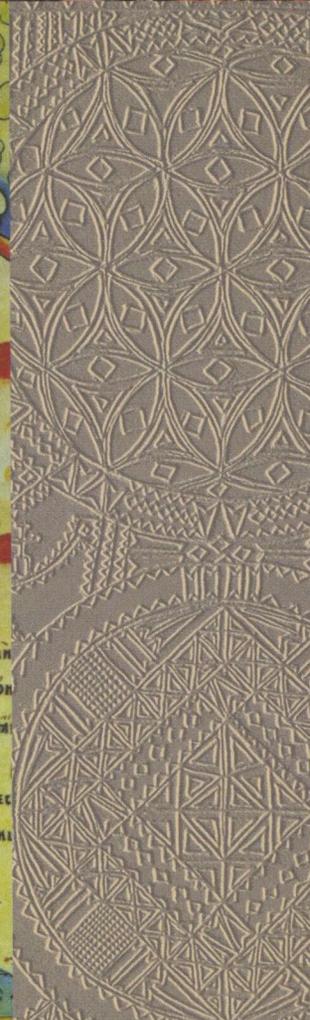
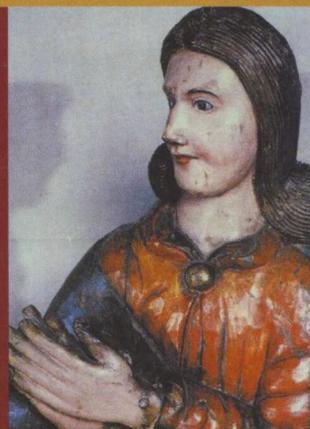


ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО



В.Б. Кошаев
**КОМПОЗИЦИЯ
В РУССКОМ НАРОДНОМ
ИСКУССТВЕ**



УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ ДЛЯ ВУЗОВ



ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

В.Б. КОШАЕВ

КОМПОЗИЦИЯ В РУССКОМ НАРОДНОМ ИСКУССТВЕ

(на материалах изделий из дерева)

Допущено

*Учебно-методическим объединением вузов Российской Федерации
по образованию в области дизайна и изобразительных искусств
в качестве учебного пособия для студентов высших учебных заведений,
обучающихся по специальности «Декоративно-прикладное искусство
и народные промыслы»*

Москва



2006

УДК 745.51(470+571)(075.8)
ББК 85.125(2)я73-1
К76

Кошаев В.Б.

К76 Композиция в русском народном искусстве (на материалах изделий из дерева) : учеб. пособие для студентов вузов, обучающихся по специальности «Декоратив.-приклад. искусство и народные промыслы» / В.Б. Кошаев. — М. : Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, — 2006. — 120 с., 8 с. ил. — (Изобразительное искусство).

ISBN 5-691-01585-0.

Агентство СІР РГБ.

В учебно-методическом пособии систематизирован обширный материал по композиции в русском народном искусстве с точки зрения ее содержания: структуры, средств и приемов, основных понятий и истории развития. Общие тенденции композиции иллюстрируются материалами резьбы и росписи по дереву.

Пособие предназначено студентам, обучающимся на художественных и художественно-педагогических специальностях и тем, кто интересуется декоративно-прикладным искусством.

УДК 745.51(470+571)(075.8)

ББК 85.125(2)я73-1

- © Кошаев В.Б., 2006
- © ООО «Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС», 2006
- © Серия «Изобразительное искусство» и серийное оформление. ООО «Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС», 2006
- © Художественное оформление. ООО «Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС», 2006
- © Макет. ООО «Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС», 2006

ISBN 5-691-01585-0

Учебное издание

Кошаев Владимир Борисович

КОМПОЗИЦИЯ В РУССКОМ НАРОДНОМ ИСКУССТВЕ

(на материалах изделий из дерева)

Зав. редакцией *В.А. Салахетдинова*; редактор *А.А. Пронина*

Зав. художественной редакцией *И.А. Пшеничников*; художник обложки *С.Н. Якубовский*

Компьютерная верстка *Н.Е. Ненюгядкина*; корректор *Т.Б. Слизун*

Отпечатано с диапозитивов, изготовленных ООО «Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС».

Лицензия ИД № 03185 от 10.11.2000.

Санитарно-эпидемиологическое заключение № 77.99.03.953.Д.004993.08.05 от 16.08.2005.

Сдано в набор 10.01.06. Подписано в печать 24.05.06. Формат 70×90/16. Печать офсетная.

