари выжиганием стало занятием распространенным².

Сравнивая токарные изделия, создаваемые здесь сегодня, с работами тех лет, можно заметить определенные родственные черты и в формах посуды, и в «иконографическом» сходстве отдельных мотивов, в частности, в росписях «с природой», то есть, в пейзажах с домиками. Очевидно, роль четкого контура рисунка, очерчиваемого сегодня тушью и пером, восходит к темным бороздкам штрихового изображения, некогда выжигавшегося на светлом фоне некрашеного дерева.

Примерно в середине 20-х годов эти графические рисунки стали раскрашиваться локальным цветом — вначале клеевыми красками, затем масляными, вероятно, также не без влияния подобной загорской росписи. Однако, по-видимому, спрос на такие изделия был меньше, чем на работы мастеров из города Семенова и соседней от него деревни Мериново. Эти изделия полхмайданцы могли видеть на любой ярмарке, да и не столь уж далеки были эти места от родного села — почти рядом, в Заволжье. Отсюда была заимствована и новая для Полх-Майдана техника: роспись водяными красками — яркая, праздничная, одновременно плотная и прозрачная. Возможно, что и новый метод росписи — первоначальной «наводки» контура тушью, а затем раскраски всего рисунка — был изобретен не самими полхмайданцами, а так же как и главный композиционный прием: украшение поверхности плотным красочным картушем-клей-

76. Л. Д. Пахупова,
А. И. Ермакова,
П. С. Вилкова.
Птички-свистульки. 1970

² Это подтверждается находками, сделанными в Полх-Майдане летом 1979 года научным сотрудником ГИМа О. Струговой.

мом, нарядно и завлекательно обозначавшимся на светлом фоне некрашеного дерева, пришли из Меринова, равно как и некоторые формы точеных предметов — яблоки, грибы, яйца, вазы и даже отдельные мотивы (например, многолепестковый цветок шиповника, называемый мастерами «роза», среди крупных ярко-зеленых листьев и мелких голубых цветков).

Однако секрет подлинного искусства заключается не в механическом сопоставлении отдельных заимствований, сознательных или бессознательных, а в волшебстве органического слияния их и превращения в совершенно иное качество, иную художественную систему — образную, орнаментальную, колористическую.

Сложившаяся на протяжении последнего двадцатилетия в Полх-Майдане система росписи — это устойчивый художественный феномен. Примечательно, что его развитие, утверждение и расцвет происходили в годы, еще отнюдь не благоприятствовавшие подобному ходу событий, когда всякое не организованное местной промышленностью «художество» ликвидировалось как проявление «частной инициативы».

Сегодня Полх-Майдан — огромное село со всеми признаками традиционного народного промысла, из которых первейший — непрерывная преемственность ремесла. Село постоянно растет: уже сейчас оно насчитывает около трех тысяч жителей, а молодежь почти не уезжает отсюда — ведь каждый местный мальчишка с десяти лет уже умеет токарить, а каждая девчонка — «красить», то есть расписывать. Здесь что ни дом, то своя школа — и в смысле передачи мастерства, и в смысле своеобразия манеры.

В Полх-Майдане существуют все разновидности художественного ремесла: артель «Полх-майданская роспись» как дочерняя ветвь производственно-художественного объединения, основное предприятие которого находится в районном центре в Вознесенске; кооператив надомников, сдающих свои изделия в совхоз села Криуши; наконец, мастера, работающие самостоятельно, непосредственно для сбыта на рынке и выплачивающие государству соответствующий налог. В творчестве самостоятельно работающих мастеров отсутствуют неизбежные для предприятий, организующих и направляющих деятельность народных мастеров, ограничения в ассортименте, в выборе и интерпретации мотивов, композиций, колорита. Поэтому мы остановили свой выбор на одной из таких семей, в которой традиция местного ремесла сохранилась в своей натуральной форме.

Речь идет о семье Бузденковых. Глава его, Василий Максимович, скончавшийся в 1979 году пятидесяти лет от роду, был превосходным токарем, сумевшим передать свое мастерство сыновьям — Леониду (р. 1951), Михаилу (р. 1959), Ивану (р. 1961). Леонид, вернувшись из армии, поселился отдельно со своей семьей и вместе с женой Татьяной занялся производством матрешек в мастерской местной промышленности. Младший Буз-



денков, Иван, продолжает точить в отцовской токарне «белый товар» для матери, одной из лучших мастериц Полх-Майдана, Анны Андреевны (р. 1930).

Сегодня все токарные станки работают здесь при помощи электроэнергии, а раньше они приводились в движение вручную. Точат в основном из липы — дерева дорогого и мягкого. Поэтому, а также в связи с изменившимся спросом, делаются предметы не слишком больших размеров: копилки в виде грибов и яблок, ставни — круглые шкатулки с крышкой, сахарницы, солонки, вазочки, небольшие чаши — пиалы, иногда — самовары (также изобретение мастеров из Меринова). В последние годы, в результате резко возросшего спроса, стали делать приборы для вина: стоящий на круглой подставке графин и шесть рюмок вокруг него. Иван Бузденков пробует и другие образцы: он вытачивает также бутылки, склеенные из двух полостей, и большие, могучих форм и пропорций канделябры из обожженного дерева, отдаленно напоминающие паникадила XVII века.

Однако лучшими из токарных форм, вытачиваемых Иваном, можно считать традиционные чаши и сахарницы. Чаши привлекают безупречной чистотой линии контура и соотносённостью высоты борта с диаметром окружности сосуда. Сахарницы, потому что старинных скрывней и ставней, отличаются мягкой упругостью силуэта и особой формой крышек, напоминающих удлиненные луковички глав волжских церквей XVIII века.



Токарная утварь, создаваемая Иваном Бузденковым и другими талантливыми токарями Полх-Майдана, в чьих руках продолжает жить мастерство их отцов и дедов, выгодно отличается от той продукции, которую выпускает фабрика в Вознесенске. На фабрике и формы становятся все менее конструктивными (сказывается неясность, а то и вовсе отсутствие функционального назначения), и качество росписи оставляет желать лучшего. А у народных мастеров крепкая, ласкающая глаз и руку форма изделий, их ладная добротность восхищают даже в изначальном, нерасписанном варианте. Вот почему кажется столь справедливым замечание о пластическом факторе, доминирующем в творчестве полх-майданских токарей: «Работая на дому, не ограниченные никаким ассортиментом, мастера имеют возможность каждую вещь делать немного иной. В подходе к изготовлению вещи у них скорее всего превалирует скульптурное начало»³.

Было бы ошибкой полагать, что пластическое чутье присуще лишь токарям, имеющим дело непосредственно с пластикой материала и его свойствами — упругостью, податливостью, шелковистой или шероховатой фактурой. Та же чуткость пальцев, реагирующих на малейшее изменение объема, на его выпуклости или впадины, на переходы из одной формы в другую, должна отличать и «красильщицу» (этим будничным словом здесь называют мастериц росписи). И Анна Андреевна Бузденкова обла-

78. А. А. Бузденкова.
Ваза, солонница,
сахарница. 1980-е гг.

³ Мальцева Н. Русская токарная посуда.— Декоративное искусство СССР. 1979. № 1, с. 23.

дает этим качеством в высочайшей степени — именно потому, что она продолжательница потомственного рода народных мастеров, воспитанных на уважении к каждой вещи, созданной руками мастера. Поэтому, беря предмет в руки, независимо от того, что он собой представляет — солонку или матрешку, грибок-пилку или игрушечный пистолет, Анна Андреевна прежде всего ощущает его как вещь — то есть весомую самоценность, которая, как и всякое создание рук человеческих, имеет начало и конец, ограничено размерами и расположениями объемов в пространстве, и как любая вещь должна иметь определенное утилитарное назначение, а иначе, в представлении крестьянина, зачем ей вообще существовать? В этом проявляется главное требование народного творчества в целом: предмет должен быть прежде всего прочным и осмысленно функциональным, иначе деревенский покупатель его просто-напросто не купит. Но Анна Андреевна прекрасно понимает, что он не станет брать вещь и тогда, когда она не будет его радовать — роспись должна быть подчеркнута нарядной («срядной», как здесь говорят), веселой, праздничной, то есть радостной.

Вот эта радостность росписи составляет существо искусства Полх-Майдана в целом, в первую очередь — за счет полыхания цвета, в полном согласии с исконной традицией русской народной росписи, отмеченной еще В. Вороновым: «Колористические качества бытовой росписи заключаются в звучной мажорной гамме сочетания нескольких ярких локализованных цветов, употребляемых без дополнений, оттенков и светотени»⁴. Этому еще более способствует технология полх-майданской росписи, краски для которой разводятся спиртовыми растворителями, что значительно усиливает интенсивную насыщенность и свечение цвета. Впечатление щедрого цветового раздолья достигается всего лишь четырьмя-пятью основными красками. Одна из них, так называемая химическая, то есть фиолетовая, готовится из чернильных таблеток, остальные — алая, желтая, голубая — это порошковые красители для тканей. Обычно роспись начинают с желтой краски: расписывая «по-желтому», мастерица добивается особой звонкости цвета, к тому же, накладывая на цветную основу алую краску, она получает ярко-красный цвет, голубая в таком случае дает зеленый цвет. Кроме того, некоторые мастерицы, в том числе Анна Андреевна, охотно используют оранжевый и коричневый цвета, получаемые из марганца⁵.

Вот и весь набор художественных средств, а сколько разнообразия, сколько выдумки, всякий раз — иной! Однако при всем тяготении к праздничной цветистости и броскости узора мастерица никогда не забывает, что он должен не просто лечь на поверхности вещи, а облечь ее объем и подчеркнуть конструкцию формы в соответствии с незыблемыми правилами народного творчества, требующими единства красоты и пользы. (С этой точки зрения очень показательным оказывается срав-

⁴ Воронов В. Крестьянское искусство. — Избранные труды, с. 71.

⁵ Росписи предшествует несложный технологический

процесс: выточенные на токарном станке изделия одну ночь сушат на русской печи, утром крахмалят, 2-3 раза обтирают

их вручную крахмальным клейстером. После «наводки» и росписи изделия 3-4 раза «лачат» — покрывают лаком (лак

нение росписи изделий с рисунками, сделанными мастерицами на бумаге по просьбе Ю. Арбата и Т. Семеновой.)⁶

Лучший пример тому — работы А. А. Бузденковой. С одной стороны, мастерица отчетливо представляет себе архитектонику вещи: каждый расписанный ею ставень, вазочка или шкатулка имеет четко обозначенные и отделенные цветовыми фризами границы объемов. Основание или поддон переходят в тулово, которое либо заканчивается «карнизом» крышки — в ставне, либо, сужаясь, переходит в горло, чтобы завершить самый край его единой круговой полосой. Словом, налицо традиционный подход к росписи, с незапамятных времен бытующий в любом виде народного творчества, связанном с созданием предмета на круге — гончарном или токарном. «Меня материал заставляет, а не так, как сама хочу, — говорит Анна Андреевна. — Ежели сучок — тут яблоко либо зелень нарисую. А цветок — либо с разживлялками, либо без них».

То же инстинктивное чутье мастера заставляет ее не только следовать законам симметрии, нерушимым в народном творчестве (два цветка по двум противоположным сторонам предмета), но и располагать рисунок, следуя форме вещи. Вот почему на предметах, приближающихся к самому совершенному геометрическому объему — шару, роспись стелется, как бы обволакивая их. Постоянная изменчивость композиции при плавном вращении предмета довершает впечатление могучей жизненной силы, заключенной в этих энергичных, пружинистых завитках и ветках, на которых весомо и ощутимо повисают плотные, немислимо яркие и прекрасные цветы и плоды. По отношению к полх-майданской росписи особенно справедливым кажется замечание, высказанное более полувека назад Н. Щекотовым: «Ценится больше витиеватость и пестрота, нежели спокойствие и гармоничность... Роспись... богата фантастическими цветами, травами и зверями, которых не только крестьянину, крепко привязанному к своему родному клочку земли, но и вообще ни одному человеку в мире не приходилось и никогда не придется видеть в действительности»⁷. В этих цветочных зарослях таится тот самый «магический реализм», который отличает русское народное творчество в целом.

В еще большей степени это подтверждается росписями с «зорькой» — в пейзажах с домиками, деревьями, речкой и ослепительно-алой зарей. Если сопоставить аналогичные росписи, созданные А. А. Бузденковой, с росписями, выполняемыми сегодня в местной артели по эталону одного из лучших ее мастеров, Михаила Михайловича Грачева, и сравнить их с рисунками 10—20-х годов⁸, то эволюция «иконографии» этого мотива предстает во всей наглядности. Развитие шло от скучно-опрятного, созданного по всем правилам граммоты земского кустарного промысла (этот мотив был очень популярным в Троице-Сергиевой лавре) к свободному, «волшебному» мазку полх-майданских росписей 60-х годов, где рядом с как бы наспех набросан-

4ц. Нц 218. Цф 231).
⁶ См.: Арбат Ю. Русская народная роспись по дереву. М., 1970; Семенова Т. Художники Полхов-

ского Майдана и Крутца. М., 1971.

⁷ Щекотов Н. Русская крестьянская живопись. М., 1923, с. 22.

⁸ Рисунки рубежа веков пока можно видеть лишь воспроизведенными по памяти мастерицей Н. Рожковой.



ными изображениями домиков вольно и прихотливо произрастало фантастическое дерево, похожее на гигантский куст земляники, увешанный тяжелыми гроздьями крупных ягод. Росписи Анны Андреевны близки именно этим росписям: смело и дерзко наносит она на выпуклую крышку гриба-копилки сильные мазки пронзительно-ярких красок — голубой, алой, желто-зеленой, уютно располагая в этом нереальном декоративном пространстве такие же сказочно-условные домики. В эталоне же Грачева для артели нас встречает чистая, грамматически правильная композиция с ровной стерильностью кадра, «натуральностью» антуража (березка, лодочка, уточки), — образец, который дозволено варьировать лишь количественно: одна или три уточки, два или три домика и так далее.

Декоративность фантастических мотивов, плотность и размашистость письма сохраняет в своей росписи старшая дочь Анны Андреевны Бузденковой, Любовь (р. 1953). Солонки, сахарницы, скрывни точит для нее муж, Василий Иванович Ермаков. Ассортимент не так широк, как у Бузденковых, но формы изделий так же «крепко скроены и ладно сшиты».

Особенно удачной кажется форма солонки с крышкой, отдаленно напоминающей древнерусские потиры. Тулово солонки покоится на небольшой пружинистой ножке, так же, как и шишечка на крышке, окрашенной ярко-красной краской. А вокруг шароподобного тулова, массивного и в то же время изящного в своей певучей округлости, стелется такая же плотная и ловко-



80. А. А. Бузденкова.
Сахарница. 1981

подвижная роспись, то собираясь в единую розетку из алых лепестков шиповника, то растекаясь побегами и бутонами небывалых цветов: синих ромашек, оранжевых колокольчиков, яблок, похожих на клубнику, и ягод, похожих на райские яблочки... Менее вольготно росписи, разместившейся на крышке, — ей там тесно, негде и листья расправить, о такой росписи Анна Андреевна высказывается кратко и неодобрительно: «Там — все плавно, а здесь все приткнуто».

Солонки расписаны в традиционной для Полх-Майдана технике «наводки», однако Л. Ермакова охотно прибегает также к широко распространенной здесь в последние годы живописи масляными красками без предварительной наводки. Чаще же всего она использует обе техники одновременно, что дает новые эффекты. Во-первых, фон становится, как правило, цветным, что усиливает общее впечатление декоративности. Во-вторых, создается контраст острографического контура форм, заключающего внутри себя прозрачно-светоносный цвет водяной краски, и свободного «махового» письма масляной краской, плотной, но звонкой. В-третьих, роспись, вернее, уже живопись кистью позволяет слить в единое целое рисунок и цвет, вводить новые мотивы: затейливую травку, мелкие россыпи густых капелек непроницаемого цвета — черного (ягода смородины) и желтого (цветы мимозы), перистые лепестки яблоневых соцветий, белые мазки, нанесенные легкими прикосновениями кисти. Часто Ермакова использует и широко распространенный сегодня в Полх-Майдане прием изображения не целого цветка, а лишь его фрагмента. В этой фрагментарности, вызванной скорописью, заключено особое обаяние. Композиция приобретает остроту и живость. Однако строгим ревнителям традиции подобные нововведения решительно не по вкусу, хотя никто из них, тем не менее, не высказывается против захлестнувшей Полх-Майдан моды на роспись по обожженному дереву.

Правда, обжиг с последующим покрытием лаком подчеркивает текстуру дерева, однако тем более вопиющим диссонансом выглядят на нем с добросовестной точностью воспроизведенные ромашки — белые, с красной сердцевинкой, в окружении перистых листков зелени. «Сегодня на рынке люди лучше берут масляную роспись, — убежденно говорят мастерицы, — а еще лучше — вот эту, на обжиге». Такие изделия составляют основу продукции, которую готовит для рынка младшая дочь Анны Андреевны, Татьяна. Вытачивает изделия ее муж, Михаил Рожков, сама же она приноровилась расписывать их быстрой и нещедрой росписью.

Подобные изделия — графины с рюмками, солонки, сахарницы, копилки — особенно раскупаются на базарах и весьма убедительно показывают, как повышенный спрос, создаваемый потребителем с неразвитым эстетическим вкусом, может разрушить даже стойкую художественную традицию. Перед нами активный процесс превращения народного искусства в откровенный кич.

Подтверждением тому служат аргументы потребителей: «Эти изделия из обожженного дерева лучше всех, потому что они похожи на керамику, сделаны «под мебель» и к тому же на них цветы изображены как настоящие». Так один материал подменяется эрзацем другого, подлинное творчество — его суррогатом, а народное искусство — безвкусицей.

Это явление и раньше сопутствовало народному искусству. По сравнению с ним «скоропись», которую временами позволяют себе в росписи лучшие мастерицы Полх-Майдана, называя ее по-простому «лепухой», кажется невинной шуткой. Ни то, ни другое не может определять развитие народного искусства! Это убедительно доказывает роспись изделий майданских мастеров, вошедшая в сознание современника чертами неповторимой образности художественного творчества.

Л. Ф. Крестьянинова
Балахнинские
кружевницы



Особую летопись художественной культуры Балахны оставили ремесленники: каменных дел мастера, кузнецы, резчики по дереву, украшавшие дома и судна корабельной резьбой, стекловары, гончары, мастера, изготовлявшие изразцы, живописцы и знаменитые балахнинские кружевницы-плетен. Основание Балахны связано с преданием. В нем говорится о том, что в низовьях Волги занимались судовым промыслом два брата — костромичи. Якобы, когда один из них сошел на низкий правый ее берег у речки Истечи, чтобы починить снасти, то увидел озерцо, окаймленное сияющей солью. Братья вырыли колодцы, стали делать варницы. Вскоре стало Балахнинское Усольелюдно и шумно, как торговое место. Много было здесь соляных колодцев. И теперь еще поднимаются над землей их таинственные срубы.

В наше время немногие знают об особенной красоте кружева на «балахнинский манер». Несколько искусных мастериц города сохраняют древнюю традицию кружевоплетения и память о тех временах, когда кружево приравнялось к драгоценностям.

Изделия, подобные кружеву, были найдены в гробнице на острове Корф, на Ионических островах, в Древнем Китае...

Плетение на коклюшках кружева из золотых, серебряных, шелковых и льняных нитей стало повсеместным в Европе с середины XIV века. Ремесло это приносило огромные доходы.

Принято считать, что русскому кружеву только триста лет. Кружевоплетение в России называют молодым промыслом. Монголо-татарское иго, само беспощадное время уничтожили памятники многих ремесел, многие традиции их были прерваны. Уцелевшие остатки вышивки X—XIV веков могут подтвердить их употребление в такое отдаленное от нас время. Но вещественных доказательств бытования кружевного ремесла не найдено.

Слово «кружево», или «круживо», встречается в древнерусском языке с XIII века¹. Металлическим кружевом оторочен покров Сергия Радонежского, известный как вклад сына великого князя Дмитрия Донского, сделанный им в 1424 году². Несмотря на упоминание в древних документах о кружевных изделиях, нельзя полагать, что они были сделаны русскими мастерами, так же как нельзя и отрицать этого.

Кроме того, название могло обозначать другой вид отделки ткани и другие технические приемы, которые могли быть первоначальными в развитии русского кружевоплетения. Тем более, что и в Древней Руси были очень широкие связи с Востоком, Грецией, Византией. При раскопках старой Рязани (домонгольского периода) было найдено на подкладке из березовой коры нитяное узорочье со сложным растительным орнаментом, напоминающее и вышивку, и кружево³. Этот археологический материал должен также вызывать предположение о древнем бытовании ремесла в России.

Стилистическую общность кружевных узоров и произведений других видов прикладного искусства можно приметить не только в орнаментах вышивок. Очевидна их связь и с разными древними видами народного художества: с произведениями, созданными мастерами-камнесечцами еще в XII веке, с росписями и изделиями мастеров ювелирного дела... Само звучание слов: «круживо ковано, низано жемчугом», «сажено камнями» — вызывает представление о ювелирной работе.

Остались еще и другие приметы времени в названиях элементов узоров кружева: ромб, круг, «кружево колесчатое», «деланное в круги» — это мотивы для обозначения солярного знака.

В XVII—XVIII веках влияние западной культуры становится очень значительным. Высоко ценится иноземный товар из тончайших нитей. Мастерницы выплетают узоры под «иностранный манер». Известно, что на московском Гостином дворе в 1687 году были серебряно-кружевные ряды. Петром I был закуплен канительный стан и вызваны немецкие мастера для изготовления золотых и серебряных нитей. Его многие нововведения распространились и на древние монастыри. Для монахинь стало обязательным плетение кружева по голландским образцам. Вводились модные узоры и среди крепостных мастериц, работающих в поместьях.

Ремесло кружевоплетения становилось очень распространенным. В больших торговых центрах особенности местных узоров

¹ Ипатьевская летопись 1252 года, Никоновская летопись 1392 года.

² Русское народное искусство на 2-й Всероссийской

выставке в Петербурге в 1913 году. Пб., 1914, с. 54.

³ См.: Монгайт А. Л. Раскопки старой Рязани. —

В сб.: По следам древних культур. Древняя Русь. М., 1953.



как бы выкристаллизовались, получили этнографическое своеобразие, не утрачивая общерусского характера.

На Поволжье таким центром и стал богатый город Балахна. Все местное женское население из купеческих и мещанских слоев занималось кружевоплетением с детского возраста. Примечательно, что в этих местах, где было много старообрядческого населения, сколки для кружева изготавливали очень немногие, те, кто был посвящен в секреты мастерства; они охраняли характер и смысл стародавних узоров. Здесь выплетали коклюшечное, главным образом, многопарное кружево белого, золотистого и черного цветов. Плели его для обрядовых подзоров и концов полотенец, выплетали тончайшие кружева для отделки одежды, делали кружевные пояса. Позднее кружевницы изготавливали галстуки и платья на голубой подкладке, которые считались «верхом красоты». Балахнинские же косынки и шарфы из черных шелковых или льняных ниток получили особенно широкую славу.

В XIX веке товар, изготовленный местными мастерицами, ценился дороже, чем из других губерний. Скупщики продавали его купцам в Городце, Владимире, Орле, Астрахани, Москве и на нижегородской ярмарке. С ярмарки товар попадал за границы России и зачастую даже выдавался русским покупателям за иностранный. Доходы от кружева были большими, сложная работа мастериц хорошо оплачивалась.



Техника кружева на «балахнинский манер» очень трудоемкая и требует большого мастерства. Более двухсот пар коклюшек надо для изготовления узоров. В Балахне, Городце, в Горьком и теперь говорят о таком кружеве с гордостью. Его отличают растительные мотивы орнамента: дерево, цветущая ветвь. Фон такого кружева выплетается из сеток, имеющих разный рисунок, плотность и фактуру. Только в одном изделии случается увидеть до восьми-десяти разных сеток, которые в целом составляют строгую архитектуру единого целого. Одна из сеток, «кляневая», выплетается из мелких звезд, прекрасных по своим очертаниям. Она напоминает скань. Действительно, ее сейчас могут повторить немногие кружевницы. Филейное кружево и раньше могли выплести немногие из балахнинских искусниц. Тончайшее и очень прочное, оно сравнимо с крыльями стрекоз. Для его изготовления покупался специальный «барабанский» шелк, делались сновальчики очень небольшого размера для намотки тончайших ниток и особенные кленовые коклюшки. Примечательной частью одежды были и кружевные пояса для женихов, на которых выплетались сердечные клятвы: «Люблю сердечно и навечно» или другие слова, которым придавался особо важный смысл.

Черные косынки с узором цветущей ветви издавна выплетались в Балахне. Но и теперь они не потеряли своего обрядового значения.

Черный цвет имеет в России определенную символику. В языческой древности он связан был с понятием злой, черной силы (черный ворон, черный корабль...). Со времени принятия христианства на Руси этот цвет стал означать покаяние, отречение от мирской жизни. У старообрядцев этот цвет вошел в обрядовую одежду. Среди широкого населения России черный цвет стал означать скорбь, траур, а символом жизни были дерево и его цветущая ветвь.

Представление о красоте, сохраненное современными мастерицами от предков, формировало их художественное сознание, с детства способствовало становлению их личности. Неутомимые труженицы — балахнинские плетей живут и трудятся теперь в своем родном городе. Это Александра Ивановна Клинова, чья косынка украшает местный музей, Ольга Александровна Сулова — лучшая мастерица тончайшего кружева, Варвара Ивановна Быкова, выплетающая классические узоры «балахнинского манера», Мария Ивановна Мухина, кружево которой выделяется архаичностью рисунка. Они непреклонны в своих воззрениях и трогательно прекрасны в любви к своему призванию, оно неотделимо для них от красоты родной Балахны. Балахнинские плетей сохраняют вверенную им сокровищницу знаний, ожидая возможности передать их молодому поколению. Кружевницы понимают, что их трудное ремесло и прекрасное художество не должны умереть вместе с ними. Однако в цехе, организованном в городе Правдинске, теперь выплетают скучное, галантерейное кружево. Работой руководит выпускница другой школы кружевоплетения. Недолго задерживаются поступающие в цех молодые девушки. Они, как правило, переходят на другие производства — слишком здесь однообразна и механична работа. Так остаются старые мастерицы без преемников. Мария Ивановна Мухина, которая опыт кружевоплетения переняла у матери, одной из балахнинских мастериц, вспоминает, как раньше, когда работа спорилась, плела она до утреннего света и всегда с песней.

Так уж и повелось, что мастерицы пели под тихий перезвон коклюшек. И в погожие вечера из дома в дом перекликались певчие голоса.

Статная и неторопливая кружевница неохотно рассказывает о себе. В тяжкие годы войны всем было не до кружевной красоты, работала там, где могла быть полезной. Любимое ремесло, по словам мастерицы, помогло ей пережить многие трудности.

Мухина больше всего любит плести шарфы, косынки, фишовки⁴. На них и в наше время найдутся покупатели. А уж хорошая ли получилась работа, скажут и кто купит, и, прежде всего, сами мастерицы, ревниво оберегающие своеобразие «балахнинского манера», — первые судьи.

Недаром до наших дней изустно передается легенда, что якобы французские короли носили как большую драгоценность⁵ балахнинское кружево.

⁴ Косынка с коротким углом и длинными концами, которые закладываются через плечо.

⁵ Есть ли будущее у балахнинского кружева? — Ленинская смена. Горький. 1974. 7 сент.

Благодарную память хранят жители Балахны об Анне Павловне Фуриной и Ефании Алексеевне Анохиной, работа которых считается образцом подлинного совершенства.

Образы, орнаментальные мотивы в творчестве Марии Ивановны Мухиной характерны для местной художественной традиции. Общая схема композиций канонична. Черная шелковая косынка выплетена из сеток с разным рисунком. Некоторые из них образуют орнамент. На свободном поле легкой сетки вкомпонован условный узор цветущей ветви. Эта центральная часть ритмичными формами растительного мотива сочетается с широкой каймой. Она имеет рисунок чередующихся звезд, напоминающих ювелирное изделие. Кайма обрамлена колесчатым орнаментом. В центре каждого круга обозначен крест. Отчетливый графический силуэт узоров на близком расстоянии смотрится как редкое по своей красоте сочетание форм, фактуры и объемов, масштабов. Кружево, выплетенное мастерицей в последние годы, отличается от более ранних работ своею массивностью. Это вызвано тем, что в продаже нет ниток и булавок, необходимых для уникального ремесла.

Мария Ивановна плетет свои узоры на память, работает много — по мере сил своего преклонного возраста.

Вечерами долго сидит она около дома в глубоком раздумье, чтоб увидеть еще раз, как спускается на землю звездная ночь. Увидеть и приметить, как свет звезд, мерцаая на древних стенах немой колокольни, струится по темной воде Волги.

Глубокие временные связи запечатлены в орнаментальном наследии народного искусства. Его развитие и возрождение зависят в настоящее время от разумной организации дела. Необходимо оберегать, сохранять исторически сложившиеся очаги народного искусства. Пока еще не поздно, молодому поколению Балахны надо помочь перенять мастерство у замечательных потомственных кружевниц.

С. Б. Рождественская

Просечное железо в архитектуре Ворсмы и его мастера



Поселок Ворсма в Павловском районе Горьковской области славится своими мастерами. Фронтоны домов, крылечек, коньки крыш и ворот увенчаны «гребнями» — затейливыми решетками, изображениями птиц, зверей и фантастических существ; на водосточных и дымовых трубах — букеты цветов из металла, а порой в растительном и геометрическом орнаменте, как в медальоне, силуэт беседки, в ней развернута лаконичными средствами прорезного металла сцена чаепития. Своеобразные сцены «с движением» представлены парными флюгерами на воротах и гребнях крыш. Фигурка, изображающая охотника, помещена в виде флюгера на одном уровне с изображением собаки, они укреплены с возможностями свободного вращения на шпильях и при порывах ветра образуют то один, то другой вариант композиции: то охотник устремляется за собакой, то собака бежит вслед охотнику.

Дома в Ворсме разного «возраста»: есть почтенные столетние из потемневшего дерева, вросшие в землю. Много домов построено в начале XX века, но больше всего выстроено или перестроено за последние двадцать лет. Почти все они одеты в железное и деревянное кружево: пропиленные украшения из дерева и просечные из металла. Украшения из просечного железа на домах, построенных в различное время, разные и вме-

сте с тем очень похожие. Их объединяет единая художественная традиция, во времени она менялась, имея свои особенности.

Наиболее ранними являются украшения дымовых труб, окovaných железным листом, они представлены крупными рельефными цветами, размещенными на гранях труб, и навершиями в форме широких круглых воронок из ажурного металла. Эти украшения сохранились от второй половины XIX века. Несмотря на реставрацию, которая проводится местными мастерами, они в конце 60-х годов уже были единичны. Для них характерно несколько устойчивых черт композиции и просечного орнамента. Как правило, на плоскости одной из четырех граней трубы в центре помещен крупный цветок, напоминающий розу с выпуклыми лепестками и «сердечкой»; реже встречается композиция из менее крупного цветка в центре и четырех маленьких железных роз по сторонам. Орнамент ажурного навершия состоит из завитков, которые расположены парно по принципу зеркальной симметрии и создают узор из сердцевидных фигур. Этот орнамент широко распространен в народном искусстве. Для украшений такого типа характерно, что они в какой-то мере автономны по отношению к деревянным пропиленным украшениям дома. Объясняется это тем, что металлические ажурные украшения, известные с XII века и широко распространенные в церковном зодчестве, а также в дворцовой и крепостной архитектуре в XVI—XVII веках, не могли войти в народное жилище, поскольку оно имело соломенную или тесовую крышу. Лишь с середины XIX века (а в центрах металлургии и металлообработки, как, например, на Урале, в Устюжне и Грязовце Вологодской области, в Старом Осколе Белгородской области и Выксунско-Кулебакском металлургическом центре Горьковской области — значительно раньше) железное покрытие домов постепенно проникает в деревню, сменяя опасные в пожарном отношении соломенные и деревянные крыши. С появлением нового в народном зодчестве материала, кровельного железа, возникают и первые украшения из него — декор печных труб. Он выполняется техникой просечки по металлу. В этот же период, к которому относятся ранние из сохранившихся просечных украшений Ворсмы (с 70—90-х годов XIX века), появляется, быстро распространяясь, новая техника пропиленной резьбы по дереву. Она сменяет технику долбленой резьбы, характерной для народной архитектуры Поволжья. Новые украшения из металла и дерева постепенно, без связи друг с другом, входят в конце XIX века в народную архитектуру. Орнамент их различен, так как пропиленные украшения на первых порах имитируют в виде моделированных накладок глухую резьбу¹. Орнаментальные мотивы пропиленной резьбы здесь не согласовывались с узорами накладными и ажурными деталями просечных украшений из железа. В Ворсме в конце XIX века они не сложились в декоративный комплекс.

¹ В других регионах расселения русских, где не был распространен в народном жилище декоративный комплекс долб-

леных украшений, известный под названием «ко-рабельной рези», пропиленная резьба имела иной путь развития.



Украшения начала XX века определяют новый этап сложения единого декоративного комплекса народного жилища, богатый яркими находками и смелым развитием традиции. Декор из металла имеет своих мастеров и знатоков. Несомненная заслуга в развитии этой отрасли народного творчества принадлежит мастеру — кровельщику и жестянщику Сергею Сергеевичу Малинникову. Он черпает мотивы орнамента для своих композиций из просечного железа в народной вышивке — мотив барсов, львов; в росписи и резьбе по дереву — сцены чаепития, распространенные в живописных изображениях на городецких донцах; образы русалок-берегинь — в глухой резьбе лобовых досок, украшавших крестьянское и купеческое жилище Горьковской области. Мастер использует орнаментальное богатство решеток из кованого металла, которыми были забраны окна и двери церквей, кладовых, лавок.

В работах Малинникова заложены те линии развития художественной традиции просечных железных украшений Ворсмы, которые затем в 20-х годах были развиты его сыновьями. Они унаследовали от отца мастерство и создали, создают и теперь много оригинальных решений убора домов из железного кружева. Носитель русской народной художественной традиции во всем комплексе ее художественно-образного строя, стилистических и композиционных приемов, Малинников вкладывал в свои работы свойственные его личности лиричность, юмор, фанта-



зию. Это был мастер яркой творческой индивидуальности. О нем и о его работах рассказала нам дочь кустаря-ножовщика Венедикта Александровича Хапилова, которому в 1904 году Малинников «убрал» новый дом железным кружевом, изобразив в центре навершия фронтона сцену чаепития. Мастер, будучи другом Венедикта Александровича Хапилова, как вспоминает дочь Хапилова, часто бывал у них в доме и любил подшучивать над другом-ножовщиком за его пристрастие к чаепитию. Хапилова, бывшая в те годы маленькой девочкой, помнит, что кипящий самовар с крепко заваренным чаем «не сходил со стола», и как только приходил в дом гостем Малинников, ножовщик Хапилов оставлял работу и усаживался с другом за самовар «почаевничать и побеседовать», передохнуть от работы. Запомнила Хапилова и слова мастера-кровельщика, когда зашла речь об украшениях из железа нового, строившегося тогда дома ножовщика: «Есть узор такой, что и к дому хорош будет и о нас с тобой память тебе на всю жизнь останется. Уж как любишь ты чай пить, так я тебя и сделаю, да уж и себя с тобой вместе». Малинников знал народные узоры и как мастер недюжинного дарования использовал известный мотив городецкой росписи — чаепитие — в трудном для передачи материале — железе, техникой просечки. Умер мастер Малинников, умер его друг ножовщик Венедикт Хапилов, а жители Ворсмы любят гребнем фронтона, ажуром сложной, «с любовью сделанной

87. С. Малинников.
Украшение дома.
Начало XX в.



решетки». Фронтон переходит на вершине в изображение уютной беседки, так живо напоминающей беседки в маленьких садиках за домами, где в жаркое время устраиваются в Ворсме семейные чаепития. В ажурной композиции просечного железа, в спокойных позах отдыхающих людей за самоваром со стаканами чая в руках, в их фигурах есть выразительность наблюденного в жизни и одновременно эпичность художественного обобщения.