Бумага офсетная. Усл. печ. л. 8,77+0,58 вкл. Тираж 7 000 экз. (1-й завод 1–3 500 экз.). Заказ № 3467.

Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС.

119571, Москва, просп. Вернадского, 88, Московский педагогический государственный университет.

Тел. 430-04-92, 437-25-52, 437-99-98; тел./факс 735-66-25.

E-mail: vlados@dol.ru <http://www.vlados.ru>

ООО «Полиграфист».

160001, Россия, г. Вологда, ул. Челюскинцев, 3.

От автора

В пособии изложены материалы по композиции в русском народном искусстве, собранные и систематизированные в рамках предмета декоративно-прикладное искусство. Для написания работы большое значение имели поездки в различные регионы и знакомство с изделиями, которые бытовали в Архангельской, Вологодской, Московской, Тверской (Калининской), Псковской, Новгородской, Смоленской, Ярославской, Костромской, Владимирской, Рязанской, Тульской, Горьковской, Кировской, Пермской областях.

Приведение в систему обширного материала связано с тем, что в процессе изучения русского народного искусства возникает потребность в комплексных материалах, дающих в обобщенном виде представление о сущности композиции. Учебное пособие заполняет потребность в методическом материале по основным разделам знания о народном искусстве: содержания изображений как истории воззрений и семантики, взаимосвязи декора и формы и наличие средств упорядо-

чения композиции для усиления ее выразительности. Важную роль в понимании композиционных закономерностей играет теоретическое знание о народном искусстве, особенностях терминологии, понятий художественно-образной целостности формы, стилевой общности.

Автор не считает исчерпанными возможности изложенного материала, поскольку русское народное искусство — это феномен значительного масштаба, и надеется, что в представленном варианте изложения пособие будет полезно в различных курсах, изучающих основы декоративно-прикладного искусства. Он будет также признателен всем, кто даст свои предложения по вопросам уточнения структуры пособия или дополнения материалов.

Автор выражает благодарность сотрудникам Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства Н.Г. Прохорову, Т.М. Олейник, И.М. Денисовой, общение с которыми дало автору бесценный опыт изучения русского народного искусства.

*Посвящается
П. А. Тельтевскому
профессору, доктору искусствоведения*

Введение

Композиция в русском народном искусстве одновременно и художественная истина, и художественная азбука. Ею обусловлены эстетическая выразительность и художественная целостность изделия. Она выступает особым инструментом, с помощью которого достигается полноценный художественный синтез, создается законченный художественный образ. В таком значении композиция есть вторая по значимости категория искусства после художественного образа. Третья важнейшая категория — это декоративность в народном искусстве.

Изучая понятия ритмического строя, принципы центральной и осевой симметрии, равновесие частей, выразительности линии и пятна, эволюцию пространственных характеристик, конструкцию, технологию, масштаб, пропорции и другие понятия изображения и формы, возможно составить представление

о преемственности композиции во времени, закреплённой в структуре изображений и форме изделий.

Особенностью композиции в народном искусстве является то, что она есть историко-художественный фундамент профессиональной архитектуры, декоративно-прикладного искусства, дизайна, изобразительного искусства. Конструктивная и технологическая логика объекта в народном искусстве, его целостность и завершенность достигается приемами пластических решений формы, которые лежат в основе художественного конструирования, удобства обращения с предметом, рациональных приемов обработки материала. Эстетически осмыслены многие архитектурные особенности объектов. Например, развитие строительства крепостей, деревянного храмового зодчества происходило на основе рубленой техники традиционного

жилища. В свою очередь элементы шедевров деревянного зодчества используются в декорировании каменных сооружений. Претерпевая изменения и испытывая технологическое воздействие каменного дела, эти элементы часто возвращаются в деревянную постройку, например, как навершия наличников, сухарики, другие декоративные и конструктивные части дома.

В обобщенном виде композиция в народном искусстве есть отражение народного мировоззрения. В его истоках различимы глубокие по времени процессы образного познания. От эпохи палеолита до XX столетия можно проследить наиболее существенные изменения, большинство тех форм, которые появлялись и видоизменились благодаря эволюции миропонимания, представлений человека о мироздании, себе самом, связях предметов и явлений.

Композиционная целостность в русском народном искусстве заключается в широте эстетического восприятия и чувствования Природы и Мира, выразительности его художественно-пластических решений, нравственной роли, которую сыграли и продолжают играть декоративно-прикладные шедевры в наше время. Наиболее интенсивный период в развитии — XIX в. Особенное, ни с чем не сравнимое время творческого подъема дало невероятно много красивых вещей. Социально-исторические преобразования в российском обществе, его экономическое переустройство,

изменение общественной точки зрения на судьбы народа, появление машинного производства, другие причины словно освободили «пружину» образного впечатления. Может быть предчувствие грядущих потрясений, а может историческая и идейная зрелость способствовали расцвету художественного народного творчества в XIX столетии, вобравшем в себя и тысячелетние традиции, и жажду выражения своего времени — происходящих с человеком изменений.

Так можно объяснить разнообразие тем и мотивов декора, появление композиционных и технологических приемов исполнения, новизну образного строя в народной архитектуре и предметном мире. По-прежнему графическая основа декора связана с космогоническими представлениями и сакральными функциями дохристианских образов. Центральными темами остаются Образ Единой Вселенной, Природы, Мира, Матери. Структура первичных понятий и мифов творения выражается конструкцией и фактурой символично-изобразительного метода. Но уже очевидно, что эти композиции уступают место повествовательным сюжетам, где главный смысл связан с образом человека и окружающей его средой. Жанровая, сюжетная, тематическая линия рассказа с помощью живой причудливой линии, тональных и цветовых отношений преобразует геометрическую строгость центральной или зеркальной симметрии.

Христианское время, давшее народному искусству ряд греко-византийских образов, предопределило также связь декоративных решений народного искусства с церковно-славянской книгой: как, например, в Северодвинских росписях или искусстве Хохломы. Сходные процессы происходят и в керамике. Например, в образах каргопольского Полкана мы узнаем Кентавра. Уютно чувствуют себя в русском искусстве другие персонажи, такие как лев, единорог, птица счастья, разместившиеся на входных дверях домов, ставнях окон, поверхностях прялок. В то же время искусство городов, посадов, ремесленных центров, ориентированное на вкусы не только крестьянина, но и мещанина, купца, промышленника, чиновника, конечно же, имеет и другие акценты образа, прежде всего, сюжетные, жанровые. Но надо помнить, что корни сюжета находятся в единстве древнеславянского эпического сказания и тематической повествовательности христианства. Потому жанр столь органичен в народном творчестве. Потому столь выразительны лубочные картинки: для мастеров не составило трудности через декоративную трактовку изображений наполнить сюжеты особым художественно-эстетическим смыслом. Воплощение нового мировоззрения — идет ли речь о нарядных вятских глиняных барышнях, созерцательных персонажах северодвинских росписей, эпических сюжетах мезеньской

или нижегородской графики, сюжетных сценах великоустюжского черневого серебра или популярных лубочных картинках, продаваемых на базарах, ярмарках — все свидетельствует об особенном изобразительном творчестве, которое само по себе означает наступление нового времени и свидетельствует об уникальности русского народного искусства в мировом художественном процессе.

Итак, в XIX — начале XX в. композиция в русском народном искусстве еще выражает символически идею мироздания. Вместе с тем возникшая новая идейная и социально-экономическая основа подготовила почву для создания особого пластического языка — языка жанра и повествования. Причудливый диалог символа и сюжета образуют удивительный полиморфизм выражения. Народившемуся художественно-эстетическому синтезу отвечает и совершенствующаяся техника декорирования. Пространственные связи в приемах организации изображений, конструктивность формообразования, материал и техника исполнения раскрывают общие законы композиции в русском народном искусстве и являются прекрасным материалом для ее изучения.

Цель пособия — изложение взаимосвязей и закономерностей в формах декора на основе сопоставления их функциональных признаков и особенностей художественного синтеза. В соответствии с этим важно рассмотреть **три основных аспекта:**

- совокупность семантических и смысловых значений декора, их влияние на возникновение и развитие композиционных закономерностей;

- структурные смыслы композиционного построения, такие как принципы симметрии, приемы отображения пространства, работа конструкции, принципы взаимосвязи декора и формы;

- приемы и средства художественной выразительности (характер, линия, пятно, технический первоэлемент декора, а также приемы упорядочения (центр, ось, замыкание в рамку, закрепление угла, геометрия связей).

Данные аспекты определяют предмет композиции как условие взаимосвязи форм декора — наиболее устойчивые многоаспектные отношения, опосредующие целостность художественного образа. Это позволяет, наряду с назначением и техникой исполнения, выделить и рассматривать изобразительные закономерности, являющиеся важнейшим декором- и формообразующим фактором.