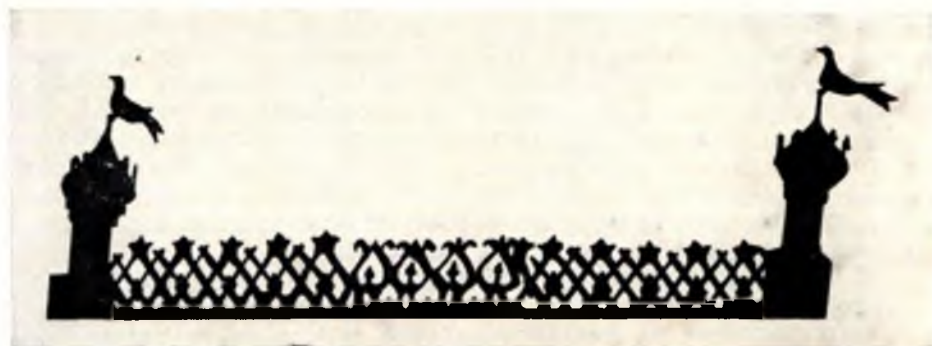
Другой дом по той же улице² с деревянным полусолнцем в центре фронтона и долбленным (выполненным техникой трехгранно-выемчатой резьбы) полусолнцем на воротах дома также украшен Сергеем Малинниковым. Гребень, оформляющий фронтон, имеет узор выющегося побега ветви с симметрично разбросанными листьями. В верхней части фронтона, где на доме Хапиловых изображена беседка с чаевничающими мужчинами, помещена огромная металлическая роза с круто выпуклыми лепестками. По коньку крыши ворот, как говорят мастера, «пущен» гребень. Узор его монументален (в отличие от сложного детализированного узора на гребне дома Хапиловых). Он согласуется с монументальным деревянным декором дома. На двух башенках ворот на постаментах укреплены флюгеры, вертящиеся под порывами ветра, — головы фантастических существ над ажурными шариками.

Третья работа Малинникова — декор другого дома на той же улице. Гребень крыши здесь соединяют две изящные башенки, увенчанные флюгерами в виде птичек. Они плавно, согласованно в движении поворачиваются по ветру. Орнаменту гребня соответствует просечной орнамент ажурного обрамления фронтона крылечка. Сергеем Малинниковым украшены подобным образом и другие дома на той же улице³. На одном укра-

88. А. С. Малинников.
Украшение дома.
1925

² Ворсма. Улица Ленина,
дом № 126. По той же
улице дом № 38 — Хапи-
ловых.

³ Там же, дома № 120 и
28.



89. С. Малинников.
Дымник. 1904

90. С. С. Малинников.
Дымник. 1926

91. С. Малинников.
Украшение дома.
Начало XX в.



шение конька крыши гребнем и башнями с флюгерами-птичками дополнено центральным в ансамбле ажуром дымовой трубы. Накладные рельефные розы были характерны для раннего периода в развитии промысла. В начале XX века традиционное навершие сменило новое — парные S-образные завитки, расположенные в перпендикулярно пересекающихся плоскостях. Такие навершия дымовых труб встречаются на старых и строящихся в настоящее время домах города Белозерска Вологодской области. Мотив этих украшений прямо связан с вышивкой на женских головных уборах, где в сложных узорах явно прослеживаются изображения водоплавающих птиц, мотив в народном творчестве, восходящий к языческим верованиям древних славян.

Малинников был не единственным мастером, изготавливавшим украшения из железа в Ворсме. Достаточно сравнить его работы с работами К. И. Софина (на доме, построенном К. И. Софиным в 1912 году)⁴. Пышные навершия водосточных труб этого дома украшены рельефными поясами узоров, их завершают флюгеры-флажки, на них высечены инициалы владельца дома и дата строительства. Яркое решение декора этого дома отличается манерой исполнения от работ Малинникова.

Ворсма была одним из многих промысловых сел Нижегородской губернии, соседствующих с Павловом и специализирующихся исстари на металлообработке. В Павлове и Богородске.

92. С. Малинников.
Флюгер.
Конец XIX—
начало XX в.

93. С. С. Малинников.
Флюгер
на водосточной трубе.
До 1932

* Дом № 104.



как и в более удаленном от Ворсмы Выксунско-Кулебакском металлургическом районе и во всех соседних селах и близлежащих городах, украшения жилища просечным железом появились раньше, чем в районах, не связанных с развитой металлообработкой.

Много интересных поисков, оригинальных решений в «железном убранстве» домов можно обнаружить в Павлове, Богородске, Ваче и других селениях. Однако в Ворсме обилие и разнообразие украшений, их художественный уровень и близость к корням русской народной художественной традиции вполне правомерно объяснить творческим вкладом мастера Малинникова и его сыновей: Сергея Сергеевича и Александра Сергеевича Малинниковых, работающих в наше время. В творчестве братьев Малинниковых как бы обособленно развивались отдельные направления творчества их отца. Это любовь к многофигурным композициям, к изображению фантастических существ. Однако стилистические особенности воплощения одних и тех же мотивов у братьев Малинниковых различны.

Работы Сергея Сергеевича, младшего, выделяет плавность линий, очерчивающих силуэты зверей, птиц и фантастических существ. В его гребнях явно прослеживаются мотивы растительного орнамента, органически сочетающиеся с удлиненными, мягко очерченными силуэтами зооморфных и антропоморфных существ.

У Александра Сергеевича наблюдается некоторая жесткость очертаний узоров. Его решетки — гребни состоят из прямых и ломаных линий, силуэты многофигурных композиций с изображениями фантастических и зооморфных существ несколько геометризованы, отсутствие кривых плавных линий объясняется тем, что в искусстве просечки по металлу при традиционном инструментарии легче работать с прямыми линиями, соответствующими листу железа. В этом смысле работа С. С. Малинникова являет образец более высокого уровня владения техникой. Вместе с тем работы А. С. Малинникова обращают внимание выразительностью силуэтов и богатством узоров гребней, что достигается более простыми и «спорными» в работе приемами.

Но главное различие в работах братьев-мастеров заключается в эмоциональном строе созданных ими резных украшений. В работах Александра Сергеевича — строгость. Его звери серьезны и даже грозны. Таковы звери в навершии фронтона еще одного дома⁵. В работах Сергея Сергеевича присутствует юмор.

В трехфигурной композиции, завершающей гребень фронтона другого дома, изображены свирепые барсы. Им контрастна по эмоциональному строю третья фигура — птица, поставленная в начале гребня, идущего по коньку крыши. Еще более характерны для творчества Сергея Сергеевича флюгеры, размещенные на водосточных трубах⁶. Каждый флюгер представляет собой силуэт фантастического существа. Изображение не лишено юмора. На наши вопросы: «Кто это?», обращенные к хозяевам дома, их соседям и другим жителям Ворсмы, мы получали различные ответы, каждый из них был верен и все они вкуче характеризовали суть произведения мастера. Нам отвечали: «Это птичка», «Видно же, что мужик курит трубку», «Это фараонка». Забавная фигурка с птичьим хвостом и птичьим хохолком на голове действительно имеет четко выраженное мужское лицо, у которого крылышком фантастическое существо держит трубку. А в целом силуэт фигурки напоминает силуэт русалки-берегини, ее зовут в этом краю «фараонкой».

Важно, что в развитии промысла творчество трех мастеров Малинниковых создало локальную художественную традицию Ворсмы в изготовлении декора из просечного железа.

Современные мастера, украшающие новые дома Ворсмы, хранят и теперь местные традиции. Если раньше Ворсма была селом с деревянными домиками кустарей-ножовщиков, то теперь это благоустроенный рабочий поселок. В нем в настоящее время строятся дома по типовым проектам и в большей части каменные, а не деревянные. Эти новые комфортабельные, большие по размерам дома так же украшаются традиционным железным кружевом, как и деревянные.

Сложившийся с начала XX века и закрепленный в традицию комплекс стилистически единых просечных металлических и пропиленных деревянных украшений жилища развивается по тем же законам, как любой другой вид народного искусства. Появ-

⁵ Дом № 132 на Центральной улице.

⁶ Дом № 136 на улице Ленина.

ляются новые мотивы, например, флюгер в виде фигуры пограничника. Он напоминает в некоторой мере фигурки охотников старшего Малинникова и вместе с тем при всем разнообразии фигур пограничников они отличны от прообраза, их породившего: иная стать, иначе передано движение тела, винтовка не похожа на ружье прежнего охотника. Прочно вошла в ажур гребней-решеток пятиконечная звезда как центральный элемент орнамента. Традиции украшения водосточных труб развились в настоящее искусство изготовления разнообразных красивых цветов из металла, так хорошо смотрящихся на уровне крыш новых высоких домов. Водосточные трубы увенчаны ажурными корзинами, в которых сверкают на солнце букеты цветов. Трубы украшены в верхней части поясами из рельефно выступающих точек и накладными украшениями в виде цветов, спускающихся вниз (цветы не рельефные, а плоские). Используется мотив беседки. Важно, что в Ворсме в наши дни не только создаются новые, но и реставрируются старые украшения. Так, например, на доме Б. А. Кутянова в 1965 году был размещен реставрированный железный декор, изготовленный в 1925 году и в течение нескольких десятилетий хранимый в кладовой.

Создание новых и реставрация старых просечных железных украшений в Ворсме позволяют говорить о прочности локальных художественных традиций в Горьковской области. И это не случайно, поскольку они здесь неотделимы от корня всего комплекса русской народной художественной традиции. Быстро развивающийся народный промысел, связанный с украшением дома, привлек внимание города. На выставках произведений народного искусства все чаще можно встретить работы мастеров просечного железа, предназначенные для современного дома в селе. В настоящее время в селе Лысково работает мастер Чуфарин Н. П. Он часто показывает свои работы на выставках.

Л. И. Таежная

Верность традиции. Мастер болдинской керамики И. Д. Никитин



Давно обратили на себя внимание гончарные изделия И. Д. Никитина, мастера из Горьковской области. На протяжении последних десяти лет замечательные произведения его творчества неизменно украшают наши выставки, где демонстрируются под общим названием — «болдинская керамика».

Иван Дмитриевич Никитин занимается гончарством едва ли не с детства. Он родился и вырос в селе Большое Казариново, в старинном центре керамического производства Нижегородской губернии. По утверждению самих казаринцев, изготовление глиняной посуды началось в здешних местах с незапамятных времен¹. Что касается археологических исследований, то они указывают на следы гончарства в данной местности примерно с XVI века. В XIX столетии производство гончарной посуды распространилось по всему уезду. Недостаточный земельный надел, наличие «дарового» материала поблизости побудили местных жителей заняться этим промыслом². В нем участвовало все мужское население, в том числе и подростки.

Никитин вспоминает: «Отец научил меня работать на круге, когда мне было лет 12—13 от роду».

В ту пору обучение ремеслу в семье было своего рода правилом, заведенным еще в старину. На первых порах юноше поручали изготовление несложной посуды — мисок, горшков. Бу-

95. И. Д. Никитин.
Потомственный
гончар

¹ Кустарные промыслы Нижегородской губернии. Сост. М. А. Плотников. Н. Новгород. 1894. с. 276.

² Там же, с. 275.

душный мастер быстро овладевал навыками и даже познавал некоторые тайны гончарного дела. Никитин, прислушиваясь к советам и наставлениям старших, быстро приобрел к опыту многих поколений местных гончаров. Молодому мастеру это пригодилось в дальнейшем, когда промысел оказался на пороге больших перемен: резкого сокращения кустарного производства, ограничения и запрещения частных ремесел, падения спроса на гончарные изделия и др. В то время многие односельчане Никитина отошли от исконного дела, сам же мастер не отступил перед трудностями, не бросил ремесло, которому был обучен с детства, которым гордится и дорожит по сей день.

«В прежние времена,— рассказывает дальше Иван Дмитриевич,— в Большом Казаринове глазурь не применяли, попадалась она довольно редко». Периферийность промысла затрудняла проникновение в гончарное дело разного рода новшеств. Формовка посуды, например, осуществлялась на архаичном ручном круге. К более усовершенствованному ножному кругу кустари относились предубежденно, с некоторой боязнью. Когда в центральных уездах губернии стали применять поливу, Большое Казариново продолжало специализироваться на изготовлении исключительно «синей посуды» (местное название чернолощеной керамики)³. Окрестные жители вполне довольствовались простыми добротными изделиями своих местных гончаров. Поливная посуда, близкая к городской, здесь стала вытеснять чернолощеную керамику значительно позднее, чем на остальной территории. Село Большое Казариново — это один из немногих очагов, где способ томления и лощения продержался вплоть до наших дней. На Руси этот способ стали применять в XVI—XVII веках, хотя на территории Европы он был известен уже в I тысячелетии до н. э.; древние греки, например, владели им в совершенстве.

Процесс изготовления чернолощеной керамики имеет свои особенности. После того, как снятое с круга изделие подсохнет, мастер начинает тщательную обработку (лощение) всей поверхности изделия небольшим камешком — гольшом, или лошиллом. Его рука равномерно перемещается по сосуду в определенном направлении — вертикальном или горизонтальном, отчетливо на поверхности рождаются плавные ритмические ряды линий, завершающиеся на плечиках полукружиями или поясками. Затем начинается обжиг и ведется в закрытой печи в сильно коптящем пламени, причем обожженные изделия продолжают оставаться в горне до полного их охлаждения. Только при соблюдении всех правил обжига готовая посуда приобретает равномерную черную или темно-серую окраску, а тот самый незамысловатый узор, нанесенный лошиллом, начинает отливать серебром и таит в себе неяркую мерцающую красоту. Некоторые казаринцы еще пользуются «синюшками», хотя в целом в обиход уже прочно вошла фабричная посуда.

³ Нижегородский сборник.
Н. Новгород, 1895, с. 269.



Глиняная утварь, некогда столь незаменимая в крестьянском хозяйстве, стала достоянием музеев.

«У нас в цехе томленную посуду не делают уже несколько лет, разве только для музеев или по какому заказу», — говорит Иван Дмитриевич.

Естественно, способ приготовления чернолощеной керамики постепенно забывается. Никитин — один из немногих мастеров, кто помнит его и в совершенстве владеет им. Однако при высокой загруженности производством более ходовой глазурованной керамики мастер не успевает перестраиваться на приготовление чернолощеной, а этот процесс сложный, требующий постоянного навыка.

Никитин создает чернолощеноую посуду, опираясь на старые образцы, в которых сразу же угадываются пластические свойства глины. Керамические формы скульптурны: они то вытягиваются, то округляются, но не во имя абстрактной идеи, а сообразно своему назначению — быть емкостью, быть вместилищем. Текучесть формы, гибкость силуэта довершаются несколькими скупыми штрихами орнамента, размещенного чаще всего на плечиках (в работе гончара это наиболее ответственная часть сосуда). Свои изделия, где это необходимо, мастера дополняют лепными носиками, мягкими по очертаниям, их форма восходит к керамике XVII—XVIII веков, когда сливная часть улоблялась клюву птицы или голове коня.



Судя по произведениям, Никитин очень хорошо владеет традиционной формой. В его сметанниках, квашнях, рукомоях и других изделиях сохранились локальные особенности казаринской керамики прошлых веков. Примерно такие же предметы делали во времена А. С. Пушкина. Возможно, сам поэт, часто наезжая в Болдино, расположенное в двух километрах от Большого Казаринова, не раз встречал их в крестьянском быту.

Благодаря предшественникам Никитина и в особенности ему самому можно еще изредка полюбоваться стройными кумганами⁴, кувшинами, кринками. Иссиня-черный цвет придает их силуэту особую четкость, а линиям — подчеркнутую плавность и законченность. Эти сосуды в силу их соразмерности пластической красоты и строгости напоминают нам классические образцы.

В прошлом столетии, несмотря на небольшие масштабы (всего около 107 дворов), в Большом Казаринове в изготовлении гончарной посуды участвовали в среднем 230 мужчин и подростков, причем местные гончары отличались умением и ловкостью, успевали изготовить за зиму до 321 тысячи штук посуды⁵. А некоторым удавалось превзойти своих соседей по части художества: украсить лепным декором кувшин или кринку, создать нечто невиданное. Образность этого декора, как и в древности, выражалась в изображении птиц, зверей, домашних животных. Правда, имена мастеров, создававших лепные изобра-

97. Группа кувшинов. 1982

⁴ Разновидность кувшина; аналогичное название бытует в народной керамике Владимирщины.

⁵ Нижегородский сборник. Н. Новгород, 1894, с. 275.



жения, не вошли в историю, а изделия, за редким исключением, не сохранились.

Талантливые мастера не перевелись в здешних местах и поныне, однако промысел по сравнению с прошлым претерпел большие изменения. Хотя село заметно выросло, количество гончаров резко сократилось. В настоящее время их осталось только трое: Никитин, П. А. Площенков, И. Т. Кошелев. И хотя каждый из этих мастеров знает способ изготовления чернолощеной керамики и владеет ее приемами, тем не менее им приходится ограничиваться лишь формовкой добротной поливной посуды. Выточенные мастерами на круге кувшины, кринки, кумганы, горшки просты и удобны в употреблении и быстро находят спрос у односельчан.

Все производство сосредоточено в колхозном цехе, где наряду с небольшим количеством посуды мастера изготавливают множество печных труб, цветочных горшков и сувениров.

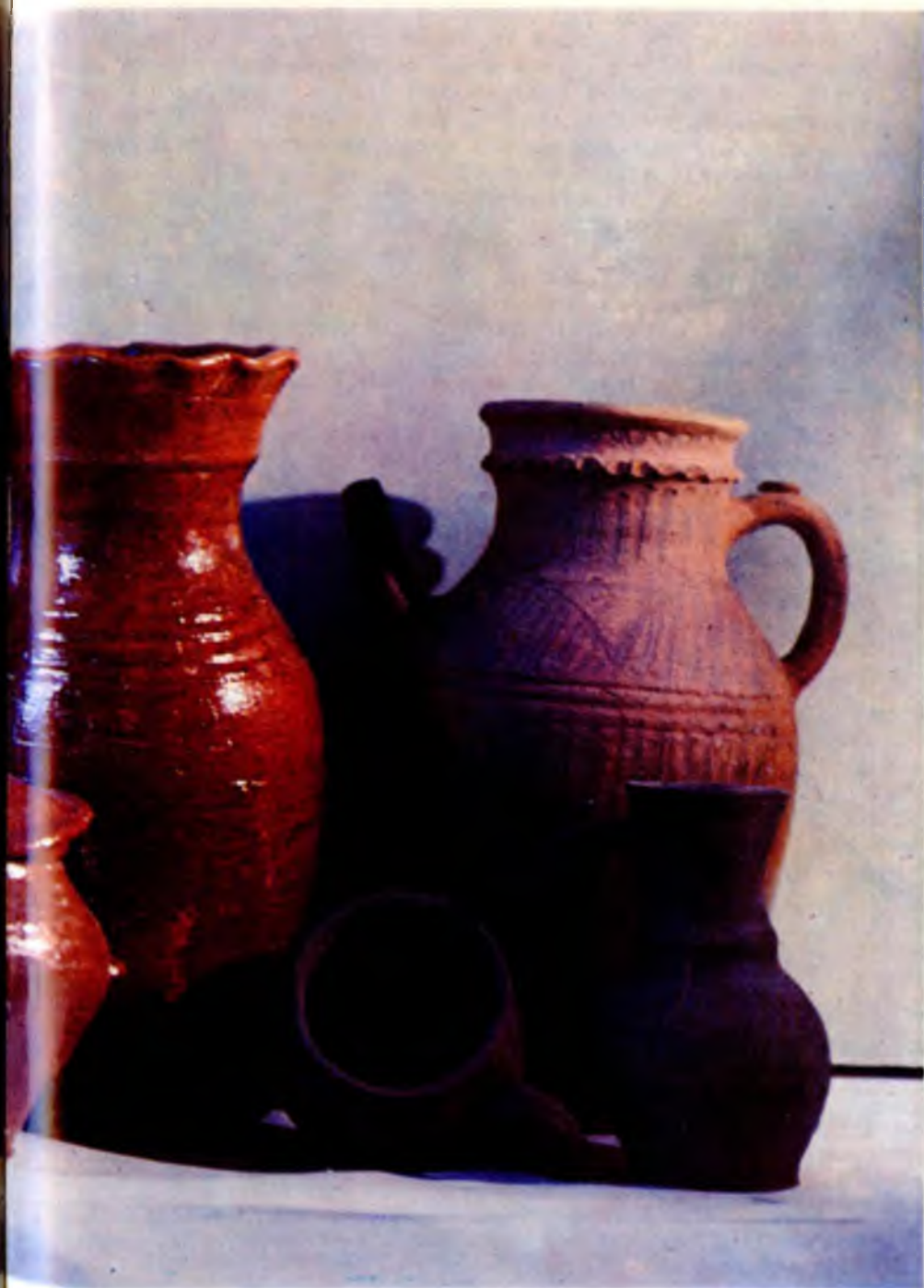
Недооценка культурной ценности традиционных ремесел в 40—50-х годах приводила к пренебрежительному отношению к



творчеству народных мастеров как якобы к пережитку прошлого.

Между тем желание создавать нечто свое, оригинальное, осталось в характере гончаров. Особенно щедр на выдумки сам Никитин. Простой горшок или кувшин мастер украсит то птицей, то броским орнаментом, а то и весь сосуд целиком сделает фигурным, наподобие диковинного зверя. Сосуд для вина «Лев» (1971) решен с такой условностью, что мог бы с успехом носить и другое название. В этом произведении выделено самое главное — продолговатое, округлое тулово и горло в виде фантастического существа с птичьим клювом, выпуклыми глазами и спущенной волнистой гривой. Зооморфные образы в творчестве Никитина находят аналогии в керамике других районов Средней России, Поволжья, соседних Пензенской, Ульяновской, Ярославской и других областей. Прирожденное чувство меры, понимание смысла и значения предмета всегда сдерживает мастера от излишнего украшательства, того декоративизма, который подчас довлеет над формой. Произведения Никитина благодаря скромности убранства, осмысленности, весомости и добротности форм не оказываются лишними, чужими в интерьере, они живут в нем. Момент равновесия между функциональностью и декоративностью вещи очень важен для определения задач современного народного искусства, его будущего.

Творческое начало в работах Никитина сочетается с глубоким пониманием природы материала. Перед тем, как отформовать изделие, Никитин создает его мысленно, после чего не-



100. Группа кувшинов.
1970-е гг.

сколько точных, быстрых движений гончара превращают бесформенный кусок глины в стройный кувшин или кумган. По мере вращения круга руки мастера то вытягивают, то округляют предмет, а форма подсказывается назначением вещи, ее функцией. Сосуды для жидкости имеют подчеркнута удлиненную горловую часть, в то время как горшки, сметанники, рукомои — сильно округленное тулово.

При всей устойчивости местных гончарных форм Никитин не буквально копирует старинные образцы, а вносит в свои изделия индивидуальное начало. Он придает им разнообразную форму, однако стремится округлять тулово так же, как это делали его предки, что отложилось в памяти многих поколений казаринских гончаров. Пропорциональность, соразмерность отдельных частей сосудов так же, как и плавность или крутизна изгибов неотделимы от традиций нижегородской народной керамики. В творчестве Никитина как бы заново рождается целостный законченный ее образ.

Современная казаринская посуда покрывается глазурью. Это обеспечивает ей прочность и практичность. Работа с прозрачными глазурами отличается от томления и лощения по способу производства, по подходу к материалу. Особо важен в таких изделиях цвет. После обжига глазурованная посуда приобретает самые различные оттенки от светло-охристого до красновато-коричневого. На изделиях отчетливо вырисовывается чаще всего волнистый орнамент, нанесенный поверх ангоба специальной палочкой. Иногда он дополняется отдельными горизонтальными поясками. Принципы декорирования, мотивы орнаментики никитинской керамики мало чем отличаются от приемов XVII—XVIII веков. Первоначальное образное содержание сосудов, трансформируясь по-новому, живет, сохранив сдержанность и чистоту линии силуэтов керамических форм.

В местной традиции орнамент располагается в верхней части сосуда, благодаря чему тулово зрительно увеличивается. Заметим, что применение поливы мало сказалось на форме сосудов: по сравнению с прошлым она почти не претерпела изменений. В ее качестве сохранилась самобытность народного чувства декоративности.

Никитин создал немало замечательных поливных изделий, подлинно народных по духу. По его гончарным образцам работают остальные мастера промысла. Однако творческие возможности мастера по-настоящему еще не раскрыты. В этом убеждают его работы, показанные на всесоюзных и республиканских выставках народного искусства, удостоенные почетной награды Союза художников РСФСР 1970 года.

Нет сомнения, что казаринская керамика, пока живы талантливые мастера, не должна играть роль исключительно музейных экспонатов. Важно, чтобы она широко вошла в современное жилище, служила делу воспитания вкуса, пробуждала чувство прекрасного.

М. Ф. Романюк

Слуцкая ткачиха

Ганна Полещук



Искусство узорного ткачества — одна из наиболее ярких страниц белорусского народного творчества. Это искусство замечательно богатством орнаментальных композиций и изобразительных средств. Оно переживает в наши дни новый расцвет.

Уже более двадцати пяти лет в городе Слуцке налажено производство современных художественных ткацких изделий, выполняемых на ручных горизонтальных станках. Примерно с этого времени работает мастерицей-надомницей фабрики художественных изделий известная народная ткачиха Ганна Ивановна Полещук. Талантливая художница, вдохновенная энтузиастка народного ткачества, она сумела организовать большую бригаду мастериц-надомниц, которые продолжают традиции мастерства ткацких изделий Слущины.

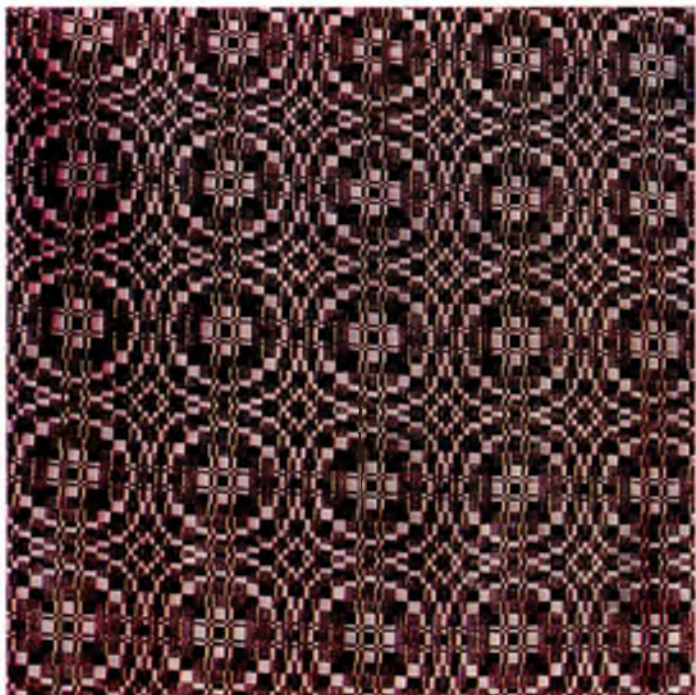
Родилась и выросла Ганна Полещук на Полесье, в деревне Гаврильчицы. Край легенд и песен, край, где по сегодняшний день деревенские женщины на праздник надевают традиционную одежду, украшенную узорным ткачеством и вышивкой, наложил неповторимый отпечаток на мастериц, на их вкусы и представления о красоте.

Замечательные традиции народной художественной культуры, уходящие в глубь веков, явились тем живительным родником, который питает народную фантазию.



С раннего детства Ганна слушала неумолкаемый ритмический стук деревенских кросен, грустную, но всегда мелодичную, полную лирических чувств белорусскую народную песню.

Пожалуй, тогда зародилось у нее то великолепное чувство ритма, цвета, композиции, которое всегда присуще ее изделиям. Хотя и садилась она за кросны еще в 30-е годы, но по-настоящему начала ткать после Великой Отечественной войны.



Умелые руки мастерицы создавали ткани, которые шли на одежду, ручки, скатерти. Они впечатляют изысканным декором, соответствием техники исполнения узору и цветовой гамме.

Именно в это время созданы ею лучшие изделия в технике многонитового (ремизного) ткачества. Это ковры и дорожки, ручки и скатерти, пользующиеся большой популярностью у деревенских жителей.

Особенно интересны льняные скатерти и ручки с узором «у вакенцы» («у оконца»). В принципе их композиционного строя лежит ритмическое чередование вертикальных и горизонтальных полос, которые при соединении создают формы, действительно похожие на окна крестьянских хат. Такой простой элемент, как линия, создает довольно богатую систему геометрического орнамента в виде малых и больших квадратов, клеток в шахматном порядке, прямоугольников, которые легко читаются в горизонтальном и вертикальном направлениях. Для получения орнамента «у вакенцы» пользуются четырьмя нитями (ремизками). Колорит строится на спокойных соотношениях отбеленных и серых суровых ниток. Именно в единой композиции, особенно при соединении белого и серого, они создают тот особенный серебристый колорит, который придает белорусскому орнаменту неповторимое национальное звучание и красоту.

Многонитовым способом ткала Г. Полещук декоративные ткани в «дымки» (от слова «дым»), «нимглицы» (от слова «нимгла», т. е. мгла), «моргухи» (от слова «моргать», когда рябит в глазах). Разнообразие рисунка, его сложность, колорит достигаются увеличением количества нитов, использованием цветных ниток.

Мастерица заправляет кросна в 4, иногда 8, 12 или даже 16 нитов.

Орнамент, полученный в многонитовой технике ткачества, довольно многообразен. Хотя он и состоит из ограниченного числа элементов, но разномасштабные квадратники и прямоугольники выступают в бесконечном числе комбинаций и вариаций. Каждый из них имеет свой рисунок, ритмично заполняющий все изделие и создающий эффекты мерцания и пульсирующего движения. Игра ритмов различных по ширине и тону прямоугольников не позволяет сосредоточить взгляд на той или иной форме орнамента и вызывает впечатление внутреннего беспокойства, вибрации, динамики. Любопытно отметить, что орнамент иногда воспринимается к тому же и объемно. Вероятно, поэтому и закрепились в народной лексике такие названия узоров, как «нимглицы», «моргухи», «кружки», «зорки», «маланки» и т. д.

Полещук создала и ряд традиционно-обрядовых ручников, украшая их исключительно тканым орнаментом. Колорит его чаще всего строится на сочетании двух цветов: белого с красным или синего с голубым. Реже встречается сочетание белого с зеленым или фиолетовым¹. Каждое колористическое решение строго отвечает способу украшения, мотивам орнамента и в целом — назначению ручника.

Подготавливая свадебное приданое («пасаг») дочерям, мастерица тклет серию голубых ручников, украшенных браным орнаментом, изображающим белых птиц, цветы, звездочки. Обычно это две птицы (перепелки, голуби, аисты), симметрично расположенные по сторонам цветка или вазона, закомпонованные на всю ширину полотнища. Поперечными рядами они сплошь покрывают поверхность, выявляя бесконечно разворачивающееся течение полосы ткани. Сдержанная нарядность, торжественное звучание ручников создается в основном серебристо-голубыми цветовыми сочетаниями. Ручники подобного типа выполнялись исключительно браным ткачеством.

Во время свадебного обряда такой ручник выполнял большую роль в различных церемониях. Ганна Ивановна рассказывает: «Еще в 40-х годах с голубым ручником («у птушки») невеста ходила за водой к колодезю, чтобы полить в саду вишню. Ручник при этом крепился к концу колодезного журавля и трижды должен был подняться в воздух. Обряд сопровождался песней, раздариванием невестой баранок и конфет».

Несомненно, мотивы птиц и цветов, голубой колорит связаны с обрядом, символизирующим плодородие, счастье, верность

¹ Подобное цветовое сочетание отмечает и Н. И. Камсюк. — См.: Камсюк Н. И. Народная мастац-

кае ткацтва Случчыны. Минск, 1958, с. 12.

и нерасторжимость брачного союза. Ручник как атрибут на свадьбе в таком художественно-образном решении почти не встречается в других регионах Белоруссии.

В отличие от серебристой дымчатости свадебных ручников, достигнутой за счет естественных красок льна, мягкости перехода узора в фон, ручники для украшения красного угла имеют более выраженный ритм, контраст белого и красного. Равномерный ритм орнамента по всему полю ручника заменяется широкой фризоподобной, несколько тяжеловатой красной полосой, выполненной по концам закладным ткачеством («в матрушки»). Узор полосы предельно логичен и прост: в центре два-три крупных ромба («шурпы») ², обрамляющие сверху и снизу более мелкие ромбы и полуромбы. Основной узор и обрамляющее поле разделяют и подчеркивают узкие полоски белого цвета. Они несколько смягчают яркость, но сохраняют насыщенность и эмоциональность декора. Строгая симметрия узоров, присущих браным ручникам, здесь часто отсутствует.

Большое искусство ткачихи проявилось в оформлении ковров, «перебиранок». На широких кроснах, заправленных в две нити, но с использованием дощечки и «матухов» (шнуров) она тклет самые сложные композиции. Обычно яркие, многокрасочные мотивы звезд, цветов, венков, листьев, вазонов заполняют равномерно или с акцентом на середину черный прямоугольник ткани, восхищая живописностью и жизнерадостностью. Когдаходишь в дом мастерицы, увешанный коврами, ручниками, постилками, то кажется, что попадаешь на луг, расцвеченный ромашками, незабудками, колокольчиками. Впечатления от природы определяют певучесть и нежность форм, линий, помогают создавать сочный и необычайно выразительный орнамент белорусских ковров и ручников.

На вопрос, почему она любит вывешивать множество красочных тканых изделий в интерьере, мастерица ответила: «Бывало, войдешь в дом с сильного мороза или дождя, да еще после тяжелой работы, то кажется — вернулся в май!». Вдохновляясь окружающей природой, она запечатлевает ее поэтические образы и красоту. В рисунках орнамента отражалась жизнь, полная забот и надежд.

Ковры, украшенные браным узором, имеют два варианта композиционного решения. Те, которые украшались цветочно-растительным орнаментом, почти всегда имели четкое членение на центр и кайму. Это отсутствовало в коврах с геометрическим рисунком, ритмично, без акцентов заполнявшим всю поверхность.

Полихромностью, большой колористической насыщенностью и эмоциональностью выделяются ковры «веселка» (радуга) — в ровные, гладкие цветовые полосы. Цвет в этих коврах — один из наиболее важных компонентов композиции. Именно он создает ту сложную гамму настроений, которую ткачиха стремится передать в каждом изделии.

² Белорусское «шурпаты» значит шероховатый. Ромб, стороны которого имеют гребенчатую поверхность, называют

«шурпаты кружок», или просто «шурпа».



В первых послевоенных коврах Полешук пользуется удивительно гармоничной и тонкой, с большим количеством охристо-красных и черных оттенков гаммой. Орнамент создается двумя или тремя узкими цветовыми полосками, повторяющимися в строго установленном порядке. Четкая ритмика полос иногда обогащается затканными в узор элементами геометрического орнамента.

В коврах 60-х годов вместо узких отдельных полосок на красном или черном фоне появляются цветные группы — «шляпки». Здесь соединяются полоски разных цветов, часто контрастных, и размещаются симметрично или асимметрично. Соотношения цветовой группы и фона бывают разными. Есть ковры, в которых фон отчетлив, и есть такие, на которых цветные группы так близки одна к другой, что один цвет как бы переходит в другой — от светлого к более темному и наоборот. Поражает смелость, с которой ткачиха оперирует самыми сложными, казалось бы, невозможными сочетаниями. Например, малинового, зеленого, оранжевого с голубым.

В 50-е годы, когда в Слуцке не было фабрики художественных изделий, а имелась только артель, ручное ткачество существовало как вид художественного рукоделия. Полешук занималась вышивкой мужских сорочек «гуцулок», «украпнок», эталоны которых разрабатывались республиканской лабораторией. Часто эти изделия были лишены художественности и рукотворности, региональной особенности — качеств, характеризующих настоящие произведения народного искусства.

Подлинное художественное дарование мастерицы раскрылось в 70-е годы. Ей предложили ткать традиционные изделия. Вы-

104. Г. И. Полешук.
Ручник. 1970-е гг.

105. Г. И. Полешук.
Ручник. 1970-е гг.



явилась жизненность и необходимость народных национальных форм в современном быту. Не отступая от местных приемов в композиционно-декоративном оформлении, мастерица привносит в них новую эмоциональную выразительность.

В ее коврах последних лет заметно увеличение раппорта и упрощение орнамента четырехлепестковой розетки, ромбов. Правда, за предельной упрощенностью рисунка несколько утерялась былая лаконичность и чеканная четкость узора. Этому

в значительной мере способствовало то, что вместо льняной основы и шерстяного утка используются хлопчатобумажные нитки (десятый номер), акриловое и вискозное волокно. Колорит ковров — самый разнообразный. У тех, что ткются многоремизной техникой, — яркий, насыщенный, иногда пестрый. Это многочисленные оттенки малинового, голубого, зеленого и белого цветов. В коврах, украшенных браным узором, колорит сдержанный, чаще построенный на сочетании двух цветов — черного фона и темно-бордового орнамента. Расцветка изделий зависит во многом от ниток, которые мастерица получает с фабрики художественных изделий.

В настоящее время Полещук создает множество эталонов, которые успешно осваиваются на Слуцкой фабрике художественных изделий, тиражируются ее коллегами, народными мастерицами-надомницами П. М. Линеня, В. М. Шикуть, О. К. Кия и другими. Ручники, постилки, салфетки и другие изделия, выполненные мастерицей, отличаются высоким художественным вкусом и мастерством, чувством меры, культурой исполнения.

Традиционные формы и приемы узорного ткачества, которыми пользуется Полещук, типичны для любой народной ткачихи Слуцчины. Они придают изделиям содержательность и особую неповторимость художественных решений. Умение, талант Полещук выявляются в своеобразном видении давно знакомых элементов, форм, которые она по-новому сопоставляет, компоновует, словно придает им современную жизнь.

В совершенстве владея богатыми традициями узорного ткачества, она охотно передает их молодежи. В 1976 году ей присвоено почетное звание народный мастер. Лучшие работы ткачихи постоянно демонстрируются на районных, областных и республиканских выставках. Неоднократно они были представлены в Москве на ВДНХ СССР, на смотрах народной самодеятельности.

В. И. Савицкая

Мастер черной керамики

Антон Токаревский



Есть в Брестской области небольшой городок Пружаны. Железнодорожные пути мнут его, оставляя далеко в стороне. Добраться сюда можно лишь рейсовым автобусом, следующая остановка которого — Беловежская Пуща — уже конечная. Городок этот весьма типичен для западных областей Белоруссии. Став городом по численности населения и отдельным признакам городского благоустройства, он в то же время сохранил некоторые приметы села, каким был когда-то: бесконечные вереницы деревянных домов, выстроившихся вдоль бывших сельских дорог, обширные приусадебные хозяйства с разнообразными постройками, обилие зелени. Сохранились здесь и архитектурные памятники прошлого века — церковь, костел и руины бывшей дворянской усадьбы. По монументальности и масштабу этих сооружений, по добротности жилых домов можно предполагать, что в прошлом Пружаны были богатым поселением. Впрочем, есть и документальные свидетельства.

В архиве горсовета Пружан имеются бумаги, подтверждающие и старинную родословную города (улица Селецкая возникла как тракт, проложенный при Екатерине II), и особый характер занятий обитателей этого богатого торгово-ремесленного села, а затем города¹. Три главные улицы Пружан получили свои имена от названий ремесел. Так возникли улицы

107. А. Г. Токаревский.
Потомственный
мастер черной
керамики

¹ В XVI—XVII веках в городах Белоруссии насчитывалось около 200 ремесленных профессий, основными среди которых

были каменщики, гончары, жестянщики, литейщики, кафельники, золотых и серебряных дел мастера и другие.

Теслярская (т. е. Плотницкая), Гончарная, Цирюльная. Гончарами Пружаны славились исстари — вот в чем особенность этого в общем-то очень типичного городка. В окрестностях его — неисчерпаемые запасы высококачественных глин. Не удивительно, что здесь всегда было развито именно гончарное дело, которым занимались чуть ли не в каждом втором доме, чаще всего — целым семейством, из поколения в поколение передавая свое мастерство, свои секреты добычи и обработки глины, лепки и обжига изделий. В здешних краях исстари выделявали чернолощеную задымленную гончарную посуду, традиции которой уходят в глубокую древность, что подтверждается находками археологов². Известно, что производство этого особого вида народной керамики было широко распространено не только в ближайших к Пружанам городах Брестской области (город Ружаны), но и в некоторых селах других областей, например, в селе Кричево (Гомельской области) и в селе Порозово (Гродненской области). Однако чернолощенная посуда из Пружан отличалась особой красотой и прочностью, поэтому спрос на нее всегда был велик, и не только у жителей окрестных сел и деревень, но и у посетителей ярмарок в более отдаленных селах, куда добирались со своим товаром местные горшечники.

Гончарным делом в Пружанах занимались многие — в начале века здесь насчитывалось около 100 дворов, где потомственные гончары трудились над созданием разнообразной посуды. К 1939 году здесь еще работали 60 гончаров.

Вскоре после войны, в 1947 году, в Пружанах организовали гончарную артель. Она занималась выпуском кувшинов и цветочных горшков из светлой глины, попытались было наладить и производство кафелей. Однако своего мастера по глазурям в артели не было, а горн для обжига привычной черной керамики так и не собрались поставить. Работа не спорилась, и спустя три года артель распалась. Традиционный гончарный промысел также вскоре прекратил свое существование: гончарам было предложено приобрести патент на право надомной работы и продажи своих изделий по такой высокой цене, что они предпочли отказаться от него и заняться другим делом — кому как удастся. Так угас один из самых древних и сильных промыслов здешних мест, и память о нем постепенно затерялась бы в рассказах старожилов, если бы не упорство и страстная преданность любимому ремеслу лучшего из местных мастеров — Антона Григорьевича Токаревского.

Всю свою долгую нелегкую жизнь он провел в каждодневном труде, которого не оставляет и сегодня. Несмотря на свой почтенный возраст, он постоянно лепит и обжигает массу разнообразной посуды — и чернолощенной, и светлой, и глазурованной. Посуда эта не только является украшением всесоюзных и республиканских выставок народного творчества, но и пользуется колоссальным спросом у сельского потребителя. Мастер привозит свою посуду на базар на собственной лошади, впря-

² Например. Чаплинский могильник с лошеной керамикой — памятник раннеславянской так называемой Зарубенецко-кор-

чеватовской культуры (находки на территории Гомельской области).

женной в телегу, покатые стенки которой сплетены из новых прутьев наподобие корзины — чтоб не побить хрупкий товар. А товаром своим Токаревский знаменит на всю округу — его посуда красива и прочна, радует и глаз, и руку. «А как же иначе? — удивляется сам мастер. — Надо, чтоб посуда вид имела, и крепость, и обжиг хороший. Если раз сделаешь плохо — не продашь, да и слава худая пойдет». Это наука, которую постигали все предки Антона Григорьевича — потомственные маститые гончары, семья, которая славилась своим мастерством даже здесь, в селе, известном своими гончарными традициями. Отец Антона Григорьевича жил до 110 лет, мастер помнит отлично дела и слова его, что «здесь спокон века все занимались гончарством, а спрос был — кругом».

Антон Григорьевич Токаревский родился здесь же, в Пружанах, в 1904 году. В семье, кроме него, были еще три брата и сестра — все младшие. «Гончарство — это мужское занятие», — убежденно говорит Антон Григорьевич, по-видимому, высказывая освященную традицией семейную и профессиональную мудрость. Городское приходское училище посещали все, окончив его четыре класса; гончарному же ремеслу учились только сыновья мастера. У своего отца Антон Григорьевич начал учиться, как только ему исполнилось десять лет. Учился увлеченно, и даже вспоминает об этом с большим удовольствием: «У меня, как впервые попробовал, сразу охота пришла горшки лепить. Я сразу это ремесло полюбил, оно мне очень по вкусу. Мне глина — пахнет!» Вот это волнующее прикосновение к глине, ее особый запах, ее удивительные пластические свойства — быть податливой или твердой, вязкой или хрупкой, упругой или тяжеловесно-массивной — Антон Григорьевич Токаревский пронес через всю свою жизнь.

Выучившись у отца гончарному искусству, братья Токаревские продолжали жить и работать сообща. Постепенно, однако, все разошлись. Антон Григорьевич начал работать как самостоятельный мастер с 1922 года. Все братья Антона Григорьевича также постоянно занимались производством гончарной посуды. С войны два брата не вернулись, третий же пошел по печному делу, поскольку умел и печки ставить хорошие. Ныне Антон Григорьевич Токаревский, в 1970 году удостоенный почетного звания мастера народного творчества, дипломант нескольких республиканских и всесоюзных выставок, вновь полон новых творческих планов: собирается осваивать новые формы, сооружать новую печь для обжига по собственному проекту. «Пусть внуку останется», — говорит Антон Григорьевич с тайной надеждой на продолжение славной гончарной фамилии.

А пока, как и прежде, как многие годы, Антон Григорьевич совершает все тот же привычный круг важных и необходимых дел, которые и составляют суть древнего гончарного ремесла. Готовит глиняное тесто для формовки (месит сначала ногами,



потом руками), сосредоточенно точит горшки, кринки, кувшины на ножном гончарном кругу, сушит и обжигает их — зимой в доме, в особой печи, летом во дворе, в горне. Запрягает лошадь, чтобы свезти посуду на базар. А потом — снова пора заготовок: надо ехать в лес за дровами для обжига, да за глиной. А она для каждой цели разная. Для черной керамики нужна глина жирная, железистая, ее добывают на горе, в 12 километрах от города. Для светлой — тощая, за ней ездят на болото, всего за 4 километра. Каждая из них имеет свои достоинства и свои недостатки. Жирная глина необходима для чернолощеной керамики прежде всего из-за присутствия в ней железистых соединений, очень пластична, черепок ее менее водонепроницаем, но зато посуда из этой глины с большей легкостью трескается во время обжига. Тощая глина содержит гораздо больше примесей песка, поэтому она менее податлива во время вытягива-



ния формы на круге, черепок ее более порист, а поверхность изделия после обжига гораздо шершавее.

Горн для обжига, построенный во дворе, — типичный для южных областей Белоруссии: он круглый, закрытый (выкопан в земле и землей засыпан), вертикальный, в топочной камере опорный столб («слуп») делит топку на отсеки («слеса»).

Подготавливая очередную партию чернolощеной керамики (обычно в печь загружается до трехсот изделий), мастер вначале вытачивает форму на круге. Затем, дав посуде слегка подсохнуть, отполированным кремнем прочерчивает орнамент, оставляя на матовой поверхности блестящие линии. Затем посуда вновь сушится и лишь после этого помещается в печь, предвzрительно слегка нагретую. Обжиг в закрытой печи продолжается 8 часов. Когда посуда приобретает красный цвет, в специальное отверстие выше топки мастер бросает зажженный пучок смолистой сосновой лучины (общим весом до 3—4 кг) и наглухо замазывает и печь и топку. После окончания обжига посуда остывает в печи двое суток, и мастер вынимает оттуда уже вполне готовую посуду бархатисто-черного цвета с лощеным орнаментом, приобретающим металлический отблеск³.

Обжиг светлой керамики продолжается дольше — 10—12 часов. Топливо — то же, что и для черной: вначале — торф, затем — березовые или ольховые дрова, при конце обжига — сухая ель или чаще — сосна. Готовность обжига определяется по старинке: по цвету огня — он должен быть уже не красным, а бе-

109. А. Г. Токаревский.
Сдвоенные горшки
«близнята». 1978

³ Техника чернolощеной керамики известна по архeологическим раскопкам с IV века и ранее. По сей день она бытует на

западных землях Польши. Керамика производится в деревне Бяла Подляска совсем близко от Пружан.



лым, и по цвету посуды: «Я как гляну в печь, вижу, горшки красные — значит, готово, — говорит Антон Григорьевич. — А если не дуже обожглись — то они еще темные».

Для украшения светлой керамики Токаревский использует глазури (всегда гладкие, без росписи) и красители, которые покупает в магазине. Цвета — преимущественно желтый, зеленый, вишневый, черный. Светлую керамику Токаревский делает тоже всю свою жизнь: если черной он начал заниматься с 1922 года, то светлой — с 1924, можно сказать, случайно. Поехал Антон Григорьевич на базар со своим товаром и встретил там гончара из-под Минска, продававшего светлые поливные горшки и кувшины. «И взяла меня злость, — рассказывает Антон Григорьевич. — Неужели ж я не сделаю еще и такую посуду? Всякая у меня есть — а такой нету. Давай, думаю, попробую. Стал спрашивать у горшечника, как сделано, а он секрет не выдает. Тогда стал сам пробовать. Сразу не получилось, но помаленьку напал на след — и вот, наконец, удалось. У меня даже красивее стала выходить форма, чем у тамошних старых горшечников», — не без гордости заключает мастер.

А форму, пластику объема, линию силуэта Токаревский ощущает безупречным чутьем настоящего мастера: здесь и зоркость глаза, и чуткость пальцев, и выверенное многовековой

традицией чувство пропорциональных соотношений. В этом сказывается общая тенденция белорусского народного творчества: для него характерна прежде всего пластика, а не цвет, простота и лаконизм формы, а не цветистость и изощренность декора (вспомним хотя бы народный костюм белорусов, резьбу по дереву, плетение из соломы и лозы).

Ассортимент гончарной посуды, создаваемой Токаревским, в основе своей тот же, что бытовал в белорусской деревне и пятьдесят, и сто, и двести лет тому назад. Как много лет назад, она служит для разнообразных крестьянских нужд: в ней хранят и готовят пищу, вот только едят теперь не на гончарной, а на промышленной — фаянсовой или фарфоровой посуде.

Круг изделий из светлой поливной керамики очень ограничен: это в основном кувшины («збаны», «гладыши», «горлачи»), в которых хранят молоко; банки («слонки») для круп, сметаны, варенья; цветочные горшки («вазоны», «цветницы»). Зато в классической для здешних мест чернолощеной керамике разнообразие форм почти прежнее.

Горшки для варки пищи («гаршки», «гарнки», «варэйкі») обычно имеют крышку; их высота примерно равна ширине, что делает их особенно емкими и компактными. Традиционно суживающееся ко дну тулово — это древнего способа приготовления еды в горшке на открытом огне. Близким по форме к горшкам являются «мялочки», в которых пекут и толкут картошку, миски, а также тёрла («цёрлы») для замешивания теста, макотры для растирания мака, «міскі на сыр» — миски с дырками, в которых отжимают творог, а также «бабашники» и «пасачники» — посуда особой конусообразной формы, которая служила для выпекания куличей, картофельных бабок и так далее (правда, их теперь делают реже). Ту же форму горшков имеют и «спарыши» — они же «двайнюши», «парники», «абедники». Это два небольших горшка, соединенных одной вертикальной ручкой, рядом с которой иногда еще делалась специальная мисочка или углубление для соли. Как явствует из названия, в «спарышах» когда-то носили еду работающим в поле (например, щи и картошку, либо кашу). Ныне она используется в самых разнообразных хозяйственных целях, например для хранения соли.

Чернолощеноя керамика, чрезвычайно распространенная в южных и западных областях Белоруссии, должна была играть двойную роль: и хозяйственной утвари, и нарядной посуды одновременно. Ведь она была все время, что называется, «на людях». От того так естественно при всей прочности, добротности, устойчивости этой ладной посуды ее нарядное изящество. Особенно замечательным примером строгой красоты может служить форма узкогорлого кувшина для воды или масла, который по-белорусски называют «гляк». Емкое округлое тулово яйцевидной формы поддерживает прочное плоское донце. Максимального расширения тулово достигает чуть выше середины высоты сосуда, тогда как нижняя часть его постепенно сужает-

ся к донцу. Это зрительно облегчает массу, делает сосуд стройным и стремительным. Тщательная моделировка контура, мягкое изящество, с каким довольно грузный массив гляка переходит в узкую шейку слива, непринужденная простота, с какой прикреплена к тулову упругая ручка из обыкновеннейшего валика глины — все это свидетельствует не только о выдающемся пластическом даре мастера Токаревского, но и о непрерывной преемственности высокого профессионального мастерства народных гончаров из Пружан, традиции которого шлифовались веками.

О том же говорит и декор чернолощенной керамики, и его расположение на сосуде. Комбинируя сочетания простейших мотивов — «елочка», сетка, параллельно идущие прямые линии, реже — неровные спиралевидные завитки, — мастер отводит орнаменту большую роль. Отдельные мотивы орнамента, располагаясь в четко определенных местах, подчеркивают архитектуру сосуда, делают еще более наглядным его конструктивное построение, соразмерность частей, членение объемов. На гляке уверенная рука мастера безошибочно проводит ряд параллельных горизонталей именно на том неуловимом уровне тулова, где расширяющийся объем как будто незаметно начинает плавно сужаться к горлу. Нижняя часть, более емкая, покрывается довольно плотной сеткой пересекающихся линий, верхняя, плечи сосуда, украшается легкой «елочкой», само горлышко полируется почти полностью и до блеска. Та же вдумчивая простота — в украшении кринок и горшков, где всегда присутствует четкая грань между вертикалями шейки и «сетчатым», или «елочным», декором тулова, в известной мере вторящим линиям контура. На разного рода мисках, как правило, преобладают горизонталы, также подчеркивающие основные линии формы и не нарушающие ее конструктивной логики. «Мне кажется — завяжи мне глаза, а я все равно знаю, что и как надо делать», — говорит Антон Григорьевич, говорит самым обычным будничным голосом, в котором нет и тени хвастовства. Но тут же добавляет с гордостью: «Ведь гончарство — это высокое искусство». И в этом нет и тени противоречия: вся жизнь Антона Григорьевича Токаревского, весь его самозабвенный, тяжкий и радостный труд гончара — это создание шедевров для каждого дня, для каждого человека.

Горько сознавать, что у этого превосходного мастера нет учеников, которым он мог бы передать свое мастерство. И он сам говорит об этом с большим сожалением, поскольку к своему ремеслу относится со всей строгостью и серьезностью: «Я так понимаю: у мастера надо учиться год, не меньше. И здесь главное, чтобы был не только талант, но и желание. Если есть и то, и другое — тогда через год, глядишь, что-нибудь и начнет получаться. Раньше я бы с удовольствием обучил учеников, а сейчас — года не те, да и здоровье не позволяет». Правда, предложения преподавать Антону Григорьевичу дела-

ются и по сей день: то в школу — вести керамический кружок, а то и на Ивенецкую керамическую фабрику, что под Минском, приглашали наладить работу, сделать образцы для тиражного выпуска, подучить молодежь. Однако требовательность, с какой мастер относится к своему труду, не позволяет ему принять эти приглашения, поскольку он сам полагает, что проку от такого поверхностного «учения» не будет никакого. Надеется только на внука и жену его, у нее рука оказалась еще более чуткой к глине, чем у внука, «и хватка есть», как говорит Антон Григорьевич. А пока что продолжает много работать сам и радуется, что работа его позволила сохранить старинное ремесло родного города. «Вот возили выставку в Японию, в Канаду, — снова рассказывает Антон Григорьевич. — Так там удивлялись, что чернолощенная керамика до сих пор существует — думали, что ее только в раскопках найти можно». Ныне работы Токаревского можно встретить на выставках в Минске и Москве, Бресте и Варшаве, Канаде и США. И каждая встреча с ними несет зрителям — жителям больших городов, почти утратившим представление о крестьянском быте, — такую же свежесть и радость, которую по сей день испытывает крестьянка, с удовольствием покупая у мастера ладный новый горлач для молока или гляк для масла прямо с его уникальной корзины-телеги. И в этом — «живая связь времен».

М. Ф. Романюк

Художественная соломка Белоруссии. Творчество В. И. Гаврилюк и Л. Г. Головацкой



Более чем за полувековой период Советской Белоруссии одни виды народного искусства, такие, как праздничная домотканая одежда и узорная набойка по холсту, почти исчезли, другие — вышивка и керамика — продолжают жить, ограничивая сферу своего бытования, третьи — узорное ткачество, резьба, роспись по дереву и полотну, художественная соломка — постоянно обновляются и получают новое рождение.

Традиции белорусского соломоплетения восходят к глубокой древности. В прошлом из соломки изготавливались преимущественно изделия утилитарного назначения — разнообразные емкости для хранения зерна, муки, соли; предметы домашнего обихода — сундуки, «шияны», севеньки, дорожные сумки, кублы; предметы одежды — шляпы, «коробочки» (головной убор), калёшы и многое другое. Приемы плетения выбирались самые простые. Жгуты золотистой соломы переплетались коричневыми прутьями лозы или белыми корнями ели (реже лутом из ореха или вяза, суровыми нитками), придававшими изделиям не только прочность, но и красоту архитектурно-четких и ясных форм. Художественная выразительность достигалась за счет декоративных возможностей самого материала.

Но, пожалуй, наиболее ярко и многообразно проявились художественные качества соломки в изделиях традиционно-об-

рядового характера: птицах и «пауках», конструкциях, которые подвешивали к потолку в красном углу избы, в церковных царских вратах. Именно царские врата из деревень Лемешевичи Пинского и Вавуличи Дрогичинского районов — вершина творчества белорусских народных мастеров соломоплетения XVIII—XIX веков¹. Здесь применен оригинальный, неожиданный и очень смелый прием — главная деталь резного деревянного иконостаса с иконами заменена ажурной декоративной перегородкой соломенного орнамента, состоящего из кругов, ромбов, крестиков. Прием, среди других европейских народов не отмеченный. Еще никто и никогда не использовал простую ржаную соломку в архитектурных целях и в подобных масштабах².

Обычная, но искусно выплетенная соломка в скромном интерьере сельской церквушки даже при тусклом свете лампы вдруг вспыхивала, искрилась, сверкала, словно само солнце-золото снизошло в храм людской, возвращая людям радость и тепло их труда.

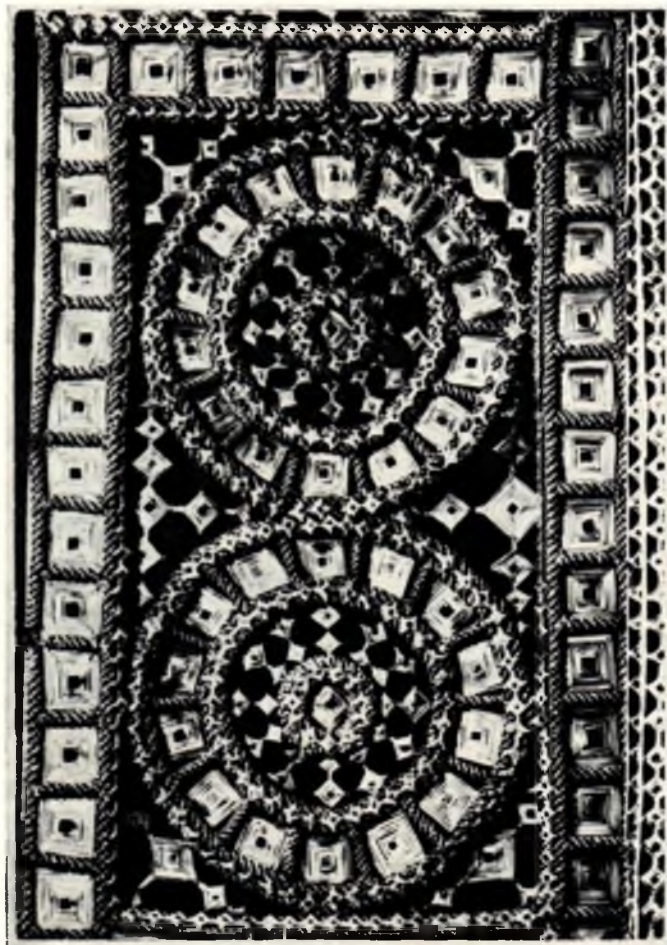
Особой ажурностью и филигранностью узоров отличаются врата из Лемешевич (XVII век). Композиционное построение традиционно: две створки с полукруглым верхом покрывались жгутами витой плетенки, делившими каждую из них на две части. В центре полученных прямоугольников компоновались два разработанных узорчатых круга — своего рода символов солнца. Каждый круг образовывался из по-особому выплетенных круглых жгутов и плоско-сплетенных ромбиков различной величины. В центре кругов помещался слегка выпуклый плоско выплетенный ромб, обведенный жгутом круглой плетенки. От него расходились словно лучи, цепляясь углами, пары мелких ромбиков. Ромбы различной величины — основной орнаментальный мотив врат. Они везде. Как крупинки зерна в ювелирных изделиях древних мастеров маленькие ромбы осыпают большие, объемные жгуты круглой соломки. То как чеканные золотые пластины с цветными вкраплениями эмали выстраиваются они в ряды, которые разграничивают основные узорчатые части композиции, подчеркивая конструкцию и силуэт врат. Единственным креплением и основанием ромбов, как и композиции в целом, являются тонкие прутки лозы и нитки. Не пользуясь никакими инструментами, чуткие руки народных мастеров из коротких (около 20 см), но равных по толщине соломонок создавали необычайно ажурные композиции, вспыхивающие при малейшем лучике света. Точно рассчитывая угол падения света, делая поверхность врат рельефной с мелкими вставками (инкрустацией) голубого, красного полотна или бархата, мастера умели извлекать отличные живописные эффекты из особенностей соломки.

Искусство современного белорусского соломоплетения развивается как в виде домашнего художественного творчества, так и в виде художественных промыслов Управления художественной промышленности и Художественного фонда БССР. Оно

¹ В 1976 году врата реставрированы известными мастерами соломоплетения Еленой и Ларисой Лось.

² Есть предположение, что в XVII—XVIII веках иконостас в бедных крестьянских церквах выплетался из соломы. Это изве-

стно по рассказам старожиллов, а также подтверждается тем, что в двух из трех сохранившихся врат, вместо круж-



продолжает традицию, выработанную многовековым коллективным творчеством, и вместе с тем обладает новыми чертами, привнесенными индивидуальным творчеством таких известных мастеров, как Гаврилюк В. И., Головацкая Л. Г., Кулак М. В., Русакович М. П., Ланцевич Я. Н., Артеменко Е. Г., Романюк А. А. и другие. Многие их работы экспонировались на республиканских, всесоюзных, международных выставках и отмечены дипломами и медалями. Вера Ильинична Гаврилюк (р. 1901) — одна из старейших мастериц. Родилась и выросла в крестьянской семье, в удивительно живописном и таинственном уголке — Беловежской Пуще, в селе Высокое Каменецкого района Брестской области. С детства полюбила она незамысловатые соломенные куклы, фантастических птиц и «пауков». Хорошо зная жизненный уклад белорусской деревни, ее песни,

112. Царские врата.
XVIII в. Церковь
дер. Лемешевичи

ков — соляных знаков,
размещены овальные
клейма — «окна» с изоб-
ражением святых.



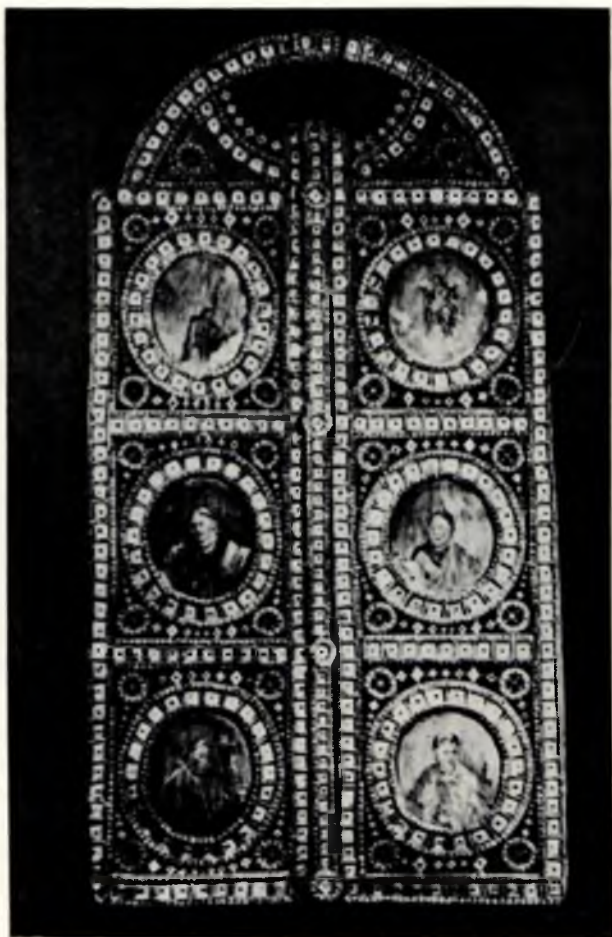
113. Л. Г. Головацкая.
Олень. 1979



обычан и обряды, Вера Ильинична наполняет свои композиции персонажами народных сказок; животными, обитателями Беловежской Пуши; создает образы ушедшего крестьянского быта. Красочными и нарядными выглядят композиции «Колядки» (старинный обычай колядования), «Старинная белорусская свадьба», «Левон и Левониха» (персонажи популярного белорусского танца «Левониха») и многие другие. В создании сложных композиционных групп она использует не только разнообразные способы плетения, но и колосья, соломку в сочетании с цветными нитками, тканью, берестой.

Наибольшей декоративной выразительности достигла Гаврилюк в создании фигурок зверей, птиц, бабочек, «пауков». В них она в полной мере раскрывает природную красоту самого материала, преобразуя его, делая драгоценным. Обычно туловище лошадок она создает из прямых соломок в виде снопиков, пере-

114. Царские врата.
Церковь деревни
Лемешевичи



вязанных в нескольких местах желтой ниткой, а гриву и хвост — из пышных, веерообразно собранных колосьев или из прямо торчащих соломинок, что прекрасно согласуется с природой соломки. Именно эта художественная условность — комбинирование элементов, сложенных из прямой соломки, — унаследована мастерницей от традиционного бытового плетения. Гаврилюк активно сотрудничает с Брестской фабрикой художественных изделий. Декоративные фигурки, разработанные ею, широко тиражируются здесь как сувениры. Несмотря на преклонный возраст, Вера Ильинична активно пропагандирует свое искусство на выставках, по телевидению и радио, участвует во всех республиканских и областных семинарах и конференциях. Она ведет множество кружков детского художественного творчества, имеет много талантливых последователей. Ее дочь Т. П. Агафоненко, мастер-надомник Художественного фонда БССР, вы-

115. Царские врата.
XIX в. Церковь деревни
Вавульчи



полнила ряд интересных заказов для Италии, Испании, Венгрии, Чехословакии, участвовала в оформлении общественных интерьеров Минска и Потсдама. Внучка Т. А. Павловская окончила прикладное отделение Белорусского театрально-художественного института и успешно разрабатывает эталоны соломенных сувениров в научно-экспериментальной лаборатории Управления художественной промышленности БССР.

Талантливой мастерицей соломоплетения в республике является также Лидия Григорьевна Головацкая³. Когда в начале 70-х годов цех ручного узорного ткачества при художественно-производственном комбинате Художественного фонда БССР был ликвидирован, Агафоненко предложила Головацкой заняться соломкой. Попробовала, кое-что получилось. Сейчас Лидия Григорьевна с улыбкой вспоминает эти мучительные месяцы раздумий и волнений, но тогда... Это был выбор... «Сердцу не прикажешь, — добавляет она, — учуяло теплоту янтарного солнца и не смогло отпустить меня». Сегодня Головацкая не представляет свою жизнь без искусства художественной соломки. Как истинный народный мастер, она вся в своем творчестве, а ее изделия — внутренняя потребность. Она постоянно ищет, фантазирует, находит бесконечное разнообразие пластических качеств соломки.

Чтобы обычная соломка заговорила языком пластических форм, заиграла всеми переливами золотистого цвета, необхо-

116. Л. Г. Головацкая.
Пава. 1979



длительный процесс ее заготовки и обработки. Вначале осторожно жнут серпом, чтобы не поломать, затем режут от колена до колена, одновременно сортируя по толщине, связывают в небольшие пучки. Затем соломка запаривается кипятком или горячей водой, после чего она становится мягкой, эластичной и пригодной для плетения. Плетение производят поразному. Например, жгуты круглой соломки, часто используемые для шкатулок, плетут по проволочному каркасу, а пучки прямой соломки просто перевязывают через определенные интервалы ниткой под цвет соломы. После высыхания по мере надобности дополнительно украшают изделие.

Фантазия мастера неисчерпаема. Казалось бы, при заметном однообразии изделий — фантастические птицы, павлины, буслы (ансты), козлята — Головацкая каждый раз находит новые композиционные решения. Загадочно-фантастические птицы то игриво поблескивают круглой плетенкой, то вспыхивают, переливаются, сверкают вроде граненого кристалла косыми срезами упругой соломки. Чтобы так увидеть красоту простой соломки в образе птицы, одним золотистым цветом передать зрителю воздушность и обаяние образа, нужны абсолютный вкус, виртуозная техника. Мастерница никогда не вводит в свои композиции, как это часто делает Гаврилюк, другие материалы. Компонуя плетеную, крученую, дробленую соломку с прямой солодкой, колосьями или колечками, она добивается большого фак-



турного разнообразия и светотеневой игры, поэтому о монотонности цвета нет и речи.

Головацкая в основном выполняет две группы соломенных скульптурок. Маленькие, около 10—15 сантиметров высотой, фигурки-игрушки и крупные, около 30—90 сантиметров, декоративные скульптуры. Маленькие фигурки плетет быстро и упрощенно, выявляя декоративную ритмичность силуэта. Природные качества материала здесь выступают открыто и натурально. Обычный пучок соломы, перевязанный в нескольких местах и согнутый по концам, превращается в лошадку, козленка, аиста и так далее. Фактически здесь сам материал диктует форму и требует от мастера исключительной творческой интуиции. Непосредственность исполнения придает этому ряду фигурок выразительность, может быть, большую, чем тем торжественным и нарядным, которые обычно изготавливает мастерица для музеев и выставок. Как настоящая народная игрушка, образцы мелкой пластики согреты юмором, полны простосердечия и наивности.

Несколько иначе подходит Головацкая к «поведению» соломки в крупных изделиях. В них она демонстрирует виртуозные технические приемы и способы декорирования. Часто сочетает прямую соломку с колосьями, аппликацией и плетением. Кроме витуски, туловище посыпается «сечкой» — мелко нарезанной соломкой, фактуру оперения птиц имитируют маленькие пучки раздробленной или косо срезанной соломы. Длинные стебли — перья хвостов, усыпаются пушистыми кружками «глазков» из



раздробленной соломки или заполняются коленами. Весьма эффектно новые приемы украшения хвостов птиц — зубчатая плоско сплетенная или прямая с частыми перевязями соломка.

Выразительность композиции построена на гармонии цвета и фактуры материала. Благодаря исключительной осязаемости художественных качеств соломки, ее структуры, мастерица создает произведения большой гармонической завершенности. Художественно-пластические качества соломки — легкость, упругость, жесткость, воспринимаемые не только глазом, но и касанием пальцев, подсказывают идею. Материал дает творческий заряд мастеру, определяет образ и форму. Как пальцы народного резчика или гончара, касаясь ствола дерева или теста глины, нащупывают творческой интуицией спрятанные художественные импульсы фактур, так и пальцы Головацкой находят в соломке ее богатые выразительные возможности.

Удачей Головацкой являются также сплетенные из соломки головы народных типажей для манекенов традиционной национальной одежды, экспонируемой в Музее народных художественных промыслов Белоруссии в Заславле. Здесь мастерица исходила из принципов плетения, которыми руководствовались народные мастера в начале XX века при изготовлении образов персонажей рождественских празднеств.

По-своему развиваются традиции народной соломки в творчестве мастеров, постоянно живущих в сельской местности. К новогодним праздникам во многих деревнях Гродненщины

и Витебщины женщины пожилого возраста делают традиционных птиц и «пауков», сундуки («куфэрки») и шкатулки. Птицы Г. И. Ермакович из деревни Заозерье Глубокского района Витебской области впечатляют предельной простотой формы, продиктованной пластическими качествами соломки. Их нельзя поставить на плоскость, у них четко выражены грани крыльев, туловища, в силуэте преобладают горизонтальные линии. Они подвешиваются к потолку крестьянской избы или дополняют украшение «паука». Такие птицы связаны с древней традицией, ибо постоянно фигурировали в верованиях и обрядах белорусов. Например, в представлениях белорусского крестьянина млечный путь — это «птишачая дорога» (птичья дорога), по которой птицы летят на зиму в «вырай» (на юг).

Особенно широко используется плоскораспрямленная соломка в аппликации и инкрустации. Даже трудно перечислить все изделия, изготавливаемые народными мастерами белорусской деревни. Но наиболее самобытно и творчески многообразно это искусство выразилось в оформлении рамок для фотографий и «дыванов» (ковров). Например, в деревне Рухово Стародорожского района Минской области целая группа женщин занимается изготовлением соломенных ковров. Почти в каждом доме этой и окрестных деревень можно встретить такие ковры над кроватями, на видных местах стен крестьянской избы. Не фабричным и даже не домотканым коврам, более утилитарным и долговечным, отдают предпочтение местные жители. И на вопрос, зачем нужно тратить столько времени на соломку, отвечают просто: «Это красивее, веселее». Причин этого предпочтения много, и цель данной статьи не в раскрытии их, а в доказательстве живучести и преемственности традиций художественной соломки в современном быту, в ненескаяемости творческих способностей и эстетических потребностей жителей села в ручных изделиях.

Композиционное и орнаментальное решение руховских соломенных ковров близко к решению узорно-тканых ковров, но главный, центральный мотив, заключенный в венок цветов, тот же, что и в рассмотренной соломенной скульптуре. Стилизованные птицы или звери, обращенные друг к другу головами, восседают на ветках фантастических растений, вокруг которых — узорочье звезд, цветов, листьев. Все это вырезается из плоской соломки и наклеивается на черную льняную или хлопчатобумажную ткань, натянутую на прямоугольный подрамник.

Простота, особое чутье ритмики соломенного узора свойственно работам К. М. Русакович. Ее ковры обладают исключительной цельностью. Птицы или зверюшки в центре ковра напоминают не столько декоративную соломенную пластинку, сколько резьбу «вильчаков» (охлопней крестьянских домов) или фигуры, украшавшие в прошлом местные ковши и солонки.

Сегодня, кроме однотонных золотистых, руховские мастерицы К. М. Русакович, Н. М. Пилюк, М. М. Русакович и другие

делают полихромные ковры. Соломку красят в яркие цвета: зеленый, желтый, красный, добавляют золотистую фольгу, белую бумагу. Эти ковры во многом теряют ту привлекательность и рукотворность, которая характерна для неокрашенных ковров. В них появились черты жанровости, они выглядят несколько пестро, а подчас и крикливо.