Объектом рассмотрения является собственно композиция, показанная на основе широкого по типологическому составу и региональной принадлежности материала (около 1100 изделий из дерева), обследованного автором в музеях городов Архангельской, Вологодской, Калининской, Псковской, Новгородской, Смоленской, Ярославской, Костромской, Владимирской, Рязанской, Горьков-

ской областей. Сюда входит также материал, собранный в результате экспедиций и поездок по другим регионам: Кировской и Пермской областям, Татарстану, Удмуртии. Творческие традиции в этих регионах представляют ясную картину развития русского народного искусства, необходимую для достижения цели раскрытия основной идеи работы. Высокая степень изученности основных ремесленных центров облегчает анализ вопросов художественного содержания.

Центральным методом является анализ, позволяющий дифференцировать вопросы по уровням рассматриваемых связей. Композиция рассматривается в ряду «образ — художественный образ в народном искусстве». Эстетика представлений и эстетика материала, конструкции, композиции составляют художественно-образное содержание народного искусства, в структуре которого можно выделить:

- изобразительные закономерности;
- тектонические закономерности;
- средства художественной выразительности.

Изобразительные закономерности рассматриваются с точки зрения тенденций смены композиционных построения и развития их структурных составных.

Тектонические — представлены как результат конструктивно-технологических закономерностей, которые вступают во взаимоотношения

с композиционными структурами, имеющими декоративно-изобразительный источник происхождения.

Средства художественной выразительности подчиняются принципам взаимосвязи декора и формы.

Главной категорией художественной выразительности считается декоративность, которая рассма-

тривается по сущности, функциям, а также понимается как особая *форма художественного мышления*.

Систематизация материалов дает возможность сделать ряд дополнений по теории и истории русского народного искусства, что имеет значение для современной художественной и образовательной практики.

Глава I

ПРОИСХОЖДЕНИЕ И СОДЕРЖАНИЕ КОМПОЗИЦИОННОЙ ФОРМЫ

1. О сущности и структуре композиции в искусстве

Исторически композиция в народном искусстве старше нежели в профессиональной архитектуре, изобразительном и декоративно-прикладном искусстве, дизайне. Тем не менее предмет композиции осмыслен сравнительно поздно. Причиной этого стала кажущаяся простота народного искусства, которая, как казалось, не требовала специальных знаний и теории: передача опыта состояла в ручном труде и осуществлялась как прямое повторение действий мастера.

Время показало, что это далеко не так. Долгая и кропотливая работа исследователей по сбору материалов и осмыслению традиций народного искусства в XX столетии позволяет сегодня оценивать народное творчество как культурную всеобъемлющую форму, а композицию как уникальное явление, в котором специфически воплощен многовековой опыт общественного мировоззрения.

Специфика композиционной формы в народном искусстве заключена в устойчивости ее основных графических закономерностей. Здесь

существует строгий и выверенный порядок приемов декора и формы. Композиционный порядок проявляется в самых различных объектах народного быта: народной архитектуре, одежде, предметах быта.

Центральной темой народного искусства, безусловно, является народное зодчество. Ценности русской культуры справедливо связывались со знанием истории древнерусских городов. Их изучением и реконструкцией занимались историки, археологи, архитекторы. Невозможно было не увидеть и не оценить по достоинству храмовые шедевры. Крепости и сторожевые башни, возникавшие в опорных пограничных пунктах растущего российского государства, являли собой синтез складывавшихся в народном зодчестве строительных технологий и задач обороны. Мельничные сооружения, другие производственные здания поражают красотой и архитектурной завершенностью. Возникший академический интерес архитектурной науки к народной архитектуре

обернулся созданием ее этнонаправления по изучению традиционного жилища и храмового деревянного зодчества. Это сослужило в дальнейшем хорошую службу при изучении народного ремесла из дерева и других изделий. Несмотря на то, что многие из них были утрачены, так как природная материя боится огня и влаги, тем не менее, народное искусство усилиями многих исследователей обрело систематическую научную основу. В дальнейшем оно нашло воплощение в ряде учебных курсов специальностей, стандартов и программ основного и дополнительного образования.

Композицию для легкости и простоты понимания обозначают как «соединение», «связывание», «составление». Данная категория — это процесс и результат художественного мышления, направленного на решение функционально-эстетических, художественно-образных задач среды и преломляющего в созданных произведениях культурную и эстетическую сущность общества, личный опыт художника, стремление к духовным истокам бытия.