Искусство белорусской соломки находится сейчас на новом этапе своего развития и продолжает традиции крестьянского искусства прошлого, хотя и перестает создаваться исключительно сельскими мастерами. Наряду с мастерами, прошедшими школу традиционного соломоплетения и аппликаций с детства, здесь работают мастера, получившие навыки в среднем возрасте в городе. Наблюдается усиление декоративного начала, тяготение к сюжету, к чисто декоративным формам. Меняется ассортимент соломенных изделий, круг сюжетов и образов не только в творчестве разных мастеров, но и в работах одного и того же мастера. Многое зависит от места, где живет мастер (город или деревня), условий труда, возраста. Традиция художественной соломки живет и заметно развивается.

О. А. Слободян
Мастера косовской
керамики



Необычайно самобытна и своеобразна гуцульская керамика. Она имеет свою многовековую историю, свои художественные особенности, которые формировались и развивались в прошлые эпохи. Ее традиции передавались из поколения в поколение, из рода в род, обогащались новыми средствами выражения. Так постепенно создавалось драгоценное наследие народного декоративно-прикладного искусства Гуцульщины.

Новый период в истории развития гуцульской керамики начался в годы Советской власти. В первые послевоенные годы становление гончарства на Гуцульщине тесно связано с именами замечательных косовских мастеров, членов Союза художников СССР Павлины Иосифовны Цвилик (1861—1964), Михаила Ивановича (1903—1972) и Анны Иосифовны (1903—1981) Рощибюков. Взяв за основу художественное наследие гончаров XIX века Д. Зинтюка и П. Кошака из Пистыни, О. Бахматюка и П. Баранюка из Косова, они успешно работали над созданием новой декоративно-бытовой керамики.

Павлина Иосифовна Цвилик всю свою жизнь работала в Косове. На протяжении многих лет вместе со своим мужем она изготавливала традиционные гончарные изделия, в основном бытового характера — кувшины, миски, тарелки, вазы, питьевые наборы, и украшала их растительным и геометрическим орна-

ментом. Бережно сохраняя старинные особенности форм и орнаментальных росписей, мастера создавали подлинно художественные произведения.

После смерти мужа в 1952 году помощником Цвилык стала внучка Надежда Васильевна Вербивская (р. 1925), ей мастерица привила любовь к этому народному ремеслу.

Высший этап художественного творчества Цвилык наступил в 50-е годы. В этот период она изготовила интереснейшие декоративные и бытовые изделия — вазы, тарелки, калачи, питьевые наборы, «плесканки», «дзбаны» (кувшины).

Характерная черта таких произведений — мягкость линий, красота силуэта, глубоко продуманное сочетание утилитарного назначения предмета с его художественной выразительностью. Замечательно, что во всех ее росписях, как на посуде и изразцах мастеров прошлого, вновь оживают бытовые сценки и сочные орнаментальные мотивы. Так, на декоративных тарелках, блюдах и вазах помещены традиционные жанровые композиции: охота, народное гулянье, конные упряжки, сцены из сельской жизни. Среди них яркой национальной тематикой привлекают гуцульские свадьбы.

Особенно оригинальны произведения Павлины Иосифовны Цвилык с росписью растительными мотивами. С большим мастерством вплетала она в них не только традиционные изображения животных, но и новые мотивы, например, изображение голубя — символа мира. Привлекает интересное декоративное решение голубя — изящно и тонко выгравированные туловище и крылья, наполненные множеством зеленых точек. Они создают впечатление цельного узорного рисунка, живописность и богатство которому придают маленькие потеки во время обжига. В других работах можно увидеть совсем иные изображения птиц — с пышными хвостами и цветкообразными головками.

Значительное место среди растительных и геометрических мотивов занимали большие оригинальные цветочные розетки. Разработке этих композиций Павлина Иосифовна посвятила большую часть своего творчества. Цветы она делала из точек, ромбиков, волнистых линий, черточек, лепестков необычных форм. Создавая бесчисленные вариации из этих простых элементов, мастерица каждый раз получала все новые фантастические узоры. В отличие от других керамистов Косова ее метод росписи необычен: она с предельной свободой размещает орнаментальные мотивы на плоскости изделия. Переплетаясь между собой, они создают иллюзию своеобразного движения. Кроме того, орнаментом заполнялась вся центральная часть, белого фона почти не было. Остальная поверхность бытовой и декоративной посуды украшалась орнаментальными полосами из геометрических мотивов. Этим мастерица подчеркивала архитектуру изделий, монолитность формы, ее связь с декоративной колористической росписью.



Одновременно Цвилык работала над созданием интересной традиционной декоративной скульптуры — глиняных фигур баранов, оленей, коров. Как и в других видах керамики, в них проявилось высокое дарование мастерицы. Часто на спине животных она искусно помещала небольшие вазонки. Вся поверхность туловища расписана растительным орнаментом, роспись выдержана в традиционном сочном колорите. Насыщенны подглазурные краски — зеленая, солнечно-желтая в сочетании с коричневой разных оттенков. Они выступают на белоснежном фоне, контрастируя с ним. Каждый мотив сначала выгравирован, а потом раскрашен с помощью старинного инструмента — рожка, отсюда и название техник — гравирование и рожкование.

Работы Павлины Иосифовны Цвилык неоднократно экспонировались на выставках в нашей стране и за рубежом, свиде-



тельствующая о больших успехах гуцульской керамики. Особое признание получили ее работы на Всемирной выставке в Брюсселе и международной выставке в Софии в 1958 году. Ее произведения привлекли внимание на выставках в Нью-Йорке в 1959 году, в 1962 году в Праге. Кувшины, вазы, миски и тарелки Павлины Иосифовны Цвилик отличаются изысканностью форм, пластичностью сложных гравированных растительных мотивов — лепестков — «кучеров», цветов, колокольчиков, бутончиков, которыми так богата земля Прикарпатья. За свои художественные произведения косовчанка получила серебряную медаль.

Традиции Цвилик успешно продолжают развивать ее дочь Стефания Танасовна Заячук (р. 1909) и внучка Надежда Васильевна Вербивская, творчество которых раскрывает новую



123. Н. В. Вербивская.
Кувшин с изображением
танцующей пары. 1974



124. Н. Козак.
Кувшин с оленем. 1970-е гг.

страницу в народном искусстве керамики. Они — члены творческого коллектива Косовских художественно-производственных мастерских Художественного фонда УССР. Вместе с Вербивской работают ее дети — сын Василий и дочь Оксана. Растущие молодые художники, работая в творческой группе, проявляют пытливость, требовательность к себе, трудолюбие. Это дает право предполагать, что со временем они добьются серьезных успехов в керамике и в будущем станут достойными продолжателями творчества династии Цвилюков.

Свой след в искусстве керамики оставили Анна Иосифовна и Михаил Иванович Рощибюк. Характерной чертой их творчества, как и творчества Цвилюк, является то, что оно народно в полном смысле этого слова и достигло своего взлета благодаря необычайной жизненности лучших народных традиций.

М. И. Рощибюк родился в городе Коломые. С юных лет начал изготавливать керамические изделия. Учился у коломыйских гончаров, среди которых был известный мастер С. И. Патковский, а также в местной промышленной школе.

С 30-х годов его первым надежным помощником в создании уникальных работ была Анна Иосифовна. Она, как и ее сестра П. И. Цвилюк, выросла и научилась гончарному делу в семье потомственного гончара Иосифа Совиздранюка.

Яркое представление о художественно-стилистических особенностях мастерства супругов дают многие произведения, находящиеся в собрании Коломыйского музея народного творчества Гуцульщины. Сделанные в разные периоды, они свидетельствуют о поисках новых форм, декора, о стремлении возродить те или иные виды гуцульской керамики. При этом чета Рощибюк творчески относилась к тем приемам и традициям, которые им были переданы старыми мастерами. Их миски, кувшины, декоративные вазы, калачи и другие типы декоративно-бытовой посуды близки к народным формам. Но это сходство не означало чистого повторения старинных керамических образцов. Оно выражалось в умении использовать образцы именно через творческое переосмысление каждого элемента декора. Уверенно и четко вытягивалась форма сосуда на быстром, находящемся в постоянном движении гончарном круге. Формы росли и расцветали как фантастические растения с живыми, подвижными, пластически выразительными силуэтами.

Многие произведения Рощибюк, хранящиеся в музеях Ленинграда, Киева, Львова, Коломыи, говорят о высоком даровании мастеров, создавших великолепие декоративных узоров. Почти все их работы расписаны растительным и геометрическим орнаментами. Умело сочетая эти два основных вида декора, они создавали своеобразные декоративные композиции. Иногда Рощибюк расписывали сосуды только геометрическими мотивами, опоясывая формы изделий несколькими отдельными полосами. Интересны изделия без членений поверхности, искусно покрытые затейливым плетением листьев и цветов.

Очень тонко решают керамисты цветовую гамму. Она ограничена у них несколькими цветами — желтым, коричневым и зеленым на белом фоне. Сочным и более живым узором отличаются росписи рожком по темной поверхности. Светящаяся желтая, белая или зеленая краски в сочетании с коричневым фоном дают яркие колористические соцветия. Рощибюк много сделали для подготовки молодых специалистов. В 1957 году Анна Иосифовна и Михаил Иванович организовали гончарный цех при Косовской фабрике художественных изделий имени Т. Г. Шевченко, ныне — цех производственно-художественного объединения «Гуцульщина». С тех пор начался наиболее плодотворный период в жизни керамистов — время, когда их многолетний творческий опыт и знания передавались молодым художникам. Рощибюк внимательно и заботливо учили молодежь овладевать гончарным ремеслом, работать самостоятельно и неутомимо, совершенствуя свое мастерство. Сегодня их ученики и последователи стали известными мастерами. Среди них члены Союза художников СССР — Михаил Кикоть, Василий Аронец, Анна Грималюк, Мария Паляныця и многие другие.

Рощибюки посвятили гончарному искусству всю свою жизнь. Михаил Иванович более 40 лет занимался этим ремеслом и до последних лет не оставлял любимого дела. Анна Иосифовна несмотря на преклонный возраст, по-прежнему работает, делает небольшие традиционные миски, тарелки, вазочки, фигурки. Интересны ее кукушки-свистульки. Глиняные игрушки обладают своеобразной пластикой. Разнообразных размеров приземистые фигурки компактны и обтекаемы, их формы предельно упрощены, детали едва намечены. Но, несмотря на это, они жизненны, выразительны и очень искренни.

В экспозиции Коломыйского музея отражено творчество продолжателей династии семьи Рощибюк — дочерей Орыси Козак, Стефании Волощук, Розалии Илюк. Мастерницы унаследовали от матери и отца похожую манеру росписей, но в целом их работы имеют индивидуальный, без труда узнаваемый почерк. В многочисленных вариациях цвета, росписей мотивов орнамента художницы ищут новые возможности развития традиционного искусства гуцульского гончарства. Богатое художественное наследие народных мастеров Цвилык и Рощибюк, прославивших косовское мастерство, дает направление новым поискам.

В. И. Стефанко
Гуцульские писанки



Особое место в народном творчестве Украины занимают писанки. Обычай росписи писанок берет начало в глубокой древности, когда человек придавал большое значение культу солнца, дающего жизнь и тепло. Характерный атрибут этого культа — яйцо, символ жизни. С яйцом связана и история писанки. Писанка издавна является символом весны, плодородия, новой жизни.

Современная писанка — это своеобразная миниатюрная живопись. По технике исполнения различают несколько видов писанок: «крашенки» — яйца, покрашенные в один цвет; «крапанки» — покрытие цветными пятнами на фоне другого цвета; «дряпанки» — на которых рисунок выцарапан металлическим стержнем; «малеванки» — с орнаментом, нанесенным кисточкой от руки, и, наконец, «писанки» — украшенные геометрическим и растительным орнаментами, а также изображениями животных.

Присмы нанесения орнамента на поверхность яйца особые. В горшок, на тлеющий уголь, кладут «кулешник» — маленькую чашку с воском. Макая «писак» — железную трубочку с деревянной ручкой — в растопленный воск, народный мастер наносит орнамент на яйцо, непрерывно вращаемое в соответствии с характером рисунка. Сперва наносят детали орнамента, кото-

рые должны остаться белыми. После этого яйцо окунают в самую светлую краску, например — желтую. В дальнейшем по желтому фону пишут воском отдельные элементы задуманной росписи, которые должны быть желтыми, и снова опускают в более темную краску, например — красную.

Потом на красном фоне рисуют элементы орнамента, которые должны быть красными, и так далее. В конце закрашивают наиболее интенсивным цветом — темной краской, черной или коричневой, — и роспись писанки закончена. Для снятия теперь уже ненужного воска яйцо слегка подогревают, обтирают суконкой — и перед вами предстает играющая яркими, чистыми красками готовая писанка.

Современные мастера используют анилиновые красители на спирту. В прошлом столетии применялись растительные красители. Из ольхи изготавливали красную краску, из бобов — зеленую, желтую — из неспелой ржи, шелухи лука, коры дикой яблони.

На Гуцульщине пишут писанки почти в каждом селе. Но в каждом из них пишут по-своему, везде свои излюбленные орнамент и колорит. В нынешнее время сложились несколько таких центров писанкарства. Это — Космач и прилегающие к нему села: Замагоров, Яворов, Виженка и другие. По силе художественной выразительности, характеру изображения, декоративному ритму и жанровым композициям замагоровские писанки можно отнести к числу самых ярких и оригинальных произведений народного искусства Гуцульщины.

Село Замагоров расположено в самом центре Верховинского района, среди поросших лесом холмов-великанов, темно-зеленых вблизи, постепенно голубеющих где-то вдаль и почти тонущих в розовой дымке горизонта белоснежных вершин горных хребтов. Везде по склонам гор, среди изумрудно-зеленых летом и бархатно-охристых осенью полонин раскинулись деревянные гуцульские хаты, к которым, как тонкие паутинки, ведут узенькие тропки. Особенно красиво в Замагорове весной, когда пышно расцветает природа. Нежно-зеленые полонины покрываются сказочным одеянием, фиолетово-красным с желтым оттенком. И перед нами, как отражение этой картины, возникают замагоровские писанки, в которых так ярко запечатлена красота карпатского пейзажа.

Писанкарством на Гуцульщине занимаются в основном женщины — здесь требуется легкость руки и точность воспроизведения рисунка. Но есть и мастера-мужчины, в совершенстве овладевшие этим сложным видом народного искусства. В селе Замагоров выделяется писанкар Иван Алексеевич Семчук. Уроженец этого села, он сумел сохранить и передать нашему современнику традиции замагоровской писанки. Его писанки — будто застывшие поэтические пейзажи, они покоряют богатством фантазии и тонкостью композиционного чутья. На его писанке рядом с традиционными лошадами, оленями, цветочка-



ми можно увидеть сценки из жизни горцев, работу и отдых. Эти жанровые композиции не оторваны от орнаментальных мотивов, а, наоборот, органически связаны с орнаментом.

Основные деления поверхности писанки на орнаментальные поля у И. А. Семчука выполнены четко, почти с ювелирной точностью, и в то же время легко и непринужденно, что говорит о высоком мастерстве художника. В основном встречаются продольные деления яйца, хотя есть и поперечные, и продольно-поперечные. На плоскостях деления мастер свободно располагает сложившуюся на протяжении многих веков систему орнаментации, в которой воплотились древние традиции искусства гуцулов. Об этом свидетельствуют названия и самих писанок, и мотивов росписи.

На писанках Семчука часто встречаются изображения животного мира.

В замагоровской писанке отчетливо заметна и связь с архитектурой горцев. В таких писанках, как «попружка» — поясок, «ланщожок» — цепочка, «хрестата» — крестообразная, «повздовжно-скисна» — продольно-наклонная, «на висим гатункив» — на восемь сторон, можно заметить многочисленные геометрические мотивы: «кривульки», «зубцы», «триклинчики», «сорок клинчиков» и другие сходные с архитектурой элементы, характерные для гуцульского зодчества.

Иван Алексеевич широко употребляет также мотив «сосенки» — вечнозеленого вьющегося растения, произрастающего на влажной почве. Эта тема берет начало от особого отношения наших предков к растительности, мотивы которой еще в древние времена использовались для символических изображений мифологического «небесного змея»; этот образ согласно тогдашним представлениям символизировал жизнь. Писанкарь очень любит рисовать мотив «бесконечник» — чрезвычайно оригинальный элемент в виде волнообразной полосы, который пришел к нам еще из Трипольской культуры. Есть и другие названия писанок, такие, как «чичка с фасульками» — цветочек с фасолью, «кожушок» (продольный и поперечный), «крежик» — крестик, «колысочка» — качель и другие. Многие названия происходят от имен или внешнего облика человека — «катеринка», «кучерявка», «парасочка».

Самобытен и колорит замагоровской писанки, которую в наше время так ярко представляет творчество Семчука и многих мастериц Космача, продолжающих древние традиции. Желто-охристая краска в сочетании с фиолетовыми пятнами и темно-красными цветками, изумрудно-зелеными листьями на темно-коричневом фоне напоминает буйно цветущие полонины, которые раскинулись вокруг сел Замагоров и Космач. Характерно, что писанкарь изготавливает желтую краску старинным способом из коры дикой яблони и тем самым придает своей писанке приятный бархатно-золотистый оттенок. Семчук в расцвете творческих сил. У него есть ученики, которым он передает свой богатый опыт, в них он видит продолжателей своего дела, будущее народного искусства. Пишет писанку и его сын Ивась. Искусству писанки у старейших мастеров учится и молодежь Космача.

Р. В. Захарчук-Чугай

Творчество народных мастеров Яворовщины



Яворовщина — один из значительных современных центров народного искусства Украины¹. Исторические и социально-экономические условия способствовали возникновению и развитию здесь местных художественных традиций. Широкое распространение получили такие виды народного искусства, как гончарство, ткачество, вышивка, художественная обработка дерева роспись, плетение лозы, рогозы, соломы. Все это обрело в новых условиях новую жизнь.

В настоящее время народное искусство Яворовщины развивается в двух основных формах: организованные народные промыслы, которые подчинены системам Министерства местной промышленности и лесного хозяйства УССР, Художественному фонду УССР, и неорганизованные. Ведущие мастера художественной обработки дерева трудятся в бригаде по изготовлению детских игрушек при промкомбинате, в сувенирных цехах мебельного комбината. Открытая в 1964 году яворовская школа художественных ремесел (теперь профессионально-техническое училище в поселке Ивано-Франково Яворовского района) ведет большую работу по подготовке кадров, внедрению технологических приемов декоративной обработки дерева.

В шести селах (Бердыхов, Лисновичи, Молошковичи, Пидлубы, Прилбычи, Старычи) организованы бригады вышиваль-

127. Ю. В. Прийма,
М. В. Пундяк
за работой

¹ Яворовщина — этнографический район, сложившийся в XVII веке и расположенный в юго-западной части Львовской

области. Он охватывает нынешний Яворовский административный район и часть территории граничащей с ним.

щиц Львовской фабрики художественных изделий имени Леси Украинки. Произведения многих мастеров этих коллективов пользуются признанием и получают высокие оценки на областных, республиканских и всесоюзных выставках-конкурсах. Однако важной формой народного искусства на Яворовщине продолжает оставаться творчество мастеров в домашних условиях.

В течение веков на Яворовщине сформировалась своеобразная технология и приемы обработки разных материалов, а также принципы изготовления бытовых предметов. В них гармонически соединяются утилитарные и эстетические функции. Выработались общие для всех видов искусства художественные черты, сходные орнаментальные мотивы («вербивка», «кружки», «гильця»); из композиционных решений наиболее распространены незамкнутые концентрические построения; колорит сочетает красные, желтые, зеленые цвета. Часто одни и те же мастера изготовляли и плетеные, и деревянные, и тканые, и вышитые изделия.

Характерным для изготовления тканей на Яворовщине является введение в основу и «поробок» цветных ниток. Художественное своеобразие яворовских тканей состоит в неповторимых вариантах ритмики разных по цвету и ширине продольных и поперечных полос, в продуманности сопоставления многих цветов и их подчинения основным — красному или розовому цвету. Красный цвет раньше доминировал в тканях Яворовского района, выполняя двойную функцию — декоративную и символическую. Художественное ткачество Яворовщины — оригинальное живое явление. Если набойка вытеснилась окончательно промышленными тканями, то ткани орнаментированные изготавлиются и сегодня народными мастерами. В домашних условиях мастерицы ткут из льняных, конопляных и фабричных нитей дорожки, салфетки и прочее.

Наиболее распространенным видом художественного творчества на Яворовщине в наше время считается вышивка. Ею занимаются чуть ли не в каждой хате. Работа одаренных мастериц в течение веков выкристаллизовала своеобразные методы технического, орнаментального, композиционного решения вышивок, пользующихся заслуженным признанием². По функциональным признакам вышивку можно разделить на две группы — украшающую одежду и украшающую интерьер. Интерьерной вышивкой в прошлом занимались меньше, фактически ее развитие началось только в советское время в связи с подъемом материального уровня жизни народа.

Вышивка в Яворовском районе выделяется постоянными традиционными местными приемами технического исполнения, своеобразной орнаментикой, композицией, колоритом, которые эволюционируют в русле общего развития украинской вышивки. Характерно введение цветного фона — черного, синего, желтого, розового. В целом, в вышивке Яворовщины господствует растительно-цветочный орнамент. В нем два истока: главный —

² Гургула І. Народне мистецтво західних областей України. Київ, 1966. с. 11; Ульянова Л. І. Вы-

шивка. — В кн.: Історія українського мистецтва. Київ, 1970. т. 4, кн. 2, с. 332.

природа, наблюдения из жизни, все это переводится мастерами в декоративный план; а также впечатления от фабричных тканей, но опять-таки в интерпретации народного мастера.

Художественной выразительностью, образностью отличается яворовская вышивка, выполненная гладью в яркой красно-оранжевой гамме. Она получила название «яворовка». Значительный интерес представляет художественное решение вышивки головных платков — «бавниц», завершающих народный костюм. Высокое художественное звучание получила вышивка в декоре женских сорочек, фартуков, головного убора и прежде всего верхней одежды. Такого декорирования одежды разноцветной вышивкой не знает ни один район Украины.

Современная яворовская вышивка обогащается новыми мотивами и композициями, смелым радостным колористическим решением. Ее достижения творчески используются художниками-профессионалами, вышивальщицами соседних районов. На областной выставке народного искусства (1976) всеобщее внимание привлекли сорочки, вышитые по яворовским мотивам И. Ярош из Нового Роздола и О. Дракус, Г. Надвирной, Л. Фроловой, М. Калыняк из Львова. Особенно интересные образцы новой трактовки орнаментики «бавниц» разработала Е. Костив в рушнике и дорожке. Все эти произведения отличались новизной композиционного решения и эффектным звучанием красно-оранжевой гаммы.

Ведущее место в творчестве яворовчан занимает художественная обработка дерева. Изделия из дерева разнообразны по формам, техническим приемам выполнения и декорирования. Бытовое назначение деревянных изделий определило характер художественно-технических способов их изготовления. Своеобразны приемы в столярном, токарном и в бондарном деле.

Художественное мастерство яворовских столяров особенно ярко проявилось в изготовлении знаменитых в этом крае сундуков. Конструктивное и декоративное решение сундуков, мебели всегда осуществлялось на основании четких традиционных принципов. Об этом свидетельствует характер архитектурники и росписи сундуков. Их расписывали на тонированном темно-зеленом или коричневом фоне. Доминирующие мотивы — «цветы», «листочки», «качечки», «гиллячки», «веночки». Композиции концентрические, вазонные, замкнутые. Колорит росписи сундуков чаще всего в зеленых, желтых и красных тонах. Роспись выполняется свободно, от руки, легко нанесенными мазками. В ней четко продумана гармоничность цветовых пятен, акцентов. В целом ее отличает живописность.

Роспись сундуков и детских игрушек на Яворовщине — важная отрасль художественного творчества. Она все время изменяется, обогащается новыми мотивами, новым содержанием. В советское время возникло новое направление в развитии яворовской росписи — разрисовка точеных изделий сувенирного и

бытового назначения. Этим промыслом занимаются сотни женщин. Роспись приобрела широкую популярность и быстро распространилась территориально. Теперь расписывают точеные изделия жители сел Наконечне, Чернилявы, Залужья и других. Постепенно выработалась своеобразная художественно-декоративная система, базирующаяся на традиционной художественно-технической основе, обогащенной сегодняшней новаторской практикой. Своеобразна, неповторима технология росписи. Точеная поверхность покрывается лаком, потом красками — красной, черной или зеленой, затем повторно покрывается лаком, после чего на такой «грунт» наносятся орнаментальные мотивы анилиновыми красками, разведенными по специальному рецепту на уксусовых белилах. Выработаны четкие этапы росписи в построении многочисленных орнаментальных композиций.

Хорошо владея приемами построения композиционных схем, мастера в то же время вносят в них нечто свое, оригинальное. Так, Юлия Михайловна Ференц тоненькими орнаментальными повторяющимися полосками обрамляет центральную полосу в поясных композициях деревянных писанок. Ю. М. Ференц и ее сын Богдан любят размещать орнаментальные мотивы в горизонтальных плоскостях, а Юлия Васильевна Прийма со вкусом «рассеивает» цветы по всей поверхности писанок. Ярослава Ивановна Турко часто вводит в роспись геометрические мотивы. Она разработала прием членения плоскости широкими геометрическими полосами или четырехлепестковыми розетами. Писанки с геометрическими полосами называют «вышиванками».

Мастерицы не успокаиваются на достигнутом и постоянно ищут новые приемы. «Это старомодные», — говорит Мария Пундяк про писанки, изготовленные три-четыре года назад. Процесс совершенствования орнаментальных мотивов и композиционных решений не прекращается.

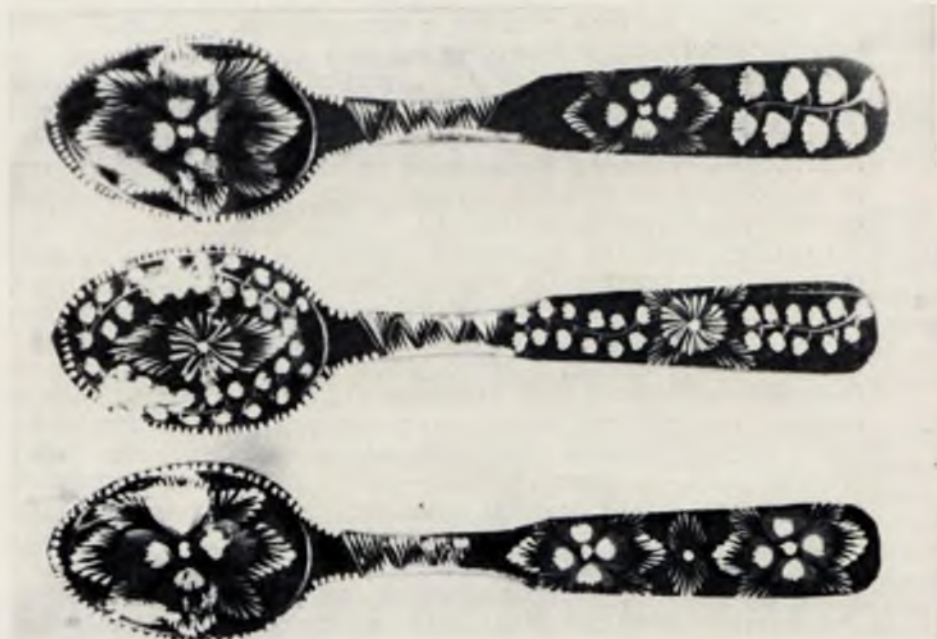
На пути нелегких поисков выделяются творческими удачами мастерицы росписи Юлия Прийма, Мария Пундяк, Катерина Прийма — дочери известного мастера игрушек В. М. Приймы. Не случайна такая филигранность, тонкость линий, богатство орнаментальных мотивов в их росписях. Навыки работы они приобрели еще в детстве. «Наш отец добр, но требователен к нам, детям. С 9-10 лет мы помогали ему расписывать игрушки, — рассказывает Юлия Прийма. — Он научил нас рисовать, выполнять разные технические процессы изготовления игрушек как столярные так и токарные работы». Юлия Прийма виртуозно вытачивает изделия на токарном станке. Отец научил дочерей создавать прекрасное и понимать красоту. Особенно тонко они умеют чувствовать линии росписи и цвет. Разработанные ими мотивы переходят в творчество других мастеров. Произведения Ю. В. Приймы и М. В. Пундяк часто экспонируются на областных, республиканских и всесоюзных выставках.



Используя общие композиционные схемы, каждая из мастериц росписи разрабатывает их по-своему, то есть каждая из них имеет свой индивидуальный почерк. Постоянное усовершенствование орнаментальных мотивов и композиционных решений, поиски нового прослеживаются в творчестве Ю. В. Приймы, Г. Ю. Гдули, Ю. М. Ференц, Б. И. Ференц, Г. В. Лопачак, М. В. Пундяк и др.

Колористическая система росписи построена на контрастах желтого, красного, фиолетового, синего, зеленого и черного цветов. Все сделано, чтобы заострить, усилить контраст, яркость росписи, это общая тенденция современного народно-декоративного искусства Яворовщины.

Яворовские резчики по дереву в совершенстве владеют художественно-техническими навыками рельефной, плоской, ажурной резьбы. Значительных успехов они достигли в обогащении традиционных приемов орнаментальной резьбы: плоской, трехгранно-выемчатой и контурной. Выработан новый прием плоской резьбы, который получил название «яворовская резьба». Суть его состоит в том, что на тонированной темно-коричневой или зеленой поверхности выполняются контурной резьбой, неглубокими выемками орнаментальные мотивы преимущественно растительного характера, при этом творчески используется орнаментика с росписи сундуков. Плоскорезные мелкие растительные и геометрические мотивы естественного цвета дерева создают на поверхности тонкое мерцающее кружево, контрастно



выделяющееся на-tonированном поле. Этот прием орнаментальной резьбы разработал мастер И. И. Станько, его поддержали другие резчики.

Поражает многообразие вариантов растительного орнамента в творчестве И. И. Станько и его учеников. Наиболее распространены композиции: ленточная, концентрическая, сетчатая. Способ нанесения и размещения орнаментальных мотивов на поверхность, система построения орнамента выделяют Яворовщину как своеобразный центр орнаментальной резьбы на Украине.

Создавалась и создается также мебель, основное направление в которой в поисках художественного решения связано с использованием традиционных принципов, состоящих в простоте и удобстве конструкций, декорированием росписью в основном на коричневом, зеленом, а также на природном фоне древесины.

В наше время развивается в Яворовском районе объемная резьба — круглая деревянная скульптура. Основные ее разновидности — детские игрушки, анималистическая и тематическая многофигурная скульптура. На протяжении длительного исторического периода круглая скульптура переживала определенные изменения в содержании и форме. В XVIII веке особенное распространение получило производство детских игрушек, а со второй половины XIX века — изготовление анималистической скульптуры (как правило, изображения домашних животных).

Художественная ценность яворовских игрушек общепризнана. Местные мастера издавна изготавливали в основном такие изделия: лошадки, возики с одной или двумя лошадками, погремушки; мебель для кукол, детскую посуду; музыкальные инструменты — сопилки, скрипки, пищалки, свистки. В процессе длительной практики выработалась стойкая композиционно-пластическая система. В советское время традиционное искусство яворовских столярных игрушек нашло свое дальнейшее развитие в творчестве В. М. Приймы.

Родился Василий Матвеевич Прийма в 1897 году в семье бедного крестьянина. Он вспоминает: «Жить было тяжело. У нас в городе многие делали игрушки. И я с 9 лет начал вырезать лошадок. Вырезал, как дед, как другие соседи, но лошадки были будто живые, и их покупали для детей». Так начался большой творческий путь Приймы. Он много работал, можно сказать, круглый год, ненадолго отврываясь от любимого занятия в летние месяцы для выполнения хозяйственных работ. «Помню дни,— говорит Прийма,— когда в 1920 году скупщики игрушек приезжали вечером, ложились спать, и я ночами доделывал заказанную продукцию и все старался делать игрушки такими, чтобы дети им улыбались».

Прийма очень работоспособный, мягкий, добрый человек. Это мастер с большой фантазией, прекрасным чувством цвета. Его игрушки выполнены в традиционных формах, но оживлены индивидуальной манерой росписи. Среди многочисленных изделий Приймы преобладают лошадки, птички, мебель, создавал он также скрипки, сопилки, погремушки, тележки. Важно, что главная черта всех игрушек с лошадками — это обобщенность формы, прямые угловатые срезы.

Обобщенности пластической формы соответствует и роспись, характеризующаяся своеобразной декоративностью, не имеющая прямых аналогий в других видах яворовского искусства. Натуральный цвет древесины Прийма покрывает желтыми прямыми или волнистыми полосами, создавая таким образом «сетку», по которой наносятся орнаментальные мотивы («вербивка», «кружки») зеленой и красной красками. Эти традиционные мотивы Прийма обогащает введением новых розеток, листьев, ростков, крапинок. Мотивов в росписи игрушек не так уж много, но они трактуются и сочетаются по-разному. В одних случаях изогнутая веточка «вербивка» размещена на туловище и тянется к шее коня, в других — на туловище размещен круг с вписанной розеткой, а листья «вербивок» — на шее и ногах коня. Колеса тележек В. М. Приймы иногда обводит красными кругами с вписанными листочками, чаще же оставляет их нерорнаментированными.

В этой системе росписи доминируют живописные принципы. На натуральном фоне дерева эффектно проявляется роспись, созданная в трех цветах — красном, зеленом, желтом. Тональность звучания их различна. Наблюдаются оттенки от темно-

до светло-красного, иногда красный цвет заменяется розовым.

Прийма расписывает игрушки кисточками из тонкой мягкой кошачьей шерсти, пучок которой вставляется в конец гусиного или утиного пера и привязывается к деревянной круглой ручке. Круги («колка») мастер рисует с помощью циркуля, к одному концу которого прикреплена кисточка, другие мотивы выводит от руки.

Мастер prepares краски для росписи игрушек в определенной последовательности. Анилиновые красную, розовую, и зеленую краски он всыпает в горячую воду, добавляет столярный клей и сосновую живицу («смолку»), к желтой же краске клей не добавляет, объясняя, что она «тогда станет темной и утратит свою красоту». Декоративные эмоциональные качества игрушки усиливает роспись, выполненная на природном фоне дерева.

Новое направление в развитии яворовских игрушек было обусловлено обращением мастеров к изготовлению точеных игрушек сюжетного, тематического характера. В 60-е годы в творчестве яворовских резчиков проявилась тенденция к объемному изображению людей и животных, в отличие от плоскостных и чрезмерно обобщенных форм традиционных столярных игрушек. Прийма имеет многих последователей. В первую очередь в лице своих дочерей, развивающих традицию семейного мастерства.

Богатство, внутренняя сила народного искусства Яворовщины создается активной художественной жизнью разных видов народного творчества. Им свойственна взаимосвязанная художественная система определенных форм, средств и образов, выработанных народными мастерами в конкретных условиях. Безграничны варианты их художественного решения в каждом виде искусства.

Н. С. Аскерова
Мастер узорной
келагаи — Азим Аскеров



Один из интересных и своеобразных видов народных ремесел — азербайджанские келагаи — ткачество из натурального шелка и по нему набойка: яркий, охристых тонов орнамент на темном коричневом или фиолетовом фоне.

Мастеров набойщиков и красильщиков келагаи в Азербайджане немало. Но прежде, чем рассказать о деятельности хотя бы одного из них, следует заметить, что история приготовления тканей и их украшения в Азербайджане древней многих видов ремесленного производства, например, гончарного и кузнечного дела, ковроткачества, ювелирного искусства. Мастерство келагаи уходит в самую глубь веков. Еще в V веке до н. э. Геродот писал о Кавказе: «В тамошних лесах есть и деревья, покрытые листьями такого рода, что их растирают, смешивают с водой и этим составом рисуют себе на одеждах узоры; эти узоры не смываются и стираются вместе с материей, как бы вытканые с самого начала»¹.

Повествуя об обычаях народов, населяющих Кавказ, и видя в них много общего с обычаями соседствующих народов, он добавляет: «Одежду красят они посредством намазывания растительными соками, краски которых долго не линяют»².

Указания на то, что в Азербайджане производились шелк, головные платки, льняные ткани и готовились краски, встреча-

130. А. С. Аскеров.
Потомственный
мастер шелковой набойки

Известия древних писателей, греческих и латинских, о Скифии и Кавказе. Собрал и издал в русском переводе В. В.

Латышев. СПб., 1893.

т. 1, с. 7.

² Там же.

³ Габайдулин А. К истории шелководства в Азербай-

ются в книгах арабских авторов X века ал-Истахри и ал-Мукаддаси, об этом же писал Марко Поло в XIII веке.

В Европе в XIV—XVII веках азербайджанские шелка расходились под названием шемахинских, гянджинских, шекинских (по месту их производства), они пользовались большой популярностью³.

Шелководство продолжало занимать большое место в XVIII—начале XIX века в жизни тех городов и сел Азербайджана, для которых это ремесло было традиционным.

В экономике шемахинской, шекинской, карабахской и других зон Азербайджана шелководство продолжает занимать немалое место и теперь. Но производство келагаи пока еще развито слабо. Связанное с индивидуальной формой творчества, основанное на ручном труде, оно не может идти в ногу с современным уровнем изготовления метровых шелковых тканей на индустриальной основе. Производство келагаи необходимо сохранять как уникальный вид народного творчества. Важно поддерживать преемственность древнего мастерства.

Мастер шемахинского производственного комбината Азим Сафтар Аскеров — один из ярких представителей народных мастеров, создатель узорной келагаи. Родился он в 1908 году в селении Баскал, недалеко от Шемахи, там, где традиционно население занималось ткачеством и раскраской келагаи. Это мастерство переходило по наследству в семье Аскерова. Отец его Сафтар был «ренгсазом»⁴, как называли и называют здесь мастеров красильщиков и набойщиков келагаи. Он был первым учителем маленького Азима, а потом память вбирала все, что делали соседи, родственники, знакомые.

Последовательная работа в маленькой мастерской отца сначала в Баскале, а затем в Шемахе началась с шестилетнего возраста. В 13—14 лет Азим уже обладал знаниями первого мастера. Поэтому позже ему было одинаково несложно работать в любом новом месте, где после революции организовывались мастерские, цеха, художественные объединения, куда приглашали Азима Аскерова для организации производства келагаи.

А работать пришлось, помимо Шемахи и Баскала, еще в Кировабаде, Тбилиси и Баку. В 1941 году в Великую Отечественную войну мастер, как и многие его близкие и товарищи, ушел на фронт. Вернувшись в 1945 году, вновь принялся за старое ремесло. Так, по сегодняшний день, Азим Аскеров занимается своим наследственным ремеслом.

Мастеру приходилось не раз сталкиваться с трудными задачами в условиях только налаживающегося производства. Недаром его почитают как основного учителя и воспитателя, от него перенимают приемы и навыки мастерства, понимание искусства.

Процесс изготовления келагаи состоит из трех фаз, последовательность которых и ранее, и теперь остается неизменной:

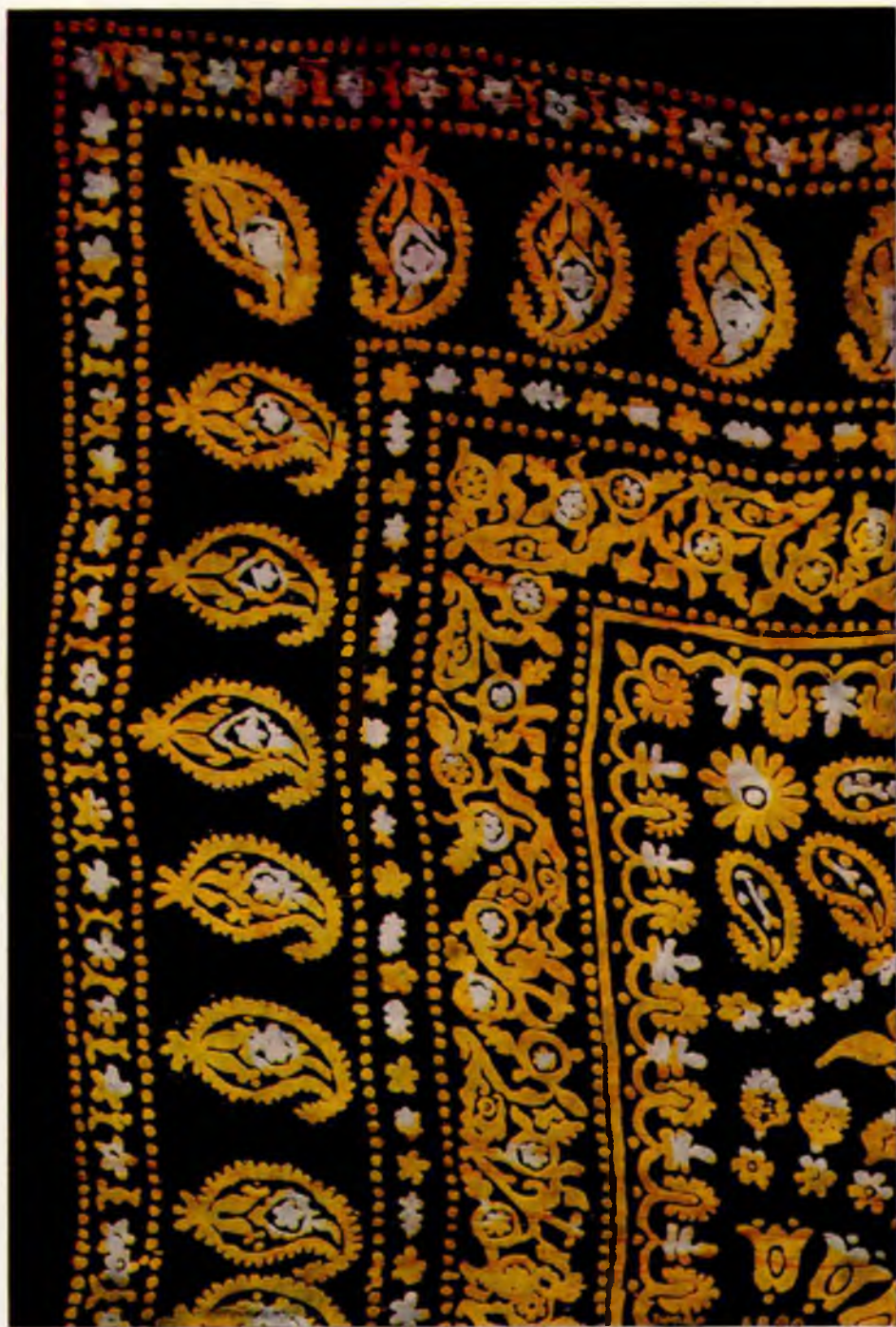
джане.— Известия Общества обследования и изучения Азербайджана. № 5. Баку, 1927, с. 154.

⁴ От слова «ренг» (крас-

ка). В связи с этим в Азербайджане ренгсазами называют маляров и других специалистов, имеющих дело с красками.



это ткачество собственно квадратной ткани платка (в основном, размеры $1,5 \times 1,5$ и $0,8 \times 0,8$ м), изготовление штампов и набойка с последующей окраской. Исторически, в течение многих веков складывалось так, что ткачеством занималась одна группа мастеров — «террахи», изготовлением штампов — калибов, вторая, а набойкой и крашением — третья. Сейчас же часто набойщики сочетают в себе и умение изготовителей калибов. Так работает и мастер Азим, правда в этом деле ему очень помогают его сыновья, особенно младший. Шемахинский производственный комбинат, так же, как и многие цехи Азербайджана по изготовлению келаган, не имеет специальной группы художников и техников-изготовителей. С одной стороны, это затрудняет и замедляет общий темп работы. С другой же — оказывает положительное воздействие, заставляя набойщика-красильщика келаган одновременно работать и в качестве главного мастера, определяющего художественное качество выпускаемых изделий. Пока на производстве имеется потомственный и хорошо знающий свое дело мастер, есть и искусство. Но всегда ли это будет так? Своему умению мастер учит каждого ученика и помощника, которого ему поручают. Таким образом эстафета мастерства передается. В процессе же изготовления келаган каждый его участник с самого начала усваивает ту истину, что конечная судьба изделия зависит от того, как по-



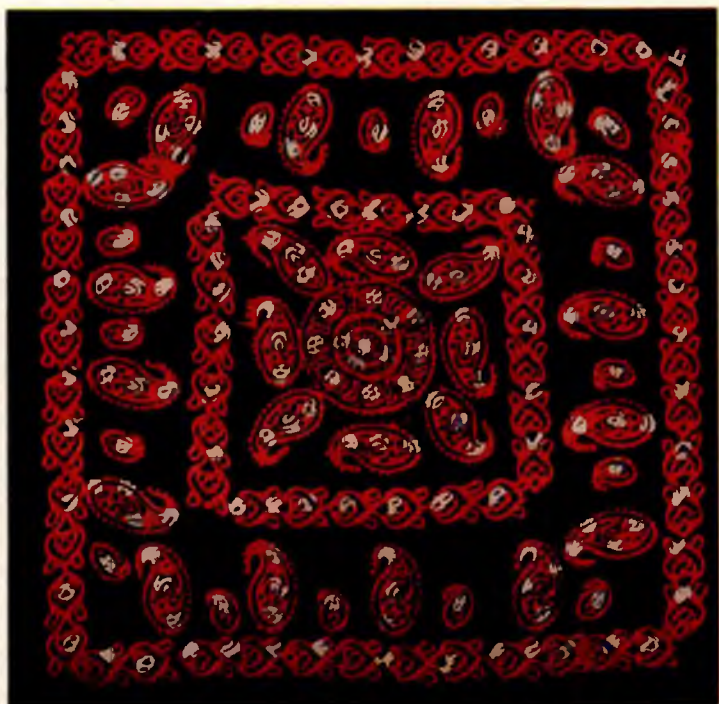
132. А. С. Аскеров.
Платок.
Фрагмент



дойти к художественной стороне дела. Он учит воспринимать традицию, объясняет, чем она обусловлена, что следует твердо повторять, а что может изменяться в зависимости от замысла в традиционном искусстве.

Долгое время исламской религией запрещалось изображение живых существ, и в орнаментальном искусстве Азербайджана наибольшее распространение получили геометрические и растительные формы. Это связывалось с особенностями калибов. Они делались из дерева, и вырезанные детали узора не могли располагаться особенно тесно и быть очень мелкими (при печати детали могли слиться). Правда, в технику набойки келаргаи, как и во многие другие области народного искусства, за последнее время вошли некоторые нововведения. Так, в калибах рядом с деталями, выполненными резьбой, появились детали в виде забитых и торчащих на небольшую высоту гвоздей и лент из тонкого металла. И деревянные части стали вырезаться не в толще дерева, как это было ранее, а заготавливаться отдельно. Их вырезают из плотной фанеры лобзиком, а затем с помощью клея и мелких гвоздей прикрепляют к печати — штампу. Так делает и мастер Азим Аскеров. Потому наряду с элементами обобщенных форм он проектирует узоры, в которых стало больше тонких линий и сравнительно мелких деталей.

Но, следуя традиции, Азим Аскеров редко обращается к



чисто геометрическим мотивам. Он чаще сочетает их с растительными деталями. Вместе со своими учениками и коллегами мастер остается верным и другой, очень значительной для мастеров келагаи традиции. Дело в том, что имеющиеся в наличии штампы — калибы варьируются как по размерам, так и по взаиморасположению.

По инициативе мастера Азима в цехе используется метод, по которому производится своеобразная маркировка, помогающая определить автора набойки той или другой группы келагаи. По этой системе Аскеров, учитывая степень мастерства каждого члена коллектива, интерес к той или иной композиции, выдает определенную группу калибов, советуя исполнить разряженную («сейрак») или более плотную («пиркалиб») композицию, композицию с кругом («хончалы») в центре или охваченную большим квадратом, составленную из одних крупных или малоразмерных калибов, либо их взаимоувязанного сочетания. Давая общие указания, мастер не ограничивает творческих поисков своих учеников, новшество становится предметом внимания всех и принимается к сведению для работы над новыми вариантами узорной композиции келагаи.

Используя эти возможности, а также отсутствие ограничений в выборе элементов узора, шемахинские келагачи⁵ стали более смело обращаться, так же, как и сам Аскеров, к моти-

вам, подсказанным окружающим миром, живой природой. Так возникли изображения хлопковых коробочек, нефтяных вышек, соединенных в замысловатую розетку геометрического рисунка, «спутников» в виде кругов с лучами на одной стороне и многое другое. При этом мастер Аскеров особо следит за тем, чтобы не изменять традициям в композиционных приемах и в мотивах узоров. Это очень отличает келагаи Шемахи от выделяемых, например, в Шеки и других районах республики.

Келагачи шемахинского района набивают узор по всему полю, тогда как в Шеки, Кировабадской и Карабахской зонах больше выделяют платки только с орнаментальным бордюром. В общем убранстве шемахинских платков преобладают одиночные элементы орнамента, не связанные друг с другом стеблями и другими деталями, хотя определенный порядок в их размещении обязательно присутствует. Используются в композиционной схеме прямые линии, овалы, сегменты, круги и другие элементы. С помощью прямых линий образуется рисунок квадрата, который, располагаясь в центре общей композиции, создает второе, меньшее по отношению к общим размерам платка поле. Круг, величиной примерно не более человеческого лица, размещается в самом центре. Сегменты занимают место в диагональных направлениях. Что касается общего принципа размещения орнамента, то здесь придерживаются больше симметричного порядка по отношению к вертикальным и горизонтальным осям, а также диагоналям квадрата платка. Строй деталей, задуманный для одной четверти платка, является достаточным для повторения его на трех остальных частях. Правда, исключения делаются, как это было и ранее: элементы варьируются в зоне, близкой к кромке и чаще всего на среднем поле. В таком случае полоса ниже его периметра заполняется элементами не симметричными, отчего и бордюрная часть получается построенной не в зеркальной симметрии, а способом ритмичного повтора детали через одинаковые промежутки. В качестве примера можно указать на один из пространственных элементов азербайджанского орнамента — овал с заостренным концом, известный больше под названием «бута», а у мастеров келагаи шемахинского района известного как «шах», с его разновидностями «дик дабан шах» (с каблуком).

В прежнем значении употребляют и другие термины, относящиеся к окраске и набойке келагаи⁶.

Большинство названий относится к определению рисунка штампов и их деталей. Сравнение со старыми образцами келагаи показало, что с помощью этих штампов и элементов узора создавались разнообразные композиции орнаментов платков. К сожалению, сейчас это не так. Ради выполнения плана по количественному показателю больше делают платков с простыми композициями узоров, шире используют крупноразмерные штампы. Мало разнообразия и в колорите. Большинство плат-

⁶ «Алдан чыхартма» (мелкие цветочки, заполняющие свободное от крупных элементов узора промежуток). «Гюлабен»

(форма в виде кувшинчика для розовой воды). «гебек» (круг в самом центре платка и его четверти на других участках

сложной композиции). «пуллу калиб» (штамп с монетами), «шиш папаг» (шалка с острой макушкой), «джейран гез ха-

ков, изготавливаемых шемахинскими мастерами, имеют фиолетовый фон с белыми или охристыми деталями узора, редки в фонах коричневые и охристые цвета. А белые келагаи («аг замин») невозможны вообще, поскольку в цехе мало набивочных красок для фона, они пачкаются под воздействием других красок.

Небольшое число естественных красителей, дающих более прочную и блестящую окраску, заставляет мастера отступать от развития целого ряда лучших черт в традиционном искусстве создания келагаи. А это не может не отразиться на художественных особенностях выпускаемой продукции и, естественно, удручает мастеров, которые чувствуют, что могут и должны делать лучше.

Аскеров сожалеет также и о том, что ассортимент изделий его цеха ограничивается выпуском головных платков. А ведь в старину, как справедливо вспоминает он, из ткани для келагаи делали также покрывала, верх для шерстяных одеял, занавесы, скатерти, небольшие квадратные полотна для узелков — «бохча» (свадебных, банных, подарочных), носовые платки и многое другое. Возобновление производства этих изделий привело бы к созданию большого количества разнообразных штампов и их узоров, которые обогатили бы и орнаментацию платков.

шийе» (бордюр, похожий на глаза лани), «чеп гюль хашийе» (бордюр с косыми цветами), «дик хашийе» (бордюр с пря-

мыми элементами), «бадам бута» (миндалевидный бута), «шахарасы» (промежуточный элемент между свалами).

Г. Г. Дервиз

Хаким Сатимов и гурум-сарайская школа традиционного народного гончарства



Замечательный гончар-кулол Хаким Сатимов в настоящее время — глава оригинального, наиболее полнокровного и самого цельного в эстетическом плане очага традиционного гончарства Ферганы, находящегося в кишлаке Гурум-Сарай.

Невозможно говорить о мастере традиционного народного искусства в отрыве от среды, от традиций, от его окружения. Его работа — это творчество, а творчество — это его жизнь. Оно неразрывно связано с природой, окружающей мастера, с народом, с традициями, устанавливающимися веками.

Ферганская долина — богатейший среднеазиатский оазис — имеет древние традиции керамического искусства, уходящие в глубину веков. И сейчас в Фергане, на территории двух республик — Узбекской и Таджикской, живут и успешно работают замечательные мастера традиционного народного искусства.

Ферганский оазис разделен рекой Сырдарьей, которая дает жизнь этой плодороднейшей части Средней Азии. Здесь издавна жили оседлые земледельцы и процветало ремесло.

Большинство центров современного керамического производства расположено по левому берегу Сырдарьи. Это города Канибадам, Исфара, Коканд, Риштан, Андижан. Но и по правому берегу, вдоль старого караванного пути, располагалось много селений, где гончарство было широко развито.

От города Намангана вниз по течению располагаются кишлаки Шахан, Санг, Гурум-Сарай, Ашт. В них до сих пор работают отдельные гончары или помнят последних кулолов. Интересно отметить, что эти кишлаки расположены друг от друга на расстоянии одного дня пешего пути. По-видимому, они создавались естественно как остановки на караванном пути.

Необходимо сказать, что изделия «правобережных» гончаров по художественным и пластическим особенностям отличаются от керамики Риштана и Андижана. Хотя, с другой стороны, многие черты роднят эту керамику. И, наконец, вся ферганская традиционная керамика в целом резко отличается от керамических сосудов, сделанных в Хорезме или в других районах Средней Азии.

На правом берегу Сырдарьи, буквально на наших глазах, за последние десять-двенадцать лет расцвел совсем было исчезнувший очаг народного гончарства в кишлаке Гурум-Сарай Папского района Наманганской области. Самый старый мастер Гурум-Сарая — Хаким Сатимов, или Сатим уста-талокчи — как зовут и знают его в Гурум-Сарае, — положил начало возрождению совсем было затухшей, некогда прекрасной гурум-сарайской школы керамического искусства. Большую роль в этом деле сыграл директор кокандских мастерских Художественного фонда Узбекской ССР Ю. М. Рубинов. Он сумел возродить веру в то, что народное гончарство, знания мастеров нужны нашему обществу и государству, сумел найти такие организационные формы, которые способствовали творческому труду мастеров. Разыскав Сатимова, переставшего работать с глиной, разочарованного жизненными трудностями и неудачами, Рубинов убедил старого мастера вновь приняться за брошенное ремесло, причем не идти по пути гончаров, использующих свинцовую глазурь и фабричные красители, а возродить традиционную поташную глазурь и создавать свои произведения на основе традиционной технологии. Этот опыт блестяще удался.

Расцвет гурум-сарайской школы — явление выдающееся. Не находивший выхода талант Сатимова развернулся. Его произведения экспонируются теперь на многих выставках как в Советском Союзе, так и за рубежом. Ими восхищались зрители международных керамических конкурсов Франции и Италии. Голубо-бирюзовая керамика — сверкающее чудо, сотворенное руками Хакима Сатимова, достойно представляет Советскую Среднюю Азию в Международном музее керамики в городе Фазнце (Италия), Государственном музее искусства народов Востока в Москве, Государственном музее искусств УзССР в Ташкенте и во многих других музеях нашей страны и за ее пределами.

Сатимов, как всякий духовно богатый человек, мудр и пользуется большим авторитетом и влиянием среди коллег по творчеству. Он прекрасно знает традиционные орнаменты и технологию.



Теперь в Гурум-Сарае мы уже имеем не одного старого мастера, а трех ведущих мастеров — Хакима Сатимова, Махмуда Рахимова и Максудали Турапова, которым помогают дети, — эстафета преемственности подхвачена.

Трудно сказать, откуда происходит название кишлака — Гурум-Сарай. Есть суждение, что происхождение названия кроется в словах гурум — что в переводе значит шум, штурм; другой вариант — что идет от слов хором — прохлада или ором — отдых.

В кишлаках, расположенных на берегу Сырдарьи, гончары часто пользовались глиной, которую брали после паводков на



137. Х. Сатимов.
Кувшины. 1978



берегу, когда осевшая глина высыхала пластами и трескалась. Необходимо отметить, что раньше существовала узкая специализация мастеров-керамистов по кишлакам. В Гурум-Сарае, в частности, делали ляганы и косы. В кишлаке Санг делали прекрасные хумы. Это была как бы основная продукция, которой славился кишлак. Происходило это от того, что каждый мастер был артистом в определенном виде гончарных изделий. И до сих пор мастеров гончарного искусства называют часто старыми определениями, в зависимости от их специализации: хумчи делают хумы (сосуды для хранения воды); косагары — косы; тавокчи — тавоки (тарелки); ляганчи — ляганы (большие блю-



да); кузагары — кувшины, дастшу, афтоба. Мало того, что мастера делились по специализации — по видам и формам сосудов, — они делились еще и по характеру росписи.

Чиннигоронами называли мастеров, которые делали роспись под китайский полуфаянс («чин» в переводе — китаец). Сейчас сохранились последователи этой техники — усто Сахибовы, Сафарбой и Сафеддин, живущие в кишлаке Чорку Ленинабадской области.

Узкая специализация гончаров способствовала развитию профессионализма. Она, по-видимому, сложилась постепенно, в очень отдаленные времена, с развитием ремесла, усложнением форм, увеличением функционального разнообразия керамических изделий. Это указывает на то, что традиционное народное гончарство имело высококвалифицированных мастеров — художников и технологов одновременно. Это были люди, занимавшие особое, весьма важное место в обществе.

Раньше мастера-керамисты жили вместе целыми улицами. И до сих пор память об этом сохранилась в названиях улиц, например, улица Кулолов в городе Шахрисябе, где и сейчас

живет несколько гончаров. Гончары очень ревностно относились к своему труду и ценили высокое мастерство. Существовала традиция посвящения в мастера после пятнадцати лет работы ученика, если он оказывался способным человеком. Происходило это на празднике, который устраивал ученик. На него приглашались все хорошие мастера. Устраивалась выставка изделий ученика, вступающего на самостоятельный путь. Все приглашенные знакомились с его произведениями и высказывали свое суждение. Мастер-учитель оглашал согласие дать ученику право на самостоятельность. Тогда аксакал (старейшина гончаров) произносил ритуальную речь, читал молитву, обращаясь к пиру — духовному наставнику кулолов, который, по преданию, похоронен в городе Бухаре. Наставление-посвящение произносилось стоя на коленях, руки — ладонями вверх, как во время молитвы. Все мастера говорили, благословляя ученика: «Омин». Так ученик получал право открывать самостоятельную мастерскую и называться усто. Нельзя не согласиться с рациональностью и продуманностью этой традиции. Существовал обычай выдавать дочь учителя замуж за лучшего ученика после его посвящения в мастера. Таким образом сохранялась и укреплялась семейная связь в сохранении родового мастерства (учитель рождался с учеником) и секреты производства оставались в одном роде.

В среде гончаров существовала строгая организация. Крупные заказы для тоев принимал аксакал-старейшина и говорил, какой мастер должен его выполнить. У больших мастеров были свои карьеры глины. За марганцевой рудой, магилом, ездили в нынешнюю Ошскую область Киргизии, частично расположенную в Фергане. За белой глиной, гилбута, ездили в Ангрэн, где она попадает в слюях каменного угля. Окись меди и железа гончары изготовляли сами, только кобальт использовали фабричный. Ишкоровую поташную глазурь мастера готовили из особых растений. Они выезжали в полупустынные участки, где растет солянка, показывали ученикам, какие растения и в какое время собирать, так как от времени сбора растений зависит интенсивность бирюзового цвета керамических глазурованных изделий, так как солевой состав в стеблях колеблется сезонно. Помощники мастера собирали и пережигали растения, затем трижды спекали и размалывали золу солянки (ишкор) с полевым шпатом (акташем). В керамических печах в Фергане есть специальное отделение для изготовления ишкоровой глазури. Окись меди под ишкоровой глазурью дает особый бирюзовый цвет. До начала XX века почти все гончары пользовались ишкором, и потому среднеазиатская поливная керамика была замечательно голубой с бирюзоватым оттенком необыкновенной чистоты и звучности.

С приходом мусульманства гончарство не избежало его влияния и было связано с ритуалами, сопровождающими эту религию.

Существует легенда, что один мастер ездил на поклонение в Мекку и сделал керамические сосуды, чтобы привезти воду из «святого» источника Зам-Зам. Сосуды у него стали покупать паломники, а в последнем сосуде он сам привез домой воду, и дал имя Зам-Зам своему сыну, который стал впоследствии великим кулолом. Имя Зам-Зам довольно распространено среди гончаров. Сатимов рассказывал, что его учитель, который был родом из района Чадак, ходил на поклонение в Мекку и привез оттуда воду Зам-Зам в ребристом глиняном сосуде желтого цвета. Этот кувшин впоследствии разбился, и Хаким, показывая черепок от этого сосуда, говорил, что хотел бы сделать такой же кувшин. По-видимому, многие крупные мастера Ферганы сами совершали паломничество в Мекку и изготавливали паломникам керамические сосуды для «святой воды». Таким образом, мастера приобщались к служению духовному культу, их ремесло носило характер некоего священнодействия, пользовалось особым уважением.

В настоящее время бытовые традиции изменились, но «живая» народная керамика сохранилась. Наравне с фабричной посудой до сих пор в быту находят спрос керамические сосуды, созданные гончарами. Если мы зайдём в узбекский дом в кишлаке, то обязательно увидим в нишах стен в комнате для гостей красивую и керамическую, и фаянсовую посуду. Плов до сих пор стараются подавать на керамических ляганах. А в домах самих кулолов парадная комната часто превращается в домашний музей.

Конечно, по многим техническим показателям и количеству изделий гончары не могут конкурировать с промышленностью. Грубая керамика не может стать фаянсом и тем более фарфором, хотя они имеют общую силикатную основу. И тот путь повышения производительности труда и применения конвейерной системы в её примитивном ручном варианте, который избрала местная промышленность на своих предприятиях, фактически продолжает линию кустарного производства конца прошлого века и не может привести к развитию народного искусства. Этот путь ведёт к постепенному превращению его из живого искусства во внешнее стилизаторство. Но изделия народных гончаров должны конкурировать с фабричными не по количеству, а по эстетическим достоинствам. Они имеют спрос в Советском Союзе и за его пределами. Однажды профессора и студенты Академии художеств из Дании упрасивали продать им всю выставку народной керамики, экспонируемой в Варшаве Советским Союзом.

Преемственность мастерства — очень важный вопрос. По обычаю после смерти мастера его инструмент переходит к ближайшему брату по ремеслу. Так, к Сатимову инструмент перешёл от брата — очень хорошего гончара Турапа (отца Максудали Турапова). Сын Сатимова Хаитбой помогает отцу. Он уже хороший мастер. Максудали Турапов стал заниматься керами-

кой сравнительно недавно. Его учил и посвящал в мастера Сатимов.

Отец Махмуда Рахимова — самый известный мастер — усто Кинжа. С 12 лет за долги родителей Махмуд работал у родственников, а затем помогал отцу и учился у него. А сейчас дети Рахимова в свободное время помогают ему. И если им оказать достаточную поддержку, они могут стать хорошими мастерами.

Сатимов передал свои технологические знания и навыки мастеру Риштану Шарафуддину Юсупову. Вместе с мастером И. Камилковым, используя традиционную глазурь, Юсупов создает теперь в Риштане типичную для этой школы кистевую роспись окисью меди и окисью марганца по белому ангобированному черепку.

Характерно, что творчество гончаров Ферганы как бы объединяется с природой в самом творческом процессе. Сатимов до сих пор, начиная что-нибудь делать, обращается к пиру (своему покровителю) с просьбой соединить воду и огонь в камень. Все, что связывалось в представлениях мастера с глиной и превращением ее в керамику, носило раньше магический характер. Отношение к выделанной глине было священо. Это связано с домусульманскими языческими верованиями, с поклонением природным явлениям, что не смог истребить даже воинствующий ислам.

Как говорилось выше, колорит среднеазиатской голубо-бирюзовой керамики зависит от ишкоровой поташной глазури. Раньше ишкоровую глазурь можно было приобрести на рынке. Мастера продавали излишки своего производства. В настоящее время ни на одном предприятии как местной промышленности, так и бытовых комбинатов, эта глазурь не употребляется. И ее нигде не делают. Только лишь в Гурум-Сарае мастера вновь вернулись к традиционной технологии.

Процесс изготовления керамики состоит здесь из формовки изделия на гончарном ножном круге, сушки на сквозняке и покрытия черепка ангобом, состоящим из гилбуты и акташа на мучном растворе. Затем изделие расписывают и, наконец, обливают ишкоровой глазурью. Все среднеазиатские мастера обжигают керамику только один раз. Печи для обжига керамики в Фергане отличаются от печей в Хорезме. Они одноэтажные и топка расположена глубже в земле.

Изделия гурум-сарайских мастеров легко отличить и по характеру черепка, и по рисунку орнамента, и по колориту от изделий мастеров традиционного народного искусства других центров Ферганы. На примере изделий Сатимова как ведущего мастера этого центра можно показать ее особенности.

По своему облику его посуда массивная и тяжелая. Массивность связана, по-видимому, с качествами обжига и глины. Особое ощущение тяжести и какой-то рельефности придает употребление в большом количестве полевого шпата (акташа), заглушенного гилбутой. И, конечно, всегда можно узнать изделия

Сатимова и его земляков по насыщенности цвета бирюзовой росписи под ишкоровой глазурью.

В Гурум-Сарае по традиции не делают хумов, не делают неглазурованной керамики. Наиболее распространенной формой являются ляганы (большие блюда), тавоки (средние тарелки), косы разного размера, но всегда объемной формы с округлыми боками, без отогнутой закраины, в отличие от кос, изготовленных мастерами Сахибовыми из кишлака Чорку, Мавляновым и Мелневым из города Канибадама. В Гурум-Сарае иногда делают косы с четырьмя или восемью защепами по краям, которые, образуя своеобразные носики, служат для сливания жидкости.

Иногда Сатимов делает массивные колоколообразные кувшинчики и сосуды для кислого молока (загулдон) с двумя маленькими ручками и крышкой; их не делают ни Рахимов, ни Турапов.

По композиции декора его ляганы и тавоки чаще имеют менее заполненное среднее поле и сочный по цвету орнаментально нагруженный край, которым крепко замыкается середина. Орнамент наносится окисью меди (бирюзовым цветом), а контур фиолетово-коричневой окисью марганца.

По росписи гурум-сарайская керамика ближе всего к риштанской. Как и в Риштане, здесь часто ляганы получают композицию с изображением кумгана на среднем поле. В этом случае блюдо служит как бы картиной в орнаментальной раме. Вокруг кумгана всегда располагается плакучая ива — «мадянунтол». И только в этом случае декор получает ярко выраженный характер накладного изображения на белом фоне. Во всех других вариантах орнамент сатимовской керамики не накладывается на фон, а создает двойной синий и белый орнамент, то есть пространство между цветными элементами играет тоже роль орнамента. Это — главное отличие росписи Гурум-Сарая от риштанской, где изображение очень изысканно, но всегда лежит на фоне.

Наиболее часто встречающийся элемент, сочетания которого создают арочки и другие фигуры, — это «шобарг» (лист-король). Он как бы является лейтмотивом в компоновке орнамента у Сатимова и им постоянно пользуется Рахимов. Этот элемент орнамента рисуется обычно светлым фоновым цветом, а название имеет — «она», значит, мастер сам расценивает фон как изобразительный элемент. Этот мотив столь же обязателен в декоре гурум-сарайских глазурованных сосудов, как и изображение спиралевидной «змейки» в сосудах Мавлянова, Мелнева, Сабирова, Ярмадова, да и вообще всех мастеров Канибадама.

В более массовой посуде элемент «шобарг» заменяется просто арочками, которые наносятся последовательно медью и марганцем. Это относится как к небольшим тарелкам, так и к косам. В Гурум-Сарае к этому приему чаще прибегает Турапов.

Края роскошных ляганов часто декорируются решеткой из квадратов с диагональными пересечениями. Нередко можно видеть клейма, заполненные косой сеточкой. Эти элементы орнамента встречаются на керамике кишлака Чорку.

Часто Сатимов употребляет элемент бело-голубого поля, разделенного волнообразным зигзагом. По самому краю блюда обычно идет кайма из треугольничков или мелких арочек. Внутреннюю часть кос Сатимов никогда не расписывает.

Традиции Риштана, где мастера всегда стараются украсить дно косы орнаментальной веточкой, и мастеров Канибадама, которые распространяют декор от каймы края на внутреннюю часть боковых поверхностей, не находят у мастеров гурум-сарайской школы поддержки. Только в очень больших косах внутри легко декорируется самый краешек. Характер резного украшения вокруг ножки косы — панджарадор «юбочки», в Гурум-Сарае более массивный и сглаженный. Он состоит из плоских полукруглых выемок, а не зубцов. Иногда гурумсарайцы подмешивают в ангоб окись меди, и тогда весь фон сосуда приобретает светло-голубой тон. Но в Гурум-Сарае он более красивого бирюзового цвета, а не такой серо-голубоватый, глухой и ровный, как в керамике Риштана недавнего прошлого.

Центральную часть ляганов и тавоков занимает излюбленная мастерами крестообразная розетка «гире». Она представляет собой темно-бирюзовый и белый четырехлистник, вставленный один в другой и завершающийся арочками.

В тавоках и косах массового производства Сатимов употребляет примитивный элемент «себолк» — трилистник, komponуя из него очень простой декор. Этот элемент в более развитом и усложненном орнаменте мы можем увидеть на желтых блюдах мастера Юнусова из города Андижана. Часто Сатимов наряду с кистевой росписью употребляет штамп звездочки, для чего использует семенные коробочки растения, широко распространенного в Средней Азии.

В росписи сосудов Сатимова иногда встречается элемент, ассоциирующийся по рисунку с архитектурным арочным порталом. Его можно встретить в росписях риштанских мастеров. Но, если до последнего времени роспись риштанцев отличалась мелкие формы и густота заполнения поля, то для росписи гурум-сарайцев характерна сочность и непринужденность. Все элементы выполнены без видимого усилия, одним касанием кисти, все они неправильны по форме и грубоваты. Всегда чувствуется момент творческой импровизации, свойственный большим мастерам, — творцам, а не ремесленникам.

Риштан по праву считался главным гончарным центром Ферганы, и риштанская керамика отличается наибольшим разнообразием и изысканностью форм. Только здесь изготовляли поливные кувшины для воды и поливные хумы, только здесь делаются сложные сосуды для вина в виде утки «урдак». Но благодаря тому, что здесь уже давно сложились промышлен-

ные формы изготовления керамики, мастера испытали на себе влияние фабричного производства и городской культуры конца XIX — начала XX века. Например, здесь было широко развито производство ляганов, покрытых по серо-голубому фону чрезвычайно сухой росписью глухими эмалями, которые имитировали фаянсовую посуду.

Гурум-Сарай, находясь как бы на периферии, сохранил традиции ферганской керамики в наиболее чистом виде. Гончары, работающие там, — настоящие художники-творцы, создающие духовные ценности социалистической культуры. А в традициях их замечательного коллективного искусства закреплен весь долгий путь его существования.

Т. И. Мезурнова

Таджикская глиняная игрушка.

Гафор Халилов



В прошлом глиняную игрушку лепили во всех трех районах Таджикистана, где существовало гончарное производство, ее делали в Ходженте, Канибадаме, Ура-Тюбе, Каратаге, в селениях Чорку, Сахсиён. Сохранилось же ее производство до настоящего времени только в двух центрах — в селениях Каратаг (Гиссарская область) и Бафон (близ Ура-Тюбе). В молодости делал игрушки талантливый мастер-гончар из Денау Халилов Бадал (Узбекская ССР), он относится к каратагской школе мастеров.

Свистульки и погремушки, предназначенные для забавы детям, в древности служили магическим целям. Ведь почти до настоящего времени их делали, в основном, к празднику весеннего равноденствия. Исследователь Е. М. Пещерева связывает изготовление глиняных свистулек в виде драконов и змей с праздником весны, когда начинались земледельческие работы, с широко распространенным в Средней Азии поверьем, что змея и дракон являлись хранителями, или властителями, вод. По ее мнению, этим объясняется постоянное присутствие их изображений среди свистулек, изготовлявшихся к весеннему празднику и предназначавшихся для вызывания дождя¹.

Как и гончарное дело в целом, изготовление глиняной игрушки существует с древнейших времен: отдельные образцы

140. Г. Халилов.
Мастер таджикской
глиняной игрушки

¹ См.: Пещерева Е. М.
Гончарное производство
Средней Азии. М.—Л.,
1959, с. 108.

² См.: Мешкерис В. А.

Терракоты Самаркандского музея. Л., 1962, с. 33.

³ Коллекция не опубликована, находится в ма-

ее и фрагменты обнаруживались археологами вместе с керамикой еще в слоях античного периода.

Нередко вместе с керамикой и терракотовыми скульптурами, изображающими людей и божества, обнаруживали фигурки животных, лошадь с седоком и другие. Многие изображения имели магическое значение, связь с тем или иным ритуалом. Большая коллекция терракот, среди которых встречаются игрушки, находится в Республиканском музее истории культуры и искусства в Самарканде. Они определены специалистами как терракоты V—VIII веков и отнесены к эфталитско-тюркской эпохе². Прекрасные образцы игрушек в виде лошадки со всадником, птички и курильницы, выполненной в виде фантастического животного, несущего на спине чашу для благовоний, найдены археологами в Шахристане, расположенном недалеко от Ура-Тюбе. Они датируются VI—VIII веками³. Эти скульптурные изображения интересны в том плане, что они представляют собой явление доисламского периода.

В этнографической литературе почти нет сведений о глиняной игрушке Средней Азии. Среднеазиатская глиняная игрушка до начала XX века музеями не собиралась. Коллекция игрушек, собранная в начале века О. М. Коржинской, вероятно, единственная в своем роде⁴. Эти игрушки начала века сохраняют в своей форме и манере отделки традиционные черты, складывавшиеся в течение предшествующих столетий.

Лепили игрушки не только мастера-гончары, их делали также в местах, где существовало женское производство гончарной посуды — в группе селений Самсолык в Каратегине, в группе селений Гумбулак в Файзабадском районе, в селении Зидды Варзобского района, в селениях Тошбулак и Туда Алмасинского района. Игрушка, так же как и изготовленная там посуда, делалась неполивной, расписывали ее белым ангобом, несложным узором в виде полос или точек или не расписывали вовсе. Это были главным образом свистульки в виде зверей и животных со свистком или с погремущей — последние предназначались для самых маленьких, которые еще не могли забавляться свистком. Для детей мастерницами делалась также миниатюрная глиняная посуда, повторяющая в точности формы больших сосудов.

Глиняная игрушка из села Бафои (близ Ура-Тюбе) привлекала к себе внимание любителей народного искусства. Маленькие птички и лошадки-свистульки продавались на ура-тюбинском базаре вместе с другими изделиями. После того, как игрушками заинтересовался любитель-коллекционер Г. М. Блинов, отыскавший изготовлявшего их мастера, безвестная игрушка и никому не известный мастер приобрели широкую популярность⁵.

Как и у большинства народных мастеров биография Гафора Халилова очень проста. Сын бедняка крестьянина, с десяти лет он был отдан в обучение к родственнику-гончару Хидиру, который имел мастерскую и делал для базара и на заказ гончар-

териалах северотаджикстанской археологической экспедиции (начальник Н. Н. Негматов). Хранится в археологических

фондах Института истории имени А. Дониша АН Таджикской ССР.

⁴ Хранится в Музее антропологии и этнографии

АН СССР (Ленинград) под № 3540-41 77.

⁵ Коллекция игрушек Гафора Халилова, насчитывающая около 300 штук.



ную посуду, а дважды в году — к праздникам Навруз и Рамазан — лепил игрушки. Насмотрелся Гафор, как лепил их старый мастер, и запомнил.

Своей мастерской Гафор так и не обзавелся, до двадцати пяти лет работал у мастера. После революции он тридцать лет проработал гончаром в ура-тюбинской артели «Красный труд», где делал в основном горшки и миски, иногда для забавы ребятишек лепил по старой памяти игрушки. Известность пришла к нему уже в старости. Открылся и расцвел его талант как-то вдруг. И раньше мастер лепил игрушки, но делал это без задора, без особой выдумки. Когда же заинтересовались игрушкой взрослые, специалисты и любители, пробудилось в мастере скрытое до того чувство художника. И одарило оно радостью и самого творца, и любителей народного творчества.

Мастера-гончары всегда хорошо знают свойства глин и места, где они залегают. Чтобы получить хорошее тесто, используют два вида глин — желтую и белую. Смешивают их в определенной пропорции — две части желтой с одной частью белой. Перед замесом белую глину замачивают на сутки. В тесто добавляют для связки мелко нарезанную шерсть или камышовый

141—142. Г. Халилов.
Дракон.
Игрушка. 1978

хранится в фондах музея
Института истории имени
А. Дониша АН ТаджССР.

есть они и в краеведческих
музеях Таджикистана и в ряде центральных
музеев страны.



пух. Готовое тесто делят на большие комья, укладывают их в тени и накрывают тряпками, чтобы оно не засыхало.

Лепят игрушку, сидя на земле за небольшим столиком. Процесс лепки четко делится на три операции. Первая — изготовление свистящей детали будущей игрушки — свистка «лулак». Свисток представляет собой шарик с вытянутым хвостиком, в котором специальной палочкой делают два сообщающихся отверстия, благодаря им и образуется свистящий звук. Вылепив каждую такую деталь, мастер обязательно подует в нее, пошвистит, проверит, как она звучит. Одновременно заготавливает 15—20 свистков. Такой свисток уже и сам по себе игрушка. На шарике палочкой делают глаза-дырочки и рот, а на брюшке вмятины и лапки. Тогда он получает новое название «булбукча» — соловушка.

Вторая операция — лепка тулова игрушки и вмонтирование в нее свистка. Ком глины раскатывается в жгут, приплюсывается с обеих сторон. Из образовавшихся утолщений лепят пары передних и задних ног — образуется туловище с четырьмя ногами. Над задней парой ног пальцами делается углубление, в которое вкладывают свисток, его хорошо подгоняют и обмазы-



вают глиной. Он одновременно становится и хвостом, лихо задраным вверх. Иногда под свистком прилепляется жгутик — хвостик, конец которого может вдруг по воле мастера превратиться в голову змеи и опутать туловище и шею игрушки.

Третья операция — лепка головы. Ком глины раскатывается в жгут, один его конец приплющивается, из него лепятся сначала самые выступающие детали — рога, уши, гребень, веерообразная или зонтообразная корона и прочее. Большим пальцем ловко делают вмятины — впадины для глаз, затем вытягивают нос и, в зависимости от задуманного, вылепляют пасть в виде воронки, в виде щели, которую прорезают острием палочки, или в виде округлого отверстия. Обязательной деталью почти всех игрушек является язык, то круглый мясистый, то длинный, свисающий над нижней губой, клыки и зубы, что вместе придает фигурке вид свирепый и грозный. Из небольших комочков глины



леплятся две чашечки для глаз, которые сажают во впадины. В чашечки налепливают еще по шарик, придавливают их, делают отверстие — и вот страшное чудовище уже смотрит на мир удивленно широко раскрытыми глазами. Из нижней части жгута лепят шею, готовую голову насаживают и прилепливают к тулову. Игрушки хорошо просушивают на солнце и обжигают в специальной печи.

У мастера есть свой ритм в изготовлении типов игрушек. Трудно склонить его лепить одних дэвов или драконов, которые особенно нравятся любителям глиняной пластики. Вылепив их по одной-две пары, мастер неизменно переходит к лепке других видов, в каждом из них точно подбирая детали и используя привычные приемы отделки, наделяя каждую игрушку какой-то своей особенностью. Мастер дает названия всем игрушкам. Их более пятнадцати — это уже упоминавшийся дьявол, или демон

(дэв, див), дракон (аждахо), змея (мор), обезьяна (маймун), лошадь (асп), корова (гов), бык (базгоу), горный козел (огу) и другие.

Наибольшей сложностью в лепке игрушек отличаются две ее детали — свисток, от которого зависит звук, и лепка головы. Но если в двух операциях — в изготовлении свистка и тулова — детали лепятся почти однообразно, то в лепке голов можно наблюдать бесчисленное многообразие форм и вариантов. Именно здесь проявляется больше всего фантазия творца, его изобретательность. В большинстве своем игрушки Гафора Халилова, в отличие от каратагских и игрушек из Убы, имеют широко раскрытую пасть, как правило с клыками и зубами, со свисающим языком. Отличительной чертой ура-тюбинских игрушек является посадка головы на прямой длинной шее в двух ракурсах — прямо по отношению к тулову и повернутой вбок. Другая особенность — место расположения свистка. Если для игрушек из Убы характерно устройство свистка сбоку, то в ура-тюбинских он обычно бывает помещен в хвосте. В ура-тюбинских игрушках свисток сбоку делается редко и преимущественно в тех случаях, когда это диктуется конструкцией игрушки — в игрушках со вздыбленным хвостом, с седоком и других. Характерно, что в современной каратагской игрушке свисток вообще зачастую отсутствует, особенно в такой, как шер (лев) — он обычно лепится с поднятым могучим хвостом — или у игрушек, изображающих верблюда и лошадь. Отсутствует свисток и в самаркандской игрушке. Это, вероятно, можно объяснить утратой ее основной игровой функции. Игрушка становится все более декоративной⁶.

Для изготовления и отделки игрушек применяются две деревянные, хорошо отполированные палочки — одна потолще, круглая в сечении, вторая тонкая, плоская, с острым ребром; у палочек один конец заостренный, другой тупой. Этими палочками и выполняются все операции при формовке игрушек и при их отделке. После того, как игрушка вылеплена, ее дважды орнаментируют — палочками делают надрезы, дырочки, штрихи — все это выполняется по сырой глине. Затем игрушку сушат и обжигают. После обжига ее окунают в раствор извести или белой глины гилбута, держа за свисток, который не покрывают краской, дают подсохнуть и расписывают. Игрушки, окрашенные в растворе светлой глины, имеют благородный цвет, их часто оставляют теперь нерасписанными. На них особенно хорошо заметна рельефная отделка.

Расписывают игрушку, как правило, двумя-тремя красками (синей, красной, зеленой) самодельными кисточками (привязанным к палочке пучком шерсти). В старину для росписи использовали естественную минеральную краску кирпично-красного цвета. Игрушку покрывают поперечными красными и синими полосами. Глаза, рот, пасть, а иногда, для большего эффекта, всю голову, закрашивают полностью одним цветом.

⁶ Современная керамика мастеров Средней Азии. М., 1974, с. 27–28.



146. Г. Халилов.
Дракон со змеями. 1976
Игрушка.

Первоначально дэвы были божествами индо-иранских народов. Когда-то им поклонялись, их изображения помещали в храмы, жилища. Но с появлением зороастризма древние религиозные представления и связанный с ними пантеон богов претерпевают изменения. Дэв из доброго божества, покровительствующего человеку, превратился в народных верованиях в существо злое, жестокое⁷. Народная фантазия наделяет его сверхъестественными качествами. Это человекоподобное существо с огромной головой, увенчанной рогами, с огненными глазами, огромным носом в виде карная (большая медная труба), с пастью, как пещера, с туловищем, покрытым длинной шерстью. Вид его устрашающий и свирепый. Из всех злых духов дэв — чудовище самое грозное и могучее⁸. Изображения дэвов, сцены единоборства с ними известны по персидским миниатюрам, иллюстрирующим поэму «Шах-наме». Это злые духи со страшным оскалом на дьявольских мордах, прячущиеся за скалами, подстерегающие свою жертву, предвещающие смерть, гибель. Изображения дэвов, известные по миниатюрам, и дэвы Гафора Халилова имеют много сходного. Ура-тюбинская игрушка — плод народной фантазии, и в ней не могли не воплотиться предания старины.

Не менее загадочным и интересным явлением в игрушке представляется изображение змеи. Чаще всего она оплетает туловище дэва, выглядывая из-за его головы, иногда их две, иногда головой змеи оканчиваются рога, язык, хвост дэва. Сами мастера объясняют, что змея — это сила и могущество дэвов и драконов, они так могущественны, что им повиновались змеи. Змеи, кроме того, их охраняют. Е. М. Пещерева усматривает в ура-тюбинском трехглавом драконе с обвиненной его шеей двуглазой змеей отражение широко распространенного в Средней Азии представления о жизненном начале⁹ и плодородии.

Своеобразную группу составляют игрушки в виде птиц. Их делают с большими клювами, с поднятыми вверх крыльями, словно готовыми к полету, на одной круглой в основании ножке-подставке.

Игрушки Гафора Халилова традиционны, хотя в них есть отличия от известных нам старинных образцов¹⁰. Очевидно, к наиболее традиционным следует отнести такие классически завершенные по форме композиции, как драконы, дэвы, да и всю в целом фантастическую звериную и птичью группу. Но мастер — большой фантаст, и, вероятно, только им придуманы и созданы сложные и иногда чрезмерно перегруженные композиции дэвов с обезьяной на рогах или с лягушкой в открытой пасти. В традиционной игрушке есть, несомненно, еще много загадочного и неизученного.

В Таджикистане на сегодняшний день Гафор Халилов по сути дела единственный мастер, который более или менее регулярно занят этим промыслом. К сожалению, в Ленинабадском филиале Художественного фонда дело поставлено не очень хо-

⁷ См.: *Муродов О.* Представления о дэвах у таджиков средней части долины Зеравшана. — Со-

ветская этнография, 1973, № 1, с. 148.

⁸ Там же, с. 150—154.

⁹ См.: *Пещерева Е. М.*

Гончарное производство Средней Азии, с. 107.

¹⁰ Там же, с. 105.

рошо: у мастера часто нет топлива или не приходит по несколько месяцев машина, чтобы увезти его изделия. Мастеру приходится иногда зарабатывать на жизнь отнюдь не игрушкой, а изготовлением грубых и трудоемких тануров — печей для выпечки лепешек. У него нет учеников. Хотя прекрасно знает это дело и хорошо лепит игрушки его сын Гадо Гафоров. В Беговате (Узбекская ССР) живет племянник Халилова молодой одаренный мастер Хамид Каримов. Его отец был гончаром и тоже лепил игрушки. Игрушки Хамида Каримова отличаются примитивностью и какой-то наивностью. У мастера заметно стремление к скульптурности. Это молодой и на наш взгляд перспективный мастер. Необходимо уделять больше внимания молодым мастерам, создавать такие условия, которые бы способствовали преимущества народного творчества.

Б. Х. Кармышева

Юрта в современном быту узбеков. Мастера ее убранства



Решетчатая юрта, крытая войлоком, столь характерная для дореволюционного быта казахов, киргизов, каракалпаков и туркмен, широко бытовала и среди полукочевых узбеков — в неорошаемой зоне она нередко была единственным видом жилища¹. Юрта характерна преимущественно для той части населения, которая связана своим происхождением со средневековыми кочевыми узбеками Дашти-Кипчака². В настоящее время юрта у узбеков в той или иной мере сохраняется в Кашкадарьинской и Сурхандарьинской областях Узбекской ССР, преимущественно в степных и низкогорных районах с овцеводческо-зерноводческим направлением хозяйства. Местами наибольшего ее распространения являются Дехканабадский и Байсунский районы на юге Узбекистана и прилегающий к ним Чаршангинский район Туркмении.

Однако в наши дни среди узбеков юрта распространена значительно меньше, чем у казахов, киргизов, каракалпаков и туркмен. Объясняется это не тем, что исчезает сама традиция, что при наличии благоустроенных домов юрта не нужна, а тем, что трудно приобрести решетчатый остов для нее. В Узбекистане нет специальных артелей по изготовлению решеток юрты, как в Туркмении и Казахстане³, а старые мастера уходят, мало или вовсе не оставляя учеников. Трудно бывает приобрести и доб-

¹ Описание узбекской юрты и ее убранства см.: *Задыхина К. Л.* Узбеки дельты Амударьи.— Труды Хорезмской археоло-

го-этнографической экспедиции. М., 1952, т. 1, с. 355, 356. *Кармышева Б. Х.* Узбеки-локайцы южного Таджикистана.—

рокачественные войлоки, а в собственном хозяйстве не всегда бывает достаточно шерсти для их изготовления в том большом количестве, которое требуется для покрытия юрты. Эти трудности в немалой степени обусловлены недопониманием положительных сторон юрты, тенденцией трактовать ее как пережиток старины, показатель некультурности.

Между тем исследователи, относя юрту к лучшим достижениям культуры тюрко-монгольских народов в прошлом, справедливо считают ее одним из самых совершенных видов переносного жилища. Отмечая положительные качества юрты, исследователи обычно подчеркивают главным образом возможность быстро собрать и разобрать ее, легко перевезти выюком в малодоступные места, большую вместимость⁴. Однако сказанным не исчерпываются ее достоинства. Для степных, полупустынных и пустынных областей Средней Азии очень важно, что в юрте в жаркое время года бывает прохладно. На лето стены ее покрывают лишь циновкой из камыша или чня, которая к тому же может быть легко свернута, поэтому юрта хорошо продувается ветром. Даже в безветрии, благодаря наличию высокого купола с вытяжным отверстием наверху, воздух в ней прекрасно циркулирует. Если в глинобитных и кирпичных домах, обычно наглухо закрытых в летнюю жару, всегда несколько сыро и затхло (хотя и прохладно), то воздух в юрте отличается исключительной легкостью и свежестью. Именно это качество отмечают местные жители как одно из лучших достоинств юрты.

Юрта у узбеков ставится на хорошо утрамбованную и несколько возвышенную площадку. Благодаря этому пол ее всегда бывает сухим. Кроме того, кошмы, ковры (тканые из шерсти или сшитые из овечьих и козьих шкур) и ватные одеяла, покрывающие пол, надежно защищают обитателей юрты от сырости.

Бытование юрты (наряду с оседлым жилищем) в Байсунском, Дехканабдском и Чаршангинском районах обусловлено как экономическими, так и этническими факторами. Благодаря отгонно-пастбищной форме овцеводства продолжает сохраняться утилитарная функция юрты как переносного жилища, и наряду с этим имеются благоприятные условия для изготовления самой дорогостоящей ее части — войлочного покрытия. Благодаря же компактному расселению и численному превосходству в этих районах кунгратов (одной из крупнейших этнографических групп в составе узбеков, в наибольшей степени сохраняющей в быту реликты традиционной культуры полукочевых в прошлом узбеков дашти-кипчакского происхождения) здесь удерживается и обрядовая функция юрты как свадебного жилища.

Сохранение юртой обрядовой функции определяется бытование ее и как повседневного жилища, ибо свадебная юрта продолжает служить новой семье и в дальнейшем, если даже эта семья живет постоянно в кишлаке и ее члены не являются ча-

Труды Института истории, археологии и этнографии АН ТаджССР. Сталинабад, 1954, т. XVIII, с. 134; Шани-

язов К. Узбеки карлуки Ташкент, 1964, с. 95—101; Этнографические очерки узбекского сельского населения. М., 1969, с. 115—

119; Шаниязов К. Ш. К этнической истории узбекского народа Ташкент, 1974, с. 224—234. Источником для написа-



банами. Однако функции юрты в таких случаях сужаются — она используется в основном в качестве временного (сезонного) жилья, а роль постоянного жилища принадлежит стационарному дому. В южных районах продолжительность использования юрты 7—8 месяцев (апрель—октябрь). Старые люди обычно стремятся продлить пребывание в ней. В холодное время для обогрева ставят сандал⁵, но не разводят в юрте костер, как это было в прошлом. По своей конструкции узбекская юрта отличается от юрты других народов лишь в деталях. Описание их не входит в задачу данной статьи. По внешнему виду она отличается от юрты соседних народов тем, что ее войлочный покров скрепляется с помощью не арканов, а широких белых хлопчатобумажных лент домашнего производства. Это придает юрте нарядность. Внутри юрты ленты того же назначения бывают красными, как и шерстяные орнаментированные ленты различной ширины, с помощью которых скрепляются между собой части ее деревянного каркаса.

Внутренность юрты по своему назначению делилась в прошлом (когда она была единственным видом жилища) на три части: пространство справа от входа отводилось под кухню (невдалеке от входа — очаг, далее — на низеньких помостах или камнях, а также в навесных сумках — посуда, запасы воды, молочные продукты, хлеб, соль, чай), слева — под кладовую (здесь размещались мешки с запасами продуктов, а также предметы в основном мужского обихода — седла, сбруя, перемет-

148. Юрты на отгонных пастбищах. Узбекская ССР

ния настоящей статьи послужили полевые этнографические исследования автора 1945—1978 гг. в Самаркандской, Каш-

кардарьинской и Сурхандарьинской областях Узбекистана, юго-восточной Туркмении и южном Таджикистане.



ные сумы, арканы, различные орудия); между этими двумя хозяйственными частями самое большое пространство, устланное кошмами, паласами, овечьими и козьими шкурами, служило местом сна, приема пищи, занятий рукоделом, приема гостей. Здесь, у стены, против входа, складывали постельные принадлежности и тюки с одеждой. Вещи складывали обычно в три стопы (число и высота этих стоп зависели от зажиточности хозяев), основанием каждой из которых служил низенький деревянный раскрашенный или резной шкафчик или ковровый мешок, сшитый в виде сундука и называемый мапромач, мапрач или напрач⁶. Сложенное таким образом семейное добро называлось джук (буквально — выюк).

В настоящее время внутреннее убранство юрты в значительной степени продолжает оставаться традиционным. Объясняется это сохранением юртой своей обрядовой функции: в свадебном жилище размещается приданое невесты, содержащее установленный традицией набор предметов, и каждый предмет занимает в юрте предназначенное ему место.

Относительной устойчивости внутреннего убранства юрты способствует и наличие постоянного жилища, ибо в нем размещаются такие новые вещи, как мебель и городское кухонное оборудование, утварь, электроприборы.

Но и интерьер юрты не остается неизменным. В тех случаях, когда юрта является дополнением основного жилища, в ней отсутствуют кухонная утварь и предметы хозяйственного назна-

149. Интерьер юрты
молодоженов.
Дехканабадский район,
кишлак Тар-Капчигай

² О происхождении полукочевой части узбеков см.: Карышева Б. Х. Очерки этнографической истории южных районов

Таджикистана и Узбекистана. М., 1976.

³ В Казахстане налажено производство промышленными артелями не толь-



чения (эти вещи занимают свое установленное место лишь в юрте чабанов на отгонных пастбищах). В той части юрты, где в прошлом была кухня, теперь стоят обычно небольшой шкаф с чайной посудой и сладостями, швейная машина, детская колыбель. На месте седел и мешков — тумбочка с радиоприемником или стол с книгами, настольной лампой, а иногда даже с телевизором.

Джук по-прежнему является главным украшением юрты. В нем, однако, также произошли изменения, в основном касающиеся состава вещей и особенно вида и качества тканей, из которых они изготовлены. Место деревянных шкафчиков или ковровых чувалов мапрамач, составивших основание джука, теперь заняли сундуки, передняя стенка которых окована жестью и украшена чеканкой и росписью. В 40-х годах, когда сундуки еще не получили широкого распространения, в связи с утратой в ряде районов искусства ворсового ковро ткачества, вместо специально сотканного коврового мапрамача можно было встретить вышитый или сделанный из куска от большого покупного ковра. На вышитом, как ныне на сундуках, воспроизводился орнамент, характерный для коврового мапрамача.

Нередко на сундуках можно увидеть орнаменты, не характерные для полукочевых в прошлом узбеков: лучника на скакучем коне, горного козла в прыжке или длинноносые кумганы. Эти сюжеты порой перемежаются с узором, характерным для мапрамача, а также изображениями местных украшений. Изго-



151. Вышитая сумка. 1970



152. Вышитый угол
бугджамы.
Кишлак Ходжа-Пулласт

товлением сундуков с таким орнаментом занимаются лакцы, работающие в промысловых артелях города Денау и некоторых других районных центров. Наряду с сундуками и мапрамачами, составляющими основание джука, среди сложенных на них вещей встречаются и чемоданы различного размера. В сундуках хранятся одежда, украшения и другое семейное добро. В прошлом для складывания этих вещей в джук служили матерчатые сумки «букча» в форме конверта.

Среди мягких вещей значительно возросло число стеганных на вате одеял. Их два вида: большие толстые для укрывания и длинные узкие для сидения на полу. Запасы одеял используются во время приема гостей. Одеяла для укрывания принято помещать в джук, сложив 2—3 штуки стопкой и завернув в специально для этого предназначенный большой кусок ткани квадратной формы — «бугджама». В прошлом ее делали из полосатой шерстяной домотканины типа паласа, но изготовленной из более тонкой пряжи. Такие «бугджама», доставшиеся от матерей и бабок, можно встретить и ныне почти в каждом доме. Один из ее углов бывает обшит шерстяным или шелковым ручного плетения кружевом с бахромой. Этот угол при заворачивании вещей «конвертом» остается снаружи и свободно свисает на переднюю стенку узла. Ныне бугджама делается из сатины красного или бордового цвета. Указанный угол украшается вышивкой и обрамляется широкой орнаментированной тканой или вышитой тесьмой и шелковым кружевом с бахромой. С боков этого угла свешиваются по одной широкой вышитой ленте с кистями на концах. Эти ленты называются «бугджама кул» — «рука бугджама».

Следует отметить, что в последние годы бугджама начинает терять свое утилитарное назначение и превращается лишь в декоративный предмет: поскольку одеяла делаются из ярких и дорогих тканей, их предпочитают не заворачивать в бугджама, а оставлять открытыми. Чередуясь с красочно оформленными подушками, одеяла сами несут декоративную функцию. Бугджама же в сложенном виде кладется на верх джука; ее вышитый угол, свешиваясь, лишь частично закрывает одеяла.

Одеяла для сидения также стремятся делать из ярких и дорогих тканей (сатина, атласа, плюша) или верх их делают шивным из разноцветных кусочков ткани. Лоскутные одеяла отличаются большой декоративностью благодаря умелому подбору кусочков ткани по их цвету и созданию из них различных геометрических узоров.

Особую красочность джуку придают многочисленные подушки. Они бывают двух видов: прямоугольные, служащие для подкладывания под голову, и овальные (валики), чтобы опираться на них во время сидения на полу. Украшение их яркой вышивкой или инкрустацией из лоскутков разного цвета является одной из самых процветающих видов прикладного искусства узбеков.

⁴ См. Вайнштейн С. И. Проблемы истории жилища кочевников Евразии. — Советская этнография, 1976, № 4, с. 46.

⁵ С а н д а л — низкий квадратный столик, который ставится над углублением в земляном полу с горячими углями и на-

крывается ватным одеялом; служит для согревания рук и ног, для чего садятся у сандала, протягивают их под одеяло.

В юрте новобрачных каждая стопа вещей в джуге перетягивается крест-накрест узорной шерстяной тесьмой или лентой, сшитой из кусочков ткани, предохраняя магически жилище молодой семьи от сглаза⁷.

Орнаментированные безворсовые ковры, сшитые из узких полос, по-прежнему в большом ходу, но их художественное оформление ныне менее разнообразно, чем в прошлом, и используются они преимущественно в качестве постилков. Наиболее распространены полосы, в которых чередуются орнаментированные и гладкие полосы. В степной части Кашкадарьинской области, как и в Самаркандской, широко бытует производство сшивных высоковорсовых ковров джультхирс⁸, а также получает все большее распространение производство цельнотканых паласов араб, изготовление которых в прошлом было характерно лишь для среднеазиатских арабов⁹.

Помимо паласов и высоковорсовых ковров для устилания пола юрты употребляются войлочные ковры со вкатанным узором. Производство таких видов орнаментированных войлоков, как мозаичные и вышитые, ныне утеряно. Отдельные высококачественные экземпляры их, доставшиеся от бабушек и прабабушек, хранятся в джуках в качестве семейных реликвий.

В значительно меньшем употреблении в настоящее время постилки из шкур. Но они непременно имеются в юрте стариков — на них мягко и тепло. Особенно любят старики сидеть или прилечь на них возле юрты или дома в осенние дни, когда солнце уже не жарит, а ласково греет. В горах между Гузаром и Байсуном, где большинство полукочевого узбекского населения относилось в прошлом к племени кунграт, до сих пор встречается сшитый из крашенных в красный, синий и желтый цвета бараньих шкур мозаичный ковер «хасали пустак» ритуального назначения — его стелят на постель новобрачных.

В прошлом характерным для узбекской юрты, как и жилища других кочевых и полукочевых народов Средней Азии, было наличие небольших ковровых, вышитых, плетеных и кожаных навесных сумок и мешочков, заменявших ниши, полки и шкафы оседлого жилища. Их вешали за верхний конец решеток, образующих стенку юрты. Они имели различное назначение: для деревянных ложек и посуды (мисок, чашек, блюд), соли, чая, туалетных и швейных принадлежностей, ножниц, применявшихся при стрижке овец. Все эти предметы художественно оформлялись и нередко представляли собой произведения народного прикладного искусства, отличающиеся исключительной декоративностью и тонкостью исполнения. Многие из них украшали кухонную часть юрты.

В юрте молодоженов, а в остальных в дни праздников развешивались и чисто декоративные мелкие вышивки¹⁰. Как показывают их названия, размеры, форма и орнамент, эти вышивки представляли собой те же сумки и мешки, что перечисленные выше, но утратившие свои утилитарные функции по мере

⁶ См.: Кармышева Б. Х. Локайские мапромачи и ильгичи. — Сообщения республиканского историко-краеведческого музея

Министерства культуры Таджикской ССР. История и этнография. Сталинабад, 1953, вып. II, с. 121—145; Мошкова В. Г.

Ковры народов Средней Азии конца XIX — начала XX в. Ташкент, 1970, с. 61—65.

⁷ О магическом охранном



перехода узбеков к полукочевой и оседлой жизни. Чисто декоративная роль обусловила высокое качество этих предметов: выполнявшиеся на тонком красном или черном (изредка на темно-синем и коричневом) сукне, бархате или байке, вышивавшиеся натуральным шелком, окрашенным растительными красителями, старинные экземпляры этих вышивок могут быть поставлены в один ряд с лучшими образцами вышитых изделий у каракалпаков, киргизов и туркмен¹¹. Узбекские вышивки такого рода особенно близки аналогичным изделиям киргизов юга Киргизии, что было отмечено и К. И. Антипиной¹².

В юрте и сейчас можно встретить вышитый мешочек для чая, ковровый мешочек для соли, туалетную сумочку, торбу для ячменя коню и незаменимую при езде верхом на коне или мотоцикле ковровую переметную суму. Юрта же новобрачных по-прежнему украшается настенными мелкими вышивками, ими-

153. Аллакова.
Мастерица
из колхоза «Коммунист»

значении изделий из кусочков ткани и крестом см. Писарчик А. К. и Хамиджанова М. А. Узорные изделия из ку-

сочков материи. — В кн.: Таджики Каратегина и Дарваза. Душанбе, 1970, вып. 2, с. 203—224; Пещерева Е. М. Гончарное



154. Вышитая сумка. 1970

155. Вышитая сумка. 1970



тирующими указанные выше навесные сумки и мешки. Они, как и перечисленные выше предметы, входят в приданое каждой девушки. Былая тонкость рукоделия сейчас, правда, утрачена. Недостающее число этих вышивок (в приданом их должно быть определенное количество, непременно четное число) нередко дополняется куском дорогой местной ткани (атласа, адраса), обшитым бахромой или современной покупной вышивкой, предназначенной для диванных подушек. Орнамент изготовленных дома вышивок, оставаясь в своей основе традиционным, включает новые мотивы, вобравшие наблюдения и впечатления из современной жизни. Наиболее популярны изображения пятиконечной звезды, раскрывшейся коробочки хлопчатника, голубя мира, летящей ракеты, символа врачевания (змеи, обвившейся вокруг чаши) и другие. В тех случаях, когда вышивки с новым содержанием имеют темный (черный, коричневый) или красный фон и общий колорит их выдержан в традиционных тонах, они не нарушают художественную цельность убранства юрты. Но в последние годы все большее распространение получают мелкие вышивки совершенно иного стиля и колорита, вносящие резкий диссонанс в художественное оформление юрты. Это выполненные в холодных тонах на белом фоне натуралистические изображения цветов, птиц (в Дехканабадском районе чаще всего павлинов, попугаев). Эти изделия, совершенно чуждые местному вкусу, проникают в кишлаки разными путями.

Крупные вышивки, столь характерные для оседлой части узбеков и равнинных таджиков, у полукочевых узбеков в прошлом отсутствовали. Их функции (обрядовые и эстетические) выполняли орнаментированные войлочные, меховые и тканые ковры. В настоящее время крупные вышивки типа сузани¹³ получили широкое распространение в быту бывших полукочевников — ими покрывают стены комнаты молодоженов в стационарном доме, но в юрту они еще не проникли. Это, видимо, объясняется тем, что высота решетчатой стены юрты не соответствует размерам больших вышитых панно. Примечательно, что другой вид вышивок оседлого населения, соответствующий раз-

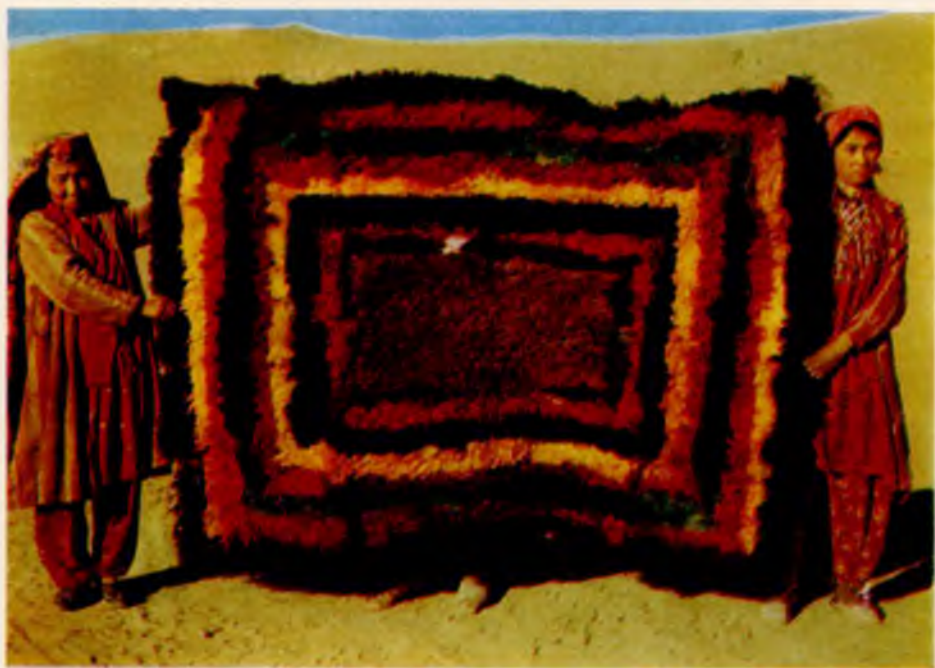
156. Ш. Хамидова.
Ковер «Два козла». 1979

производство Средней
Азии, с. 110—112.
¹³ О джувльхирсах см.:
Мошкова В. Г. Ковры
народов Средней Азии.

⁶ Там же, с. 108—114.

¹⁰ См.: Кармышева Б. Х.
Локайские мапрамачи и
ильгичи, с. 146—159.

¹¹ Государственный музей



меру и форме стенок юрты, встретился нам в 1978 году в юрте молодоженов в кишлаке Ходжа-Пулласт (совхоз «Ленинизм») Дехканабадского района. Это широкий фриз зардевор, украшающий в домах населения оазисов верхнюю часть стены. В юрте он также закрывал верхнюю часть стены (место стыка решетчатых стенок с жердями купола, включая изгиб жердей) и был протянут в левой ее части.

Весьма примечательно, что в данном случае наблюдается отнюдь не механическое заимствование: орнаментальные мотивы этой вышивки восходят к тканым ковровым узорам, а колорит — на черном фоне яркие желтые, зеленые, белые узоры — к контрастным тонам мелких вышивок. По бокам и по низу вышивка обшита бахромой из крученых шелковых ниток, что также соответствует местной традиции.

Большую оригинальность свадебной юрте узбеков-кунгратов придает впервые зафиксированное нами особое украшение атма в виде гирлянды из шерстяных разноцветных кистей, нашитых на множество красных домотканых лент, расходящихся от одного центра — подвешанной к ободу юрты кошмы (тункарма), вырезанной в виде круга и орнаментированной аппликацией из белой и красной ткани. В одной из юрт, встреченной нами в 1971 году в Чаршангинском районе ТаджССР, аппликация была вырезана в виде роговидных завитков. Тункарма бывает обшита бахромой, а из центральной ее части свешиваются разноцветные пышные кисти. Такие же кисти украшают и плетеную

157. Высоковорсовый
ковер джухльхирс

искусств Каракалпакской
АССР. М., 1976, рис. 50—
61, 86—91; Народное де-
коративно-прикладное ис-
кусство киргизов.— Труды

Киргизской археолого-этно-
графической экспеди-
ции. М., 1968, т. V,
табл. IX—XI; Народное
искусство киргизов. Из-

из шерстяной пряжи кружевную занавеску (эшик сельпичак) над дверью.

Аппликацией из белой ткани, вырезанной в виде роговидных завитков, бывают орнаментированы еще свадебная занавеска (полог) и верхний край циновки, закрывающей дверной проем. Как и белая фигурка на упомянутом выше круглом войлоке, эти нашивки в прошлом имели охранное значение — они оберегали новобрачных от сглаза. Ныне они играют лишь декоративную роль.

В художественном оформлении как самой юрты, так и находящихся в ней предметов, сохраняется единый традиционный стиль. Он проявляется во всем: в материале, технике, орнаменте, композиции, расцветке. Здесь преобладают столь характерные для убранства узбекской юрты цвета: красный (от темно-красного до пунцового), синий, желтый, оранжевый, коричневый, зеленый, белый. Эта гамма цветов, как и другие черты, объединяет все убранство юрты в единый художественный ансамбль. В наши дни новые предметы (швейная машина, книжный шкаф, радиоприемник, телевизор, современная посуда и т. п.) благодаря тонкому вкусу хозяйки, воспитанному многовековой традицией, как правило, безошибочно находят свое место в юрте, органично вписываются в общее убранство ее, не нарушая гармонии ансамбля, как не нарушают эту художественную цельность костюм и украшения обитателей юрты. В одежде молодых женщин присутствуют контрастные сочетания тех же цветов, что перечислены выше, с преобладанием красного, даже в тех случаях, когда они носят не кунградский традиционный костюм, а следуют фасонам, близким или тождественным современным общеузбекским национальным формам.

Те же излюбленные традиционные тона характерны и для убранства коня.

Художественные традиции полукочевой в прошлом части узбекского народа передаются от матери к дочери, ибо все убранство юрты (включая тканые ленты, скрепляющие ее остов) изготавливаются как приданое девушки, будущей невесты (сторона жениха приобретает лишь деревянный каркас юрты и войлоки для ее покрытия). Каждая мать, а также бабушка и другие старшие родственники подрастающей девочки стремятся, чтобы жилье, в котором начнется ее семейная жизнь, приближалось к тому идеалу красоты и совершенства, который сложился в народе. В подготовке этого приданого в течение ряда лет участвуют мать, бабушка, родственницы девушки и, конечно, сама будущая невеста. Этим объясняется массовый характер женского прикладного искусства — ковроткачества, кошмоваления, вышивания.

Тем не менее, в каждом кишлаке (или группе селений) имеется несколько женщин, отличающихся особыми способностями, создающие наиболее совершенные вещи. К этим мастерицам

деля из войлока, ткани, вышивка. Фрунзе, 1971, рис. 42—50; Народы Средней Азии и Казахстана. М., 1963, т. II,

с. 146—149, табл. между с. 144 и 145.

¹² См.: *Антипина К. И.* Особенности материальной культуры и приклад-

ного искусства южных киргизов. Фрунзе, 1962, с. 121, 122.

¹³ О вышивках оседлой части узбеков и равнинных

обращаются за помощью и консультациями родственницы и соседки, а порой им заказывают изготовление тех или иных вещей. К числу таких мастериц относится, например, Майрам Куллаева (р. 1934), жительница кишлака Акыртма совхоза «Ленинизм» Дехканабадского района. Ей еще в детстве отец сделал веретено с каменным пряслицем. Она научилась изготавливать из шерсти тонкую и ровную пряжу и ткать красивые паласы и другие вещи, она щедро делится своим опытом с девушками и молодыми женщинами.

В другом кишлаке этого же совхоза хорошими мастерицами-вышивальщицами являются Айнабат Хуррамова и ее невестка Айсат Ташбаева.

Как видим, юрта в современном быту узбеков еще продолжает жить. Однако ареал ее очень узок. Убранство ее исчезает не сразу — оно переносится в оседлое жилище. Только часть вещей, сначала изменив свои функции, по мере обветшания выходят из употребления. Так, арканы и шнуры идут на различные хозяйственные надобности, из лент и ковровых полос шьют паласы. Размещение вещей в доме остается таким же, каким оно было в юрте. Любопытно, что мелкие настенные вышивки, по-прежнему обязательные в приданом, вешают в один горизонтальный ряд на нижней половине стены, под сузани, которые, как уже отмечалось, наряду с другими элементами культуры исконно оседлого населения все больше входят в моду у бывших полукочевников.

Всеобщий процесс исчезновения локальных и бывших племенных особенностей в быту сельского населения и сближения с городскими формами с той или иной интенсивностью протекает и в степных скотоводческих районах Узбекистана. Но особый колорит интерьера узбекского жилища, его художественная цельность сохраняются, ибо живут и развиваются здесь традиционные виды декоративно-прикладного искусства — ковроткачество, изготовление орнаментированных кошм, вышивка, — и в творчестве многих народных мастеров сохраняется преемственность культуры. Художественное творчество полукочевых в прошлом групп можно рассматривать как особую школу в узбекском народном прикладном искусстве. В ней отчетливо прослеживаются общие истоки и глубокие связи с искусством киргизов, казахов, каракалпаков, ногайцев и других народов. Вместе с тем в ней немало самобытных, только ей присущих черт. Раскрытие генезиса и путей формирования народного творчества этой школы, определение его места в общенациональном узбекском народном декоративно-прикладном искусстве — задача специального исследования. В настоящей очерке нам хотелось лишь подчеркнуть, что узбекская юрта и ее убранство являются богатейшей кладовой самобытного народного искусства в прошлом полукочевой части узбекского народа. Оно живет и в настоящее время, сохраняя художественное совершенство. Изучение его — неотложная задача.

таджиков см.: Сухарева О. А. Вышивка. — В кн.: Народное декоративное искусство Советского Узбекистана. Тек-

стиль. Ташкент, 1954. Чепелевская Г. Л. Сузани Узбекистана. Ташкент, 1961.

Г. П. Васильева
Узорные войлоки
туркменских мастериц



Производство узорных войлоков — это один из древних видов народного творчества туркмен. Оно широко распространено в наше время среди сельского населения республики, имеет давние традиции и перспективы дальнейшего развития, так как глубоко национально и связано со спецификой местного быта. Можно сказать, что этим ремеслом занимаются повсеместно.

Изделия из войлока в прошлом занимали большое место в быту туркмен, как и других кочевых и полукочевых народов. Войлок служил основным и единственным материалом для покрытия туркменского переносного жилища — юрты: им же покрывали пол внутри помещения, из войлока делали накидки для чабанов, потники и попоны для лошадей. И хотя изделия из войлока у туркмен были менее разнообразны, чем, например, у казахов и киргизов, у многих туркменских племен орнаментированные войлочные изделия и прежде имелись в каждом доме, а в наши дни получили еще большее распространение и остаются неотъемлемой принадлежностью и украшением интерьера. Именно благодаря такому широкому распространению производства войлочных орнаментированных изделий оно смогло достичь высокого совершенства.

Производством узорных войлоков (кече), служивших подстилками и украшением интерьера юрты и дома, в прошлом за-

158. Мастерши
выкладывают узор
Тахтинский р-н.

¹ Обзор Закаспийской области с 1882 по 1890 год. Ашхабад, 1897, изд. 2-е, с. 82—93.

² Михайлов Ф. А. Туземцы

Закаспийской области и их жизнь. Ашхабад, 1900, с. 69.

³ См.: Фелькерзам А. Старинные ковры Средней

нимались не на всей территории Туркмении. Наиболее славились своими войлочными изделиями туркмены иомуты и сарыки, которые уже в конце XIX века производили простые и узорные войлоки для сбыта на местном рынке.

Вот что отмечено в «Обзоре Закаспийской области»: «Сарыкские женщины в Елатани готовят на несколько тысяч рублей узорчатые и простые войлоки»¹. Известный знаток дореволюционного туркменского быта Ф. А. Михайлов, указывая на большую роль в жизни туркмен различных войлочных изделий, выделял среди них подстилочные, темные и украшенные цветным узором, которые он называл кошмами. Половина выделяемых в конце XIX века в Закаспийской области кошм приходилась, по его словам, на Красноводский уезд, «где племя иомутов делает самые лучшие кошмы в области»². О толстых и прочных темного цвета иомутских кошмах, заменяющих «настоящие ковры», писал и А. Фелькерзам³. Действительно, туркмены-иомуты, особенно та их часть, которая вела полуоседлый и оседлый образ жизни (чомур) в селениях Гасан-кули и Гюмиш-тепе, а также туркмены-огурджали в совершенстве владели техникой производства превосходных по качеству двусторонних орнаментированных войлоков, о которых писали дореволюционные авторы. Скотоводы-кочевники (чарва) умели валять лишь односторонние узорные войлоки, попроще.

В наши дни узорное кошмовальние сохраняется и развивается. Оно распространено среди туркменского населения всех районов республики, причем в последнее время получило широкое развитие даже в чисто земледельческих местностях, где прежде им не занимались из-за отсутствия устойчивых традиций или малочисленности мелкого рогатого скота.

В отличие от казахов и киргизов, а также от полукочевых в прошлом узбеков, которые знали несколько видов орнаментации войлоков (с узором, созданным аппликацией из ткани или цветного войлока по одноцветному фону, узорной стежкой по войлоку, мозаичные или инкрустированные, со вкатанным узором и т. д.), туркмены так же, как каракалпаки и часть узбеков, создавали свои войлочные ковры одним способом — техникой вкатанного узора. При этом технология производства узорных войлоков отличалась от той, которая была известна другим среднеазиатским народам. В то время, как киргизы, казахи, часть узбеков выкладывают из разноцветной шерсти узор на войлочном полотнище слабой валки или накладывают узор, вырезанный из тонкого цветного войлока неплотной валки на полуготовую основу⁴, туркмены создают узор цветной шерстью прямо на цинковке, затем покрывают его фоновой цветной шерстью и следующими двумя слоями серой или коричневой шерсти, составляющими основу кошмы⁵. Таким образом, узор органически составляет единое целое со всем остальным войлоком, и поэтому узорные кошмы туркмен более прочны и долговечны, чем аналогичные войлоки указанных выше народов; рисунок орнамента

Азии. — Старые годы, 1914, октябрь — декабрь, с. 108. Автор при этом ссылается на «Военный сборник» за 1872 год.

⁴ См.: Махова Е. И., Черкасова Н. В. Орнаментированные изделия из войлока. — В сб.: Народное декоративно-приклад-

ное искусство киргизов. М., 1968, с. 25.

⁵ О производстве туркменских войлочных изделий см.: Васильева Г. П.



в туркменских кошмах более строг и четок, чем расплывчатый, сливающийся с фоном узор казахских и киргизских. Однако вследствие особенностей материала и техники производства наиболее четко рисунок проявляется на кошмах, уже бывших некоторое время в употреблении, с которых стерт верхний слой шерсти, а не на новых, где узор как бы покрыт дымкой.

Чаще всего встречаются орнаментированные войлочные ковры прямоугольной формы со слегка закругленными краями. Их размеры варьируются от $4 \times 2,5$ м до $1,5 \times 1$ м, однако преобладают кошмы средние, величиной $2,5 \times 1,5$ м.

Кроме белого и естественного темно-коричневого цветов для кошм чаще всего употребляют еще красный разных оттенков, черный, синий, неяркие зеленый и желтый. Красный с черным и белым цвета обычно преобладают над другими и определяют общий колорит изделия. Войлоки населения Средней Амударьи выделяются яркостью цветов и необычным сочетанием яркого-желтого с малиновым, фиолетового с зеленым.

Характерной особенностью туркменского войлочного ковра является оконтуривание узора контрастным цветом. Оконтуривание принято не только при выкладывании центрального узора, но и в промежуточном рисунке и в кайме. Край (гыра) кошмы — всегда одноцветный — делается из шерсти темно-коричневой или черной с незначительным добавлением серой.

В наши дни, как и раньше, узорная кошма — необходимая принадлежность быта, предмет декоративного убранства комнаты или юрты. Ею устилают весь пол в два-три слоя; запасные кошмы укладывают вместе с одеялами и подушками на укладку. В западных районах республики, где в сельском хозяйстве преобладает скотоводство и юрта сохраняется лучше, а также в некоторых других местах, изготавливают и большие П-образные войлоки «очаг-баши» (6—6,5 м в ширину), они

159. Узорная кошма. 1978.
«Гульяка-кече».
Тахта-Базарский р-н.

Туркменские узорные кошмы — Вестник Памятников Туркменистана 1970, № 1/9, с. 23—25, поэтому нет необходимости харак-

теризовать его здесь. По мнению марийских мастериц, кошму надо обязательно валять на солнце, иначе узор будет плохим,

покрывают почти целиком всю площадь пола юрты, оставляя открытым лишь место для очага. Кроме указанных выше войлочных орнаментированных изделий, до сих пор еще встречаются кое-где небольшие коврики для молитвы (намазлык).

Производство узорных войлоков, как и ковроткачество, у туркмен — занятие исключительно женское, причем в последнее время еще более массовое, чем производство ковров. В отличие от таких видов народного прикладного искусства, как, например, ювелирное производство или гончарство, кошмоваление у туркмен не превратилось в профессиональное занятие и поэтому не стало семейной профессией. В каждой семье мать обучает своих дочерей вышивать, ткать ковры и валять узорные войлоки. Практически сделать узорную кошму может любая женщина-туркменка, однако не каждая из них имеет свои узоры, а зачастую просто копирует их со старых кошм. Иногда узор копируется не с кошмы, а с вышивки. Вместе с тем каждая из женщин, выкладывающая узор войлочного ковра, имеет возможность проявить индивидуальность и, беря за основу понравившийся ей орнаментальный мотив, привносит что-то свое, варьирует в деталях и поэтому может дать узору свое название. Однако обычно в каждом селении имеются известные мастерицы, которых соседки приглашают для руководства при выкладывании узора и валяния кошмы. До сих пор почти все этнографические группы сохраняют свои особенности орнамента и поэтому, если в селении живет не одна, а несколько таких групп, у каждой из них есть свои мастерицы. Нам неизвестны мастерицы, которые занимались бы только кошмовалением, чаще всего они имеют какое-то другое, основное занятие и только время от времени, обычно в летний сезон помогают односельчанкам валять узорные войлоки. Так, из тех мастериц, с которыми нам приходилось встречаться, Тачсалтан Мамедова из села Аджияб Гасан-Кулийского района в 1968 году работала бухгалтером колхоза, Курбангуль Бабаева из Тахта-Базарского района — председателем сельского совета, Амандурсун Пурлиева из поселка Каахка — учительница, Мама Нуриева и Биби Ходжабердыева из колхоза имени XXII партсъезда Байрам-Алийского района — колхозницы. Вместе с тем они были известны среди соседей как искусные мастерицы по выкладыванию узора.

Узоры на кошмах весьма разнообразны, но характерны для всех туркмен. Как всегда в народном творчестве, мы почти не встречаем одинаковых узоров. И, тем не менее, по композиции кошмы туркмен довольно четко укладываются в пять основных типов: три из них — медальонная, шашечная и сетчатая композиции совпадают с прослеженными В. Г. Мошковой в салорских и сарыкских мелких ковровых изделиях⁶, остальные два, более характерные для западных и северных районов республики — двухчастая горизонтальная и с вихревыми розетками, близки к первым двум композициям. Войлочные ковры с сетчатой

так как краски на рисунке быстро потемнеют.
⁶ См.: Мошкова В. Г. Ковры народов Средней Азии, с. 130, 133.



160. Узорная кошма. 1970-е гг.
«Зынджара-гочак».
Кумкинский р-н.



161. Узорная кошма.
«Туй-нукли».
Куния-Ургенчский р-н.

композицией, в которых преобладает цветовое решение узора, чаще всего встречаются у туркмен Мургабского оазиса и в первую очередь у сарыков. Орнаментальные мотивы войлочных ковров в их смысловом значении как правило едины с ковровыми и мотивами вышивок, но обычно воспринимаются иначе вследствие специфики материала и характера выделки вещи.

Узор центрального поля (гёль) обычно определяет название войлочного ковра. Наиболее распространены, особенно в северных и западных районах, кошмы с узорами «гоч келле» (голова барана), «гоч» (баран), «гочак» (орнамент в форме бараньих рогов, дословно не переводится), «гоч буйныз» (бараньи рога), представляющими собой фигуры с односторонними или двусторонними завитками, вихревые розетки более или менее сложной композиции. В центральных районах республики подобные узоры называют «емут гёль» (иомутский узор). Встречаются узоры — «гелин бармак» (палец невестки), «туйнукли кече» (туйнук — верхняя часть юрты, состоящая из согнутых жердей), «сюншук тумар» (тумар — амулет), «тумар гёль» и т. д. К названию узора двухсторонних кошм чаще всего добавляется слово «эше»⁷: «туйнук эше», «эше сарычиян» (желтый скорпион), «эше». Узор на некоторых кошмах именуется «дорт гозенек» (четыре отверстия в решетке). Белый фон между фигурами — решетка юрты, темные фигуры — отверстия в ней («гозенек»).

Иногда вся кошма получает название по узору каймы, среди которых чаще других встречаются: «хамтоз» (не переводится), «джигир дыш» (зубцы чигиря), «емзик» (сосок) или «бармак» (палец) и «сарычиян». Последний узор, широко распространенный по всей территории республики (в текинцев он был известен больше как «сайлан» — выборный или «тазы гуйрук» — хвост гончей), был наиболее характерен для каймы в войлочных изделиях иомутов. Сарычиян, представляющий односторонние завитки в виде волн, иногда чередующиеся по цвету, является очень древним мотивом, отмеченным в орнаментике древнего Хорезма еще в античное время⁸.

Узорные кошмы западных туркмен, как указывалось, орнаментированы с двух сторон, причем сохраняют строго традиционный узор, варьирующийся очень незначительно и чаще всего лишь в зависимости от величины изделия. Поле войлочного ковра обычно делится мастерицей на 6—10 клеток, по 3—5 с каждой стороны основной линии, делящей его по горизонтали. Рисунок — на лицевой стороне ковра и называется чаще всего «эше». Он состоит в каждой клетке из вихревой розетки в центре и рогообразных завихрений по углам, разделенных 3—4 столбиками. Орнамент изнаночной стороны образуется из рогообразных узоров и завитков и с первого взгляда воспринимается как самостоятельный, хотя композиционно един с узором на лицевой стороне и никогда не встречается отдельно. Боль-

⁷ Эше (Айша) — жена пророка Мухаммеда, покровительница женщин.

⁸ См.: Толстов С. П. Хорезмская археолого-этно-

графическая экспедиция АН СССР (1945—1948). — Труды Хорезмской экспедиции, т. I, рис. 26, с. 14.

шие кошмы, в которых узор располагается в два ряда, по мнению мастерицы Тачсалтан Мамедовой называются «гошма кече», то есть сложные кошмы.

Обычно же для каждой группы туркмен характерны свои узоры войлочных ковров, причем нередко один и тот же элемент узора у разных групп туркмен имеет свою семантику, не всегда поддающуюся истолкованию, и свою любимую расцветку. Так, по словам мастерицы из села Джанахыр Кызыл-Арватского района Кумсагуль Байрамовой, иомуты не любят узора «гапырга» (ребро), широко распространенного у ата, так как он состоит из большого скопления желтого и белого цветов, в то время, как иомуты предпочитают красный и зеленый цвета. Любовь к красному проявляется и в том, что наиболее нарядными войлочными коврами, чаще других встречаемыми у иомутов, считаются те, в которых фон выложен из шерсти красного цвета. Их называют обычно «нарынчы» (гранатовые).

Наиболее искусные мастерицы не ограничиваются умением выкладывать традиционные узоры; многие из них создают свой рисунок, по-новому осмысляя традиционные элементы узора. Так, в Каахка в 1969 году у мастерицы Амандурсун Пурлиевой наряду с традиционными узорами — «тумар», «гочок-келле» — нам встретились и такие, которые назывались «контур-гёль» и «самовар-гёль». Кошма с аналогичным узором в соседнем Тедженском районе называлась «гочок». Мастерица Огульгозель Оразгельдыева из колхоза «Тазе ёл» Тедженского района, взяв за основу узор «буйныз», широко распространенный в соседнем Серахском районе у салоров, внесла ряд новых элементов в кайму, сделала центральную часть кошмы менее контрастной, тем самым уменьшив внимание к завиткам («буйныз») в центре поля. Белая полоса фона, образуемая двумя рядами узора и проходящая по горизонтали в центре ковра, стала от этого еще более яркой. Свой узор она назвала «канал гёль».

Таким образом, в наши дни изготовление узорных войлоков у туркмен стало самостоятельным, широко распространенным видом народного искусства, продолжающим свое развитие. Основой тому — широкое применение войлочных ковров в современном быту туркменского народа, преемственность мастерства.

Краткие сведения о мастерах.

О художественных промыслах.

Основные выставки. Список литературы

М. А. Некрасова
Иван Голиков. Возрождение древней традиции
в искусстве Палеха

Голиков Иван Иванович (1886—1937). Основоположник искусства палехской лаковой миниатюры. Потомственный мастер. Заслуженный деятель искусств РСФСР. Родился и жил в селе Палех. В настоящее время в Палехе работают около 400 живописцев, из них почти 100 членов Союза художников СССР

Выставки:

- 1923 — Всесоюзная сельскохозяйственная и кустарно-промышленная выставка. Москва
- 1925 — Международная выставка художественно-декоративных искусств. Париж. «Гран-при»
- 1926 — Выставка палехского искусства. Государственный Русский музей. Ленинград
- 1927 — Международная выставка художественной промышленности и декоративных искусств. Монца — Милан
- 1928 — Художественная выставка «10 лет Октября». Москва
- 1933 — Выставка «Искусство Палеха». Москва
- 1937 — Всесоюзная Пушкинская выставка. Москва
Выставка «Индустрия социализма». Москва
Выставка народного творчества. Государственная Третьяковская галерея. Москва
Международная выставка искусства и техники. Париж
- 1939 — Всемирная выставка. Нью-Йорк
- 1955 — Выставка «30 лет искусства советского Палеха». Москва
- 1975 — Выставка «50 лет искусства советского Палеха». Москва

Список литературы:

1. Бакушинский А. В. Искусство Палеха. М.—Л.: 1934.
2. Вихрев Ефим. Палешане. М.: 1934.
3. Некрасова М. А. Искусство Палеха. М.: 1966.
4. Зиновьев Н. М. Искусство Палеха. Л.: 1968.
5. Некрасова М. А. Палехская миниатюра. Л.: 1978.
6. «Слово о полку Игореве» (с иллюстрациями мастера Ивана Голикова). М.: 1934 (перезд. М.: 1975).

Л. А. Дьяков
Связь поколений в творчестве жостовского
мастера А. П. Гогина

Гогин Андрей Павлович (1893—1979). Один из ведущих мастеров промысла жостовской росписи подносов. Заслуженный деятель искусств РСФСР. Родился и жил в деревне Жостово Московской области

В настоящее время на фабрике жостовской росписи работают по художественным изделиям 160 человек

Выставки:

- 1939 — Всемирная выставка. Нью-Йорк
- 1958 — Всемирная выставка. Брюссель
- 1960 — Всероссийский смотр-выставка изделий художественных промыслов кооперации РСФСР. Москва

- 1967 — Всемирная выставка. Монреаль
 1975 — Выставка «150 лет Жостово». Москва
 1979 — Всесоюзная выставка произведений мастеров народных промыслов. Центральный Дом художника. Москва

Список литературы:

1. *Исаев А.* Промыслы Московской губернии. М.: 1876, т. 2.
2. *Бакушинский А. В.* Федоскино — Жостово. — В сб.: Народное искусство СССР в художественных промыслах. М.—Л.: 1940, т. 1.
3. *Булочкин Н. В.* Русский расписной поднос. М.: 1948.
4. *Соболевский Н. А.* Художественные промыслы Подмосковья. М.: 1948.
5. *Яловенко Г. В.* Русские художественные лаки. М.: 1959.
6. *Темерин С. М.* Русское прикладное искусство. М.: 1960.
7. *Коромыслов Б. И.* Букет цветов. М.: 1962.
8. *Богуславская И., Графов Б.* Искусство Жостова. Л.: 1979.
9. *Некрасова М. А.* Народное искусство России. М.: 1983.

С. И. Масленицын
 Мастера богородской скульптуры —
 А. Я. Чушкин и Н. И. Максимов

Чушкин Андрей Яковлевич (1882—1933), Один из мастеров старшего поколения, потомственный резчик села Богородское. Вместе с Н. Д. Бартрамом был реорганизатором богородского промысла в 1910—1920-х годах

Выставки:

- 1912 — Кустарная выставка. Владимир
 1913 — Всероссийская кустарно-промышленная выставка. Петербург
 1923 — Всесоюзная сельскохозяйственная и кустарно-промышленная выставка. Москва
 1925 — Международная выставка художественно-декоративных искусств. Париж

Максимов Николай Иванович (род. 1910), с. Богородское. Заслуженный художник РСФСР. Член СХ СССР. Ученик А. Я. Чушкина. Преподаватель в школе богородской резьбы по дереву. Работает на фабрике «Богородский резчик». На фабрике художественной резьбой занято 55 человек, всего работают 220 человек

Выставки:

- 1937 — Международная выставка искусства и техники. Париж
 Выставка народного творчества. Москва
 1958 — Всемирная выставка. Брюссель. Серебряная и бронзовая медали
 1959 — Выставка достижений народного хозяйства. Москва
 1960 — Всероссийский смотр-выставка изделий народных художественных промыслов промышленной кооперации РСФСР. Москва

Список литературы:

1. *Чушкин А. Я.* Резная игрушка из дерева. М.—Л.: 1927.
2. *Каплан Н. И., Авсеенок А. А.* Искусство богородских резчиков. М.: 1964.
3. *Тарановская Н. В.* Русская деревянная игрушка. Л.: 1970.
4. *Розова Л. К.* Богородская игрушка и скульптура. М.: 1971.
5. *Бартрам Н. Д.* Избранные статьи. Воспоминания о художнике. М.: 1979.

Н. Н. Томская
 Творчество Н. П. Дорошковой.
 Проблема традиции в курском
 ковроткачестве

Дорошкова Нина Петровна (род. 1931) в д. Судже Курской области. Потомственная мастерица. Работает на предприятии. Участник областных выставок
 Скибина Х. Г. работала с 1928 по 1957 год в суджанской артели «Ткачиха» руководителем коврового цеха

Жигарева О. П. в 1947 году была бригадиром коврового цеха суджанской артели «Ткачиха». В настоящее время — мастер коврового цеха Суджанской ковроткацкой фабрики в г. Дмитрове

Родионенко К. П. (Деряженцева). Мастер-ковровщица. С 1944 года работала в суджанской артели «Ткачиха». С 1949 до 1960 года разработала ряд новых ковровых композиций («Розы с незабудками», «Нарциссы», «Розы» и др.). С 1965 года — мастер коврового цеха Суджанской ковроткацкой фабрики. В настоящее время старшим художником ковроткацкой фабрики в Судже является А. П. Савченко. Закончил в 1977 году Московское художественно-промышленное училище имени М. И. Калинина

Список литературы:

1. Описание Курской коренной, очередной выставки сельских произведений. Курск, 1852.
2. Указатель Всероссийской кустарно-промышленной выставки. 1902. СПб.: 1902.
3. Материалы по исследованию кустарной промышленности в Курской губернии Курск, 1904, вып. 1.
4. Давыдова С. А. Очерк производства ковров в России. Кустарная промышленность в России. Женские промыслы. СПб.: 1913.
5. Адамов А. К. Советские ковры и их экспорт. М.—Л.: 1934.
6. Ковры РСФСР. Каталог. М.: 1952.
7. Яковлева Е. Г. Курские ковры. М.: 1955.
8. Яковлева Е. Г. Русские ковры. М.: 1959.
9. Салько Н. Б. Курский ковер.— Декоративное искусство СССР, 1959, № 5.

Т. А. Листова
Ткачество в селах Курской
области

Голубович Евдокия Ивановна (род. 1928). Село Будище Курской обл. Участница народного хора. Выступает в стране и за рубежом

Вожжева Александра Ивановна (род. 1920). Село Будище

Слатинова Евдокия Ивановна (род. 1930). Село Будище

Ткачеством занимается почти все женское население деревни

Список литературы:

1. Ходосов А. А. Ткачество деревни. М.: 1930.
2. Смирнов В. И. Русское узорное ткачество.— Советская этнография, 1940, № 3.
3. Яковлева Е. Г. Русские ковры. М.: 1959.
4. Разина Т. М., Яковлева Е. Г. Традиции и национальное своеобразие в искусстве современных художественных промыслов РСФСР. М.: 1964.
5. Работнова И. П. Вышивка. Русское декоративное искусство XIX—XX вв. М.: 1965, т. 3.
6. Королева Н. С., Кожевникова Л. А. Новое и традиционное в современном узорном ткачестве. Сборник трудов НИИХП. 1966, вып. 3.
7. Художественные промыслы РСФСР. М.: 1973.

И. И. Борисова
Ковровщицы Орловщины.
Новое в традиционном

Основные очаги современного ковроткачества в Орловской области сосредоточены в Малоархангельском, Урицком, Крамском, Мценском районах. Мастера старшего и младшего возрастов есть почти в каждой деревне

Глазунова Анна Ивановна (1900—1979). Деревня Короськово. Крамской район

Маслова Александра Федоровна (1917—1976). Деревня Мокрое. Малоархангельский район

Оборнева Мария Гавриловна (род. 1937). Деревня Кобзево. Малоархангельский район

Зубова Наталья Никитична (род. 1908). Деревня Кобзево. Малоархангельский район

Королева Анна Николаевна (род. 1929). Поселок Садовый Урицкого района

Все участники областных и районных выставок

Список литературы:

1. Отчет Орловской Губернской Земской Управы по обследованию кустарных промыслов в Орловской губернии. Орел, 1913.
2. Яковлева Е. Г. Русские ковры. М.: 1959.
3. Борисова И. И. О народном искусстве Орловского края.—Сб.: Изобразительное искусство Советской России глазами критиков. Л.: 1979.
4. Константинов В. Красное солнце на черном поле.—Вокруг света, 1980, № 1.
5. Полевые материалы Орловской областной картинной галереи. (Дневники и отчеты отдела народного искусства с 1966 года.)

С. И. Масленицын

Мастер устюжской черни М. П. Чирков

Чирков Михаил Павлович (1866—1938). Родился и жил в Великом Устюге. Потомственный народный мастер. Основоположник промысла устюжской черни в советское время, воспитавший многих мастеров промысла

Выставки:

- 1923 — I Всесоюзная художественно-промышленная выставка. Москва
 1927 — Международная выставка художественной промышленности и декоративных искусств. Монца — Милан
 1937 — Международная выставка искусства и техники. Париж. Золотая и серебряная медали

На фабрике «Северная чернь» работают свыше 400 человек

Список литературы:

1. Воронов В. С. Возрождение мастерства (устюжская чернь).— Народное творчество, 1937, № 2—3.
2. Воронов В. С. Устюжская чернь.— Народное искусство в художественных промыслах СССР. М.: 1940, т. 1.
3. Рехачов М. Северная чернь. Архангельск, 1952.
4. Гольдберг Т. Г. Черное серебро Великого Устюга.— Труды ГИМ. Памятники культуры. М.: 1952, вып. V.
5. Разина Т. М., Суслов И. М., Хохлова Е. Н., Гореликов Н. С. Русский художественный металл. М.: 1958.
6. Постникова-Лосева М. М., Платонова Н. Г., Ульянова Б. Л. Русское черное искусство. М.: 1972.
7. Воронов В. С. Михаил Павлович Чирков.— В сб.: О крестьянском искусстве. М.: 1972.

Г. П. Дурасов

Ульяна Бабкина — народный мастер Каргополя

Бабкина Ульяна Ивановна (род. 1888—1977), деревня Гринево Каргопольского района Архангельской области. Участница многих отечественных и зарубежных выставок. Потомственный народный мастер

Выставки:

- 1959 — Выставка русской игрушки. Москва
 1967 — «Советская Россия», 3-я выставка. Москва
 Выставка русской игрушки. Москва
 1971 — «Экспо-71». Япония
 «Советская Россия», 4-я выставка. Москва
 1972 — «Искусство народов СССР». США
 Выставка керамики. Фаэнца. Италия
 1972 — 1973 — «Русские мастера». Москва
 1974 — «Советский Север». Вологда
 1975 — «Советская Россия», 5-я выставка. Москва

Список литературы:

1. Дурасов Г. Ульянины сказы.— Дружба народов. 1975, № 12.
2. Арбат Ю. Путешествие за красотой. М.: 1966.
3. Разина Т. М. Русское народное искусство. М.: 1970.
4. Художники народов СССР. Библиографический словарь. М.: 1970, т. 1.

5. *Никитин А.* Цветок папоротника. М.: 1972.
6. *Гунн Г. П.* Каргополье — Онега. М.: 1974.
7. *Шпикалов А.* Русская игрушка. М.: 1974.
8. *Беслеева Л., Крестьянинова Л.* Современное народное искусство. Л.: 1975.
9. *Можаева Е. М.* Русские игрушечные кони. М.: 1976.
10. *Дурасов Г.* Ульянины сказы.— Отчий дом. М.: 1978.
11. *Некрасова М. А.* Современное народное искусство. Л.: 1980.
12. *Некрасова М. А.* Народное искусство России. Народное творчество как мир целостности. М.: 1983.

Н. А. Филева
Мартын Фатьянов и династия Петуховых —
мастера узорной прорезной бересты

Фатьянов Мартын Филиппович (род. 1889). Живет в д. Селище Архангельской области Мезенского района. Потомственный мастер, возродивший в 60-е годы мезенскую роспись на коробах

Выставки:

1970 — «Экспо-70». Япония

1972 — 1973 — «Русские мастера»

1970—1976 — Областные, зональные, республиканские выставки

1979 — Всесоюзная выставка произведений мастеров народных промыслов. Москва

Фатьянова Людмила Васильевна (род. 1941), г. Архангельск. Работает по бересте. Участница областных и республиканских художественных выставок 1974—1983 гг.

Сидоров Николай Петрович (р. 1946), г. Архангельск. Участник областных художественных выставок 1975—1977 гг., ВДНХ — 1976—1977 гг.

Петухов Александр Иванович (р. 1919), Коношский район, Волошка. Мастер прорезной бересты и резьбы по дереву

Работает с сыновьями:

Петухов Валерий Александрович (род. 1946)

Петухов Ярослав Александрович (род. 1948)

Участники многих отечественных и зарубежных выставок, имеют дипломы и медали

Выставки:

1970 — «Экспо-70». Япония

1971 — 1973 — «Русские мастера».

1970 — 1976 — Областные, зональные, республиканские выставки

1979 — 1980 — Всесоюзная выставка произведений мастеров народных промыслов. Москва

В Красноборском, Шенкурском, Ленском, Вельском, Лешуконском, Устьянском, Кокошском районах Архангельской области в среднем занимаются изготовлением туесов в каждом селе 2—3 мастера, всего 10—15 человек пожилого возраста — для своих нужд в хозяйстве, по заказам соседей. Изготавливают туеса в небольшом количестве, простые, без украшений.

Изготовлением щепных птиц занимаются 5—6 человек, хотя знают технологию изготовления больше. Делать стали уже в наши дни, под влиянием пропаганды народного искусства, мастера пожилые. Молодые мастера (Н. Сидоров, А. Гусев из Архангельска) стремятся перенять это искусство, так как декоративные птицы пользуются большим спросом

Список литературы:

1. *Левашова В. П.* Изделия из дерева, дуба и бересты.— Труды ГИМ. М.: 1959, вып. 33.
2. *Богуславская И. Я.* Резьба по дереву.— В сб.: Русское народное искусство. Л.: 1959.
3. *Жижина С. Г.* Художественная береста.— В сб.: Резьба и роспись по дереву. М.: 1967.
4. *Жижина С. Г.* Северная береста.— Декоративное искусство СССР, 1973, № 3.

5. *Некрасова М. А.* Народное искусство России. Народное творчество как мир целостности. М.: 1983.

Н. А. Филева
Узорное ткачество на Пинеге

Все мастерицы из Архангельской области, из деревень на Пинеге, деревни вокруг села Карпогоры. Ткачество в деревнях стало возрождаться за последнее время

Беляева Анастасия Ивановна (род. 1924), село Карпогоры. Потомственная мастерица

Выставки:

1978 — Выставка изделий народных художественных промыслов. Москва. ВДНХ

1979 — Всесоюзная выставка произведений мастеров народных промыслов. Москва. ЦДХ. Награждалась дипломами выставок самодеятельного творчества в 1976, 1977 гг.

Верещагина Александра Степановна, потомственный мастер (1894—1978), с. Карпогоры

Терехова Ирина Леонтьевна, потомственная мастерица (род. 1909), д. Кеврола. Участница областных и республиканских художественных выставок и выставок изделий народных художественных промыслов (1978—1983). Имеет дипломы

Черемная Анна Ивановна, потомственная мастерица (1898—1977), д. Кеврола. Участница выставки «Русские мастера» (Москва, 1972), областных художественных выставок. Имела дипломы

Стахеева Мария Тихоновна, потомственная мастерица (род. 1911), д. Кокшеньга
Шеголихина Мария Ивановна, потомственная мастерица (род. 1915), д. Кеврола
В других районах Архангельской области есть женщины пожилого возраста, которые знают и помнят технологию браного ткачества

В Красноборском районе работает Полудницына Лидия Ивановна (род. 1913), участница самодеятельных выставок. Здесь узоры по сравнению с пинежскими значительно упрощены

Список литературы:

1. Пинежско-Мезенская экспедиция.— В кн.: Крестьянское искусство СССР, Л.: 1927.
2. Крестьянское искусство СССР, Пенежско-Мезенская экспедиция. Л., 1928, вып. 2.
3. *Работнова И. П.* Русская народная одежда. М.: 1954.
4. Сб. Русское народное искусство Севера. Л.: 1968.
5. *Некрасова М. А.* Народное искусство России. Народное творчество как мир целостности. М.: 1983.
6. *Некрасова М. А.* Народное искусство как часть культуры. М.: 1983.

Г. П. Дурасов.

Росписи хохломского мастера С. П. Веселова

Веселов Степан Павлович (род. 1901), д. Семьино, Горьковская область, Ковернинский район

На фабрике «Хохломской художник» работает свыше 300 мастеров в селе. Ложкарный промысел распространен по всему району

Выставки:

1973 — «Русские мастера», Москва

1975 — «Советская Россия», 5-я выставка. Москва

1977 — Всероссийский смотр-выставка изделий народных художественных промыслов. Москва

1979 — Всесоюзная выставка произведений мастеров народных промыслов. Москва

Список литературы:

1. *Василенко В. М.* Искусство Хохломы. М.: 1959.
2. *Вишневская В. М.* Хохлома. Л.: 1969.
3. Художники народов СССР. Библиографический словарь. М.: 1970, т. 1.
4. *Емельянова Т.* Золотые травы России. Горький, 1973.

5. *Беслеева Л., Крестьянинова Л.* Современное народное искусство. Л.: 1975.
6. *Дурасов Г. П.* Прилетела Пава. М.: 1978.
7. *Некрасова М. А.* Современное народное искусство. Л.: 1980.
8. *Некрасова М. А.* Народное искусство России. Народное творчество как мир целостности. М.: 1983.

В. И. Савицкая
Мастерицы Полх-Майдана. Жизнь промысла

Горьковская область, Полх-Майдан. В селе токарной обработкой дерева и росписью посуды занято почти все население. Имеются разные виды творчества народных мастеров, как неорганизованных, так и организованных (артель «Полх-Майданская роспись» и надомники совхоза «Криуши»). В статье дается информация об одной из типичных для села творческих династий «неорганизованных» народных мастеров семьи Бузденковых — Анны Андреевны и ее дочерей Любови и Татьяны

Работы многих мастеров Полхова-Майдана и Крутца постоянно входят в экспозиции областных, республиканских и всесоюзных выставок

Бузденкова Анна Андреевна (род. 1930)

Ермакова Любовь Васильевна (род. 1953)

Рожкова Татьяна Васильевна (род. 1956)

Список литературы:

1. *Арбат Ю.* Русская народная роспись по дереву. М.: 1970.
2. *Семенова Т.* Художники Полх-Майдана и Крутца. М.: 1971.
3. *Рогов А.* Черная роза. М.: 1978.
4. *Мальцева Н.* Русская токарная посуда.— Декоративное искусство СССР, 1979, № 1.
5. *Некрасова М.* Народное искусство России. Народное творчество как мир целостности. М.: 1983.
6. *Некрасова М. А.* Народное искусство как часть культуры. М.: 1983.

Л. Ф. Крестьянинова
Балахнинские кружевницы

Все мастерицы живут и работают в г. Балахне Горьковской области

Быкова Варвара Ивановна, потомственный народный мастер (род. 1898), г. Балахна

Клинова Александра Ивановна (род. 1899), потомственный народный мастер. г. Балахна

Мухина Мария Ивановна, потомственный народный мастер (род. 1894), г. Балахна

Суслова Ольга Александровна, потомственный народный мастер (род. 1900), г. Балахна

Местное предприятие кружевных изделий не продолжает традиций балахнинского кружева. Здесь до сих пор не организовано ученичество у старейших мастеров

Выставки:

1969 — Областная выставка. Горький

1970 — Всесоюзная выставка народных мастеров и самодеятельных художников. Москва

1975 — Республиканская выставка «Советская Россия». Москва

1979 — выставка «Металл и кружево». Москва

Список литературы:

1. *Стасов В.* Русский народный орнамент. СПб.: 1872.
2. *Давыдова С. Л.* Русское кружево и русские кружевницы. СПб.: 1892.
3. *Сидман-Эристов В. П. и Шабельская Н. П.* Собрание русской старины. М.: 1910.
4. *Садовников Д. Н.* Загадки русского народа. М.: 1959.
5. *Фалеева В. А.* Художественное развитие Вологодского кружева.— В кн.: Русское народное искусство Севера. Л.: 1968.
6. *Бочаров Г., Выголов В.* Вологда. М.: 1969.
7. Нижегородские предания и легенды. Горький, 1971.

8. Культура Древней Руси. М.: 1976.
9. Некрасова М. А. Народное искусство как часть культуры. М.: 1983.

С. Б. Рождественская
Просечное железо в архитектуре Ворсмы
и его мастера

Мастера просечного железа работают в Горьковской области

Малинников Сергей Сергеевич (конец XIX — начало XX в.)

Малинников Сергей Иванович (1875—1925)

Малинников Александр Сергеевич

Хапилов А. М. (1880—1930). Ножовщик

Сафонов Константин Иванович (1882—1930). Ножовщик

Выставки:

Всесоюзная выставка народных мастеров и самодеятельных художников.
Москва. 1970

Выставка «Советская Россия». Москва. 1973

Выставка «Русские мастера». Москва. 1972

Выставка «Металл и кружево». Москва. 1978—1980

Выставка произведений народных мастеров художественных промыслов.
Москва. 1980

На зональных выставках в разных городах

Список литературы:

1. *Рождественская С. Б.* Русская народная художественная традиция в современном обществе. М.: 1981.
2. *Некрасова М. А.* Народное искусство России. М.: 1983.

Л. И. Таежная
Верность традиции.
Мастер болдинской керамики И. Д. Никитин

Никитин Иван Дмитриевич (род. 1931), село Большое Казариново, Горьковская область, Большеболдинский район

Выставки:

1970 — «Советская Россия», 4-я выставка. Москва

1973 — «Русские мастера». Москва

1975 — «Советская Россия», 5-я выставка. Москва

1977 — Вторая выставка-смотр народных художественных промыслов России.
Москва

1979 — Всесоюзная выставка произведений мастеров народных промыслов.
Москва

Мастер имеет диплом выставки «Русские мастера». 1973. Представлен к награждению дипломом Всесоюзной выставки изделий народных художественных промыслов. 1979

Список литературы:

1. Кустарные промыслы Нижегородской губернии. Н. Новгород. 1894.
2. Нижегородский сборник. Н. Новгород. 1895.
3. Нижегородская местная промышленность в 1923/24, 1926/27 гг.
4. *Рыбаков Б. А.* Ремесло Древней Руси. М.: 1948.
5. *Салтыков А. Б.* Русская народная керамика. М.: 1960.
6. Сборник трудов НИИХП. М.: 1962, вып. 1.
7. *Некрасова М. А.* Современное народное искусство. Л.: 1980.

М. Ф. Романюк
Слущкая ткачиха Ганна Полешук

Полешук Ганна Ивановна (род. 1924), деревня Гаврильчицы, Брестская область, Лунецкий район

Участница многих республиканских, всесоюзных и международных выставок. В 1976 г. ей присвоено звание «народный мастер». Работы ткачихи отмечены серебряной медалью ВДНХ, почетными грамотами Союза художников БССР и Белорусского Совета профсоюзов

Искусство узорного ткачества широко распространено в Копыльском, Слуцком, Солигорском, Клецком районах БССР. В системе художественного фонда, художественной промышленности республики работают свыше 2500 народных мастериц

Список литературы:

1. Раманюк М. Рукатворная мелодия — Литература і мастацтва, 13.II.1976.
2. Раманюк М. 3 народных крыніц — Литература і мастацтва, 3.II.1976.

В. И. Савицкая

Мастер черной керамики Антон Токаревский

Токаревский Антон Григорьевич (род. 1904), с. Пружаны, Брестская область. Единственный из потомственных гончаров, мастерством которых некогда было знаменито все село. Участник многих республиканских выставок, а с 1971 года — также и всесоюзных. С 1970 года удостоен почетного звания «мастер народного творчества»

Дипломы и почетные грамоты, полученные А. Г. Токаревским на всесоюзных и республиканских выставках:

1. Диплом участника Республиканской выставки-конкурса творчества самодеятельных мастеров декоративно-прикладного искусства и народных мастеров-умельцев Белоруссии. 1965 г.
2. Диплом 2-й степени Республиканской выставки-конкурса творчества народных мастеров, посвященный 50-летию образования СССР. 1967 г.
3. Диплом Всесоюзной выставки керамики. 1971 г.
4. Диплом выставки по итогам Всесоюзного конкурса народных мастеров-умельцев ВЦСПС. 1972 г.
5. Почетная грамота Союза художников БССР «За высокий идейно-творческий уровень народного гончарства и за активное творческое участие в области развития традиций белорусского народного искусства». 1973 г.
6. Грамота I Всесоюзного фестиваля самодеятельного художественного творчества трудящихся за гончарные изделия, представленные на областной выставке народного творчества. 1976 г.

Список литературы:

1. Елатомцева И. М. Художественная керамика Советской Белоруссии. Минск, 1966.
2. Кацер С. Народно-прикладное искусство Белоруссии. Минск, 1972.
3. Белорусская народная творчасць. (Сост. альбома Ф. И. и Р. Ф. Володько.) Минск, 1973.

М. Ф. Романюк

Художественная соломка Белоруссии. Творчество В. И. Гаврилюк и Л. Г. Головацкой

Гаврилюк Вера Ильинична (род. 1906), д. Высокая, Брестская область, Каменецкий район

Участница республиканских и всесоюзных выставок. Имеет диплом лауреата и золотую медаль Всесоюзной выставки (1978), почетные грамоты

Выставки:

1. Всесоюзная выставка-конкурс произведений декоративно-прикладного искусства самодеятельных художников и мастеров народного творчества. Москва. 1970
2. Республиканская выставка самодеятельных художников и мастеров народного творчества. Минск. 1975
3. Международная выставка народного искусства социалистических стран. Дрезден. 1976
4. Выставка декоративно-прикладного и изобразительного искусства народных мастеров Белоруссии. Вильнюс. 1975
5. Выставка самодеятельных художников и мастеров декоративно-прикладного искусства. Минск. 1976

6. Всесоюзная выставка произведений самодеятельных художников и мастеров декоративно-прикладного искусства «Самодеятельные художники — Родине». Москва, 1978
7. Белорусское народное искусство. Ленинград, 1978
8. Выставка «Балтика — море дружбы». Калининград, 1979
9. Выставка произведений народных мастеров художественных промыслов. 1979—1980

Головацкая Лидия Григорьевна (род. 1936), Минск. Участница республиканских и всесоюзных выставок с 1972 г.

Список литературы:

1. Народнае і прикладнае мастацтва Савецкая Беларусь. Мінск, 1958.
2. Кацер М. С. Народна-прикладнае искусство Беларусі. Мінск, 1972.
3. Беларускі сувенір. Мінск, 1976

О. А. Слободян
Мастера косовской керамики

Все мастера работали и работают в Ивано-Франковской области, г. Косов Цвилык Павлина Иосифовна (1891—1964), член СХ УССР. Заслуженный мастер народного творчества УССР

Рошчюк Анна Иосифовна (род. 1903—1981), член СХ УССР

Рошчюк Михаил Иванович (1903—1972), член СХ УССР

Вербивская Надежда Васильевна (род. 1925)

Заячук Стефания Панасовна (род. 1909)

Список литературы:

1. Лацук Ю. П. Косівські гончарі — Народна творчість та етнографія, № 1, 1957.
2. Соломченко О. Г. Гуцульське народне мистецтво і його майстри. К., 1959.
3. Лацук Ю. П. Косівська кераміка. 2., 1966.
4. Соломченко О. Г. Народні таланти Прикарпаття. К., 1969.
5. Гоберман Д. Росписи гуцульських гончарів. Л., 1972.
6. Слободян О. О. Каталог виставки творів члена Спілки художників СРСР П. Й. Цвілик (1891—1964). Івано-Франківськ, 1976.

В. И. Стефанко
Гуцульские писанки

Семчук Иван Алексеевич (род. 1911), с. Замагоров, Ивано-Франковская область, Верховинский район

Список литературы:

1. Гоберман Д. Гуцульщина — край искусства. М.—Л.: 1966.
2. Соломченко О. Г. Народні таланти Прикарпаття. Киев, 1969.
3. Козовик Н., Перекастюк И. — Людина і світ, № 5, 1973.
4. Кратюк О. А., Пудик А. Г. Коломнійський музей народного мистецтва Гуцульщини. Ужгород, 1975.

Р. В. Захарчук-Чугай
Творчество народных мастеров Яворовщины

Все мастера из Львовской области, Яворовского района

Прийма Юлия Васильевна (род. 1940)

Прийма Катерина Васильевна (род. 1918)

Пундяк Мария Васильевна (род. 1929)

Станько Иван Иванович (1893—1967)

Прийма Василий Матвеевич (род. 1897)

Промысел распространен почти во всех селениях района

Список литературы:

1. Захарчук-Чугай Р. В. Народное мистецтво Яворовщини.— Образотворче мистецтво. 1976, № 4, с. 26—28.
2. Захарчук-Чугай Р. В. Современное народное искусство Яворовщины. Автореферат диссертации. 1978.

Н. С. Аскерова
 Мастер узорной келаган Азим Аскеров

Аскеров Азим Сафтор (род. 1908), селение Баскал, Шемахинский район. Участник республиканских и всесоюзных выставок. Имеет дипломы

Список литературы:

1. Денике Б. П. Прикладное или декоративное искусство мусульманских народов. Казань, 1923.
2. Казиев А. Ю. О видах народного бытового искусства.— В сб.: Искусство Азербайджана. Баку, 1954, т. IV.
3. Гарланов М. А., Эфендиев Р. С. Азербайджанское народное искусство (на азерб. яз.). Баку, 1960.
4. Эфендиев Р. С. Образцы материальной культуры Азербайджана (на азерб. яз.). Баку, 1960.
5. Гулиев Г. Г. Искусство ткачества Азербайджана.— Известия АН АзССР, № 7. Баку, 1961.
6. Алиева Г. М. Навивные ткани Азербайджана XIX в. (на азерб. яз.).— Известия АН АзССР, № 4. Баку, 1968.
7. Карашарлы К. Т., Бабаян Е. Н. К истории азербайджанской народной одежды.— Известия АН АзССР, № 3. Баку, 1969.
8. Эфенди Р. С. Народное искусство Азербайджана (на азерб. яз.). Баку, 1971.

Г. Г. Дервиз
 Хаким Сатимов и гурум-сарайская школа
 традиционного народного гончарства

Наманганская область. Гурум-Сарай

Сатимов Хаким (род. 1902)
 Рахимов Махмуд (род. 1922)
 Турапов Максудали (род. 1932)

Выставки:

- 1972 — Международная выставка керамики. Италия
- 1973 — Народное искусство. Керамика, ковры. Польша
- 1974 — Народное искусство СССР. Франция
- 1975 — Всесоюзная выставка керамики
- 1979—1980 — Всесоюзная выставка произведений мастеров народных художественных промыслов

Список литературы:

1. Пещерева Е. М. Гончарное производство Средней Азии. М.—Л.: 1959.
2. Современная керамика мастеров Средней Азии. М.: 1974.
3. Некрасова М. А. Народное искусство как часть культуры. М.: 1983.

Т. И. Мезурнов
 Таджикская глиняная игрушка. Гафор Халилов

Халилов Гафор (род. 1905), Ленинадская обл., Ура-Тюбинский район, кишлак Бафон. Участник республиканских, всесоюзных и зарубежных выставок

Список литературы:

1. Пещерева Е. М. Гончарное производство Средней Азии. М.—Л.: 1959.
2. Мешкерис В. А. Терракоты Самаркандского музея. Л.: 1962.
3. Миглянский Д., Вахрамеев В. У таджикских кулолгаров.— Декоративное искусство СССР, 1965, № 9.
4. Современная керамика мастеров Средней Азии. М.: 1974.

Б. Х. Кармышева
 Юрта в современном быту узбеков.
 Мастера ее убранства

Куллаева Майрам (род. 1934), кишлак Акыртма Дехканабадского района Кашкадарьинской обл. УзССР. Мастерица занимается ткачеством и вышивкой

Чаршанбиева Курбаной (род. 1958), кишлак Акыртма Дехканабадского района Кашкадарьинской обл. УзССР. Занимается ткачеством и вышивкой
 Айлар Онгбаева (род. 1957), кишлак Хажя-Пулласт Кашкадарьинской обл. Занимается вышивкой
 В указанных районах занимаются вышивкой женщины молодого и среднего возраста почти в каждом доме

Список литературы:

1. Кармышева Б. Х. Узбеки-локайцы Южного Таджикистана, вып. I.
2. Кармышева Б. Х. Локайские мапрамачи и ильгичи.— Сообщения республиканского историко-краеведческого музея Министерства культуры Таджикской ССР. История и этнография. Сталинабад, 1955, вып. II.
3. Шаниязов К. Узбеки-карлуки. Ташкент, 1964.
4. Боронза Н. Г. Материальная культура узбеков Бабатага и долины Кафирнигана.— В кн.: Материальная культура народов Средней Азии и Казахстана. М.: 1966.
5. Этнографические очерки узбекского сельского населения. М.: 1969.
6. Мошкова В. Г. Ковры народов Средней Азии конца XIX — начала XX в. Ташкент, 1970.

Г. П. Васильева
 Узорные войлоки туркменских мастериц

Мамедова Тачсалтан (род. 1924), с. Аджияб Гасан-Кулийского района
 Бабаева Курбангуль (род. 1942), Тахта-Базарский район
 Пурлиева Амандурсун (род. 1937), г. Каахка Каахкинского района
 Пириева Газегуль (род. 1916), колхоз «Коммуна» Тахтинского района
 Сапаргельдыева Гозель (род. 1910), колхоз им. генерала Кулиева Каахкинского района

Нуриева Мама (род. 1910), колхоз имени XXII партсъезда Байрам-Алийского района
 Ходжабердыева Биби (род. 1924), колхоз имени XXII партсъезда Байрам-Алийского района

Овезгельдыева Эне (род. 1932), колхоз «Коммунизм» Туркменкалинского района
 Список имен мог бы быть значительно увеличен, так как практически кошмы валяют в каждом доме. Подавляющее большинство женщин знают технику производства и определенное число узоров. Наиболее искусных мастериц, которые бывают в каждом селении, обычно приглашают помочь в работе, чтобы сделать красивую кошму для подарка невесте, в новый дом и т. д.

Список литературы:

1. Жданко Т. А. Народное орнаментальное искусство каракалпаков.— Труды Хорезмской археолого-этнографической экспедиции. М.: 1958, т. 3.
2. Джикиев А. Туркмены юго-восточного побережья Каспийского моря. Ашхабад, 1961.
3. Овезбердыев Е. Материалы по этнографии туркмен-сарыков Пендинского оазиса.— Труды института истории, археологии и этнографии АН ТССР. Ашхабад, 1962, т. VI.
4. Антипина К. И. Особенности материальной культуры и прикладного искусства южных киргизов. Фрунзе, 1962.
5. Махова Е. И., Черкасова Н. В. Орнаментированные изделия из войлока.— Народное декоративно-прикладное искусство киргизов. М.: 1968.
6. Васильева Г. П. Преобразование быта и этнические процессы в Северном Туркменистане. М.: 1969.
7. Васильева Г. П. Туркменские узорные кошмы.— Памятники Туркменистана. Ашхабад, 1970, № 1/9.
8. Д.-М. Овезов. Население долины Чандыра и среднего течения Сумбара. Ашхабад, 1976.
9. Студенецкая Е. Н. Узорные войлоки Кавказа.— Советская этнография, 1979, № 1.

Список иллюстраций

1. И. И. Голиков. 1886—1937. Заслуженный деятель искусств РСФСР. Основатель искусства Палеха
нователь искусства Палеха
2. И. И. Голиков. Тройка красных коней. Шкатулка. 1924
Лак, темпера
Музей народного искусства
3. И. И. Голиков. Охота на оленя. Шкатулка. 1924
Лак, темпера
Музей народного искусства
4. И. И. Голиков. Поединок. Шкатулка. 1925
Лак, темпера
Частное собрание
5. И. И. Голиков. Музыканты. Шкатулка. 1925
Лак, темпера
Государственный музей палехского искусства
6. И. И. Голиков. Гадание на венках. Шкатулка. 1920-е гг.
Лак, темпера
Музей народного искусства
7. И. И. Голиков. Рыболовы. Шкатулка. 1925
Лак, темпера
Музей народного искусства
8. И. В. Маркичев. Жнитво. Шкатулка. 1928
Лак, темпера
Музей народного искусства
9. И. И. Голиков. Затмение солнца. Из серии «Слово о полку Игореве». Пластина. 1925
Лак, темпера
Государственная Третьяковская галерея
10. И. П. Вакуров. Охотник. Шкатулка. 1930-е гг.
Лак, темпера
Государственный загорский историко-художественный музей-заповедник
11. А. П. Гогин. 1893—1979. Заслуженный деятель искусств РСФСР. Ведущий мастер жостовской росписи
12. А. П. Гогин. Поднос «Маки». 1949
Металл, роспись маслом, лак
Музей народного искусства
13. А. П. Гогин. Поднос «Розы и лилии». 1939
Металл, роспись маслом, лак
Музей народного искусства
14. А. П. Гогин. Поднос «Букет». 1965
Металл, роспись маслом, лак
Музей народного искусства
15. Б. В. Графов. Поднос «Пионы». 1975
Металл, роспись маслом, лак
Музей народного искусства
16. Е. П. Лапшин. Поднос «Венок и две бабочки». 1975
Металл, роспись маслом, лак
Музей народного искусства
17. Богородский резчик Н. И. Максимов с учениками. 1910. Заслуженный художник РСФСР, член СХ СССР. Мастер богородской резьбы
18. А. Я. Чушкин. Богородские резчики за работой. Начало XX в.
Дерево, резьба
Музей народного искусства

19. А. Я. Чушкин. Крестьянка мнет лен. Начало XX в.
Дерево, резьба
Музей народного искусства
20. А. Я. Чушкин. Пахота. Начало XX в.
Дерево, резьба
Музей народного искусства
21. А. Я. Чушкин. Сев. Начало XX в.
Дерево, резьба
Музей народного искусства
22. А. Я. Чушкин. Кузнецы. 1928
Дерево, резьба
Музей народного искусства
23. А. Я. Чушкин. Ступени человеческого века. Начало XX в.
Дерево, резьба
Музей народного искусства
24. А. Я. Чушкин. Франт на дрожжах. Начало XX в.
Дерево, резьба
Музей народного искусства
25. Н. И. Максимов. Гусар. 1952
Дерево, резьба
Музей народного искусства
26. Н. И. Максимов. Генерал Доватор. Начало XX в.
Дерево, резьба
Музей народного искусства
27. Н. И. Максимов. Скребницей чистил он коня. 1962
Дерево, резьба
Музей народного искусства
28. Н. И. Максимов. Конек-Горбунук. 1959
Дерево, резьба
Музей народного искусства
29. Н. П. Дорошкова. 1931. Потомственная мастерица курского ковроткачества. Курская область, деревня Суджа
30. Н. П. Дорошкова. Ковер «Розы». 1970-е гг. *Фрагмент*
31. Н. П. Дорошкова. Накидка на кресло «Розы». 1970-е гг. *Фрагмент*
32. О. Ф. Воскобойникова. Ковер «Розы». 1950
Музей народного искусства
33. Народные мастерицы курского ткачества, участницы фольклорного хора
34. А. И. Вожжова. Рушник с подписью «Нюра» и узором «орлы». 1960—1970-е гг.
Браное ткачество
35. В. И. Конеева. Рушник. 1960-е гг.
Браное ткачество
36. А. И. Вожжова. Рушник. 1970-е гг.
Браное ткачество
37. Народная мастерица орловского ковроткачества Андреева Нина Матвеевна. 1942
38. А. И. Глазунова. Ковер для стены. 1960
Ткачество
39. Е. Н. Заболева. Ковер «Солнце». 1930. *Ткачество*
40. Ковер «Косяками». 1940
41. Н. М. Андреева. Ковер. 1960
42. М. П. Чирков. 1866—1938. Основоположник искусства устюжской черни
43. М. П. Чирков. Линейка с видом панорамы Великого Устюга. 1920-е гг.
Серебро, чернь
Музей народного искусства
44. М. П. Чирков. Линейка с видом панорамы Великого Устюга. *Деталь*
45. М. П. Чирков. Линейка с видом панорамы Великого Устюга. *Деталь*
46. М. П. Чирков. «Корова морская». Пластина. 1920-е гг.
Серебро, чернь
Музей народного искусства

47. Вид Великого Устюга. Коробочка. 1920-е гг.
Серебро, чернь
48. У. И. Бабкина. 1888—1977. Потомственная мастерница каргопольской игрушки. Архангельская область, Каргопольский район, деревня Гринево
49. У. И. Бабкина. Собака с гармонью в санях и возница. 1960-е гг.
Красная глина, темпера, лепка, обжиг, роспись
50. У. И. Бабкина. «Кадриль» (Гармонист с собакой, Танцующая пара, Крестьянка с муфтой, Кормилица с младенцем). 1960-е гг.
Красная глина, темпера, лепка, обжиг, роспись
51. У. И. Бабкина. Олень. 1966
Красная глина, темпера, лепка, обжиг, роспись
52. У. И. Бабкина. Верхом на олене. 1960-е гг.
Красная глина, темпера, лепка, обжиг, роспись
53. Л. Е. и Н. Е. Дружинины. Баба с птицей. 1976
А. В. Завьялова. Бабы с муфтами. 1976
Красная глина, темпера, лепка, обжиг, роспись
54. С. И. Рябов. Крестьянин с гармонью и крестьянка. 1976
Красная глина, темпера, лепка, обжиг, роспись
55. М. Ф. Фатьянов. 1889. Потомственный мастер прорезной бересты. Архангельская область, Мезенский район, деревня Селище
56. А. И. Петухов. Туеса. 1980
Прорезная береста
57. И. С. Фатьянов. Коробушки расписные. 1977
58. М. Ф. Фатьянов. Туеса. 1971—1972
— *Прорезная береста*
59. В. А. Петухов. 1946. Мастер прорезной бересты и резьбы по дереву. Архангельская область, Коношевский район, деревня Волошка
60. А. И. Петухов. Утица. 1970-е гг.
Резьба по дереву
61. А. И. Петухов и Я. А. Петухов за работой
62. А. И. Петухов. Птица «Добрая». 1972
63. М. Ф. Фатьянов и А. И., В. А., Я. А. Петуховы. Туеса. 1970-е гг.
Прорезная береста
64. А. И. Беляева. 1924. Мастер узорного ткачества. Архангельская область, село Карпогоры
- 65—66. А. И. Беляева. Полотенца с кружевом. 1970-е гг.
Узорное ткачество
67. Мастерницы узорного ткачества, участницы народного хора
68. С. П. Веселов. 1901. Потомственный мастер хохломской росписи. Горьковская область, Кавернинский район, деревня Семьино
69. С. П. Веселов. Поставец с петухом. 1968
Дерево, роспись маслом, лак
70. С. П. Веселов. Поставец с петухом.
Деталь
71. С. П. Веселов. Сундучок. 1977
Дерево, роспись маслом, лак
72. С. П. Веселов. Петушок. 1977
Фанера, роспись маслом, лак
73. С. П. Веселов. Ковш; ковш «Чибис». 1975
Дерево, порошок алюминия, роспись маслом, лак
74. С. П. Веселов. Чаша с ложкой. 1980
Дерево, роспись маслом, лак
75. А. А. Бузденкова за работой. Мастерница полх-майданской росписи. Горьковская область, деревня Полх-Майдан
76. Л. Д. Пахупова, А. И. Ермакова, П. С. Вилкова. Птички-свистульки. 1970
Дерево, роспись, лак
77. А. А. Бузденкова. Гриб-копилка, чашки. 1980-е гг.
Дерево, роспись, лак

78. А. А. Бузденкова. Ваза, солоница, сахарница. 1980-е гг.
Дерево, роспись
79. Л. В. Ермолова, Т. В. Рожкова. Коробка и гриб-копилка. 1980
Дерево, роспись
80. А. А. Бузденкова. Сахарница. 1981
Дерево, роспись
81. М. И. Мухина. 1894. Потомственная мастерица кружевоплетения.
Город Балахна
82. В. И. Быкова. Косынка. 1978
Шелк, плетение на коклюшках
83. М. И. Мухина. Шарф. 1974
Шелк, плетение на коклюшках
84. М. И. Мухина. Косынка и шарф. 1976
Шелк, плетение на коклюшках
85. Мастер просечного железа Н. П. Чуфарин со своими работами.
Село Лысково
86. Украшение водосточной трубы. 1912
87. С. Малинников. Украшение дома. Начало XX в.
88. А. С. Малинников. Украшение дома. 1925
89. С. Малинников. Дымник. Начало XX в.
90. С. С. Малинников. Дымник. 1926
91. С. Малинников. Украшение дома. Начало XX в.
92. С. Малинников. Флюгер. Конец XIX — начало XX в.
93. С. С. Малинников. Флюгер на водосточной трубе. До 1932
94. А. С. Малинников. Дымник. 1925
95. И. Д. Никитин. 1931. Потомственный гончар. Горьковская область.
Болошесболдинский район, село Большое Казарино
96. И. Т. Кошелев. 1921. Народный мастер. Гончар. Горьковская область,
Болошесболдинский район, село Большое Казарино
97. Группа кувшинов. 1982
Чернолощенная керамика
98. И. Д. Никитин. Кумган, кувшин. 1970-е гг.
Чернолощенная керамика
99. И. Д. Никитин. Кумган, кувшин, горшок, рукомой. 1970-е гг.
Глина, обжиг, чернолощение
100. Группа кувшинов. 1970-е гг.
Глина, обжиг, чернолощение
101. Г. И. Полещук. 1924. Потомственная мастерица, ткачиха. Брестская
область, Лунецкий район, деревня Гаврильщицы
102. Г. И. Полещук. Ковер. 1970-е гг.
Лен, шерсть, ткачество
103. Г. И. Полещук. Постилка. 1970-е гг.
Лен, хлопок, ткачество
- 104—105. Г. И. Полещук. Ручник. 1970-е гг.
Лен, хлопок, ткачество
106. Г. И. Полещук. Ковер. Конец 1970-х гг.
Лен, шерсть, ткачество
107. А. Г. Токаревский. 1904. Потомственный мастер черной керамики.
Брестская область, деревня Пружаны
108. А. Г. Токаревский. Кувшин. 1978
Глина, обжиг, чернолощение
109. А. Г. Токаревский. Сдвоенные горшки «близнята». 1978
Глина, обжиг, чернолощение
110. А. Г. Токаревский. Кувшин. 1978
Глина, обжиг, чернолощение
111. Л. Г. Головацкая. 1936. Ведущая мастерица соломоплетения. Минск
112. Царские врата. XVIII в. *Фрагмент. Соломка*
Пинский район, Брестская область, деревня Лемешевичи
113. Л. Г. Головацкая. Олень. 1979. *Соломка*
114. Царские врата.
Деревня Лемешевичи

115. Царские врата. XIX в.
Соломка
Драгичинский район, Брестская область, деревня Вавуличи
116. Л. Г. Головацкая. Пава. 1979. *Соломка*
117. Т. И. Агафоненко. Пава. 1978. *Соломка*
118. К. Н. Русакович. 1946. Мастерница из деревни Рухово. Минская область, Стародорожский район
119. К. Н. Русакович. Ковер. 1976. *Соломка*
120. Мастерницы косовской керамики в цехе
121. Кувшин. 1970-е гг.
122. Кувшин с оленями. 1975
123. Н. В. Вербивская. Кувшин с изображением танцующей пары. 1960
124. Н. Козак. Кувшин с оленем. 1970-е гг.
125. И. М. Семчук с сыновьями. Потомственный мастер. Верховинский район, деревня Замогорово
126. М. К. Ныкорак. Писанки. 1980
127. Ю. В. Прийма, М. В. Пундяк за работой. Народные мастера. Ивано-Франковская область, Яворовский район
128. Ю. В. Прийма за работой
129. Расписные ложки. 1980-е гг.
130. А. С. Аскеров. 1904. Потомственный мастер шелковой набойки. Азербайджанская ССР, деревня Баскал
131. А. С. Аскеров. Платок. 1970
Шелк, набойка
132. А. С. Аскеров. Платок. *Фрагмент*
- 133—134. А. С. Аскеров. Платок
Шелк, набойка
135. Хаким Сатимов. 1902. Потомственный мастер голубой керамики. Ферганская область, деревня Гурум-Сарай
136. Х. Сатимов. Блюдо с росписью. 1977
Глина, роспись, ишкоровая глазурь
137. Х. Сатимов. Кувшины. 1978
Глина, роспись, ишкоровая глазурь
138. И. И. Юсупов. Блюдо. 1979
Глина, роспись, ишкоровая глазурь
139. Р. Камилов. Коса. 1979
Глина, роспись, ишкоровая глазурь
140. Г. Халилов. 1905. Народный мастер таджикской глиняной игрушки. Ленинадская область, Ура-Тюбинский район, Багдад
- 141—143. Г. Халилов. Дракон. Игрушка. 1978
Глина, обжиг, роспись
144. Г. Халилов. Драконы. Игрушки. 1978
Глина, обжиг, роспись
145. Игрушки перед обжигом
146. Г. Халилов. Дракон со змеями. Игрушка. 1976
Глина, обжиг, роспись
147. Народные мастерицы вышивки и ткачества в юрте. Узбекская ССР
148. Юрты на отгонных пастбищах. Узбекская ССР
149. Интерьер юрты молодоженов. Дехканабадский район, кишлак Тар-Капчигай
150. Настенная вышивка. 1978
151. Вышитая сумка. 1970
152. Вышитый угол бугджамы. Кишлак Ходжа-Пулласт
153. Аллакова. Народная мастерница из колхоза «Коммунист»
- 154—155. Вышитая сумка. 1970
156. Хамидова. Ковер «Два козла». 1979
157. Высоковорсный ковер джультхирс
158. Народные мастерицы выкладывают узор кошмы. Тахтинский район, колхоз «Коммуна»
- 159—161. Узорная кошма

Содержание

Введение	5
М. А. Некрасова К вопросу о понятии народный мастер. О природе его творчества	8
М. А. Некрасова Иван Голиков. Возрождение древней традиции в искусстве Палеха	27
Л. А. Дьяков Связь поколений в творчестве жостовского мастера А. П. Гогина	40
С. И. Масленицын Мастера богородской резной скульптуры—А. Я. Чушкин и Н. И. Максимов	50
Н. Н. Томская Творчество Н. П. Дорошковой. Проблема традиции в курском ковроткачестве	65
Т. А. Листова Ткачество в селах Курской области	74
И. И. Борисова Ковровщицы Орловщины. Новое в традиционном	81
С. И. Масленицын Мастер устюжской черни М. П. Чирков	89
Г. П. Дурасов Ульяна Бабкина — народный мастер Каргополя	98
Н. А. Филева Мартын Фатьянов и династия Петуховых — мастера узорной прорезной бересты	108
Н. А. Филева Узорное ткачество на Пинеге	122
Г. П. Дурасов Росписи хохломского мастера С. П. Веселова	130
В. И. Савицкая Мастерицы Полх-Майдана. Жизнь промысла	141
Л. Ф. Крестьянинова Балахнинские кружевницы	152
С. Б. Рождественская Просечное железо в архитектуре Ворсмы и его мастера	158
Л. И. Таежная Верность традиции. Мастер болдинской керамики И. Д. Никитин	168
М. Ф. Романюк Слуцкая ткачиха Ганна Полещук	177
В. И. Савицкая Мастер черной керамики Антон Токаревский	185
М. Ф. Романюк Художественная соломка Белоруссии. Творчество В. И. Гаврилюк и Л. Г. Головацкой	194
О. А. Слободян Мастера косовской керамики	206
В. И. Стефанко Гуцульские писанки	214
Р. В. Захарчук-Чугай Творчество народных мастеров Яворовщины	218
Н. С. Аскерова Мастер узорной келагаи Азим Аскеров	226
Г. Г. Дервиз Хаким Сатимов и гурум-сарайская школа традиционного народного гончарства	234
Т. И. Мезурнова Таджикская глиняная игрушка. Гафор Халилов	246
Б. Х. Кармышева Юрта в современном быту узбеков. Мастера ее убранства	256
Г. П. Васильева Узорные войлоки туркменских мастериц	270
Краткие сведения о мастерах, о художественных промыслах. Основные выставки. Список литературы	278
Список иллюстраций	290