Общим для композиции в народном и в декоративно-прикладном искусстве, архитектуре, дизайне, является двойственность ее структуры — материальная и духовная. Именно они и объясняют прикладной характер и смысл вещественных памятников. Для *прикладных искусств* материальное связано

с природным веществом и утилитарным значением, раскрывающим назначение предметов как условие физического соответствия человеку, что обеспечено преобразованием природной материи в полезные вещи. Для изобразительного искусства (живописи, графики, скульптуры) материальная компонента имеет иное значение. Материал в *изобразительном искусстве* ставится в зависимость от духовной идеи: мировоззрения и опыта эстетического переживания. Его преодоление — самостоятельная эстетическая задача, не связанная с утилитарной, хозяйственной задачей.

Наиболее ранней теоретической разработке подверглась композиция в архитектуре. Главенство архитектуры среди других видов искусств очевидно. В задачи архитектурной композиции входят:

- *законы социоприродного синтеза* — преобразование природной среды в искусственную и создание гармоничного архитектурно-ландшафтного пространства;

- *связь сооружений с умножением функционального опыта жизни* — создание архитектурных сооружений, отвечающих видам и потребностям деятельности человека в различных областях его жизни;

- *архитектонические и объемно-пространственные законы формы* — преобразование технологических открытий в конструктивные.

В той степени, в которой архитектура обладает определенным

единством в решении этих задач и образно эстетически осмысливает и выражает технологические возможности конструктивных решений и открытий (стоечно-балочная конструкция, стена и арка, стрельчатое окно и нервюрный каркас, паруса сводов, металлическая структура остова и др.), говорят о стиле в архитектуре, как общности средств художественного синтеза, характерных для той или иной эпохи.

Краеугольным камнем архитектурной композиции является триада Витрувия — римского военного инженера и архитектора, жившего во второй половине I в. до н.э. и создавшего трактат «Десять книг о зодчестве». Его постулат «польза, прочность, красота» актуален до настоящего времени. Классическим учебным пособием по композиции в архитектуре является труд В.Ф.Кринского, И.В.Ламцова, М.А.Туркуса «Элементы архитектурно-пространственной композиции» (1934, 1968).

Композицию в дизайне стали рассматривать сравнительно недавно, так как появление дизайна (художественного конструирования, промышленного искусства) связано с развитием промышленности и производственных технологий. Композиционная форма промышленного искусства приобретает характерные черты, соотносясь с проблемами тиражирования, стандартизации, унификации производственных процессов, физических свойств материалов, где и таится но-

вая эстетика предмета. Как теория композиция в дизайне фактически определилась во второй половине XX в. Задачами дизайна можно считать следующие факторы:

- *художественно-образные закономерности при тиражировании изделий* — в условиях индустриально-общественно-производственных процессов, унификации и стандартизации инженерно-технического обеспечения;

- *выполнение социотехнологического заказа по отношению к разнообразию предметно-пространственных видов материальных объектов, служащих удовлетворению жизненных потребностей;*

- *совокупность интеллектуальных и производственных областей деятельности:* теории, образования, художественно-конструкторского проектирования, управления производством.

Существование специализации в области дизайн деятельности: промышленного дизайна, дизайна среды, графического дизайна и т. д. — свидетельствует о специфике средств композиции по отношению к потребностям человека — функциям, и сохранению основного условия производственной технологичности. Созданные в новых условиях формы предметного мира определяют ряд стилевых черт, характерных для современной интерпретации формы: метафоричность и образную ассоциативность.

Из отечественных трудов по композиции можно назвать работу

Ю.С.Сомова «Композиция в технике» (1977) и различные издания Всесоюзного НИИ технической эстетики, в частности «Методика художественного конструирования» (1978, 1983).

Композиция в декоративном искусстве. Понятие декоративное искусство отличается неоднородностью своего социального и мировоззренческого содержания. Задачами декоративного и декоративно-прикладного искусства (ДПИ) являются:

- *синтез с архитектурной и предметно-пространственной средой* — например в храмовых и светских архитектурных сооружениях;

- *тождество эстетических потребностей и функций изделий и соответствие их историческим представлениям о красивом* — соответствие типическим условиям социального выражения и бытования ДПИ (ансамбль одежды, фарфоровая посуда, игрушка и др.);

- *традиционность технологии и материала* — от монументально-декоративных (витраж, мозаика, стенопись) до ювелирных произведений и технологий.

Несмотря на то, что между видами искусств существуют пограничные явления, как, например, «дизайн ювелирного искусства», «дизайн костюма», структура творческой деятельности в области декоративно-прикладного искусства традиционна, и композиция в ДПИ имеет характерные признаки.

Декоративно-прикладное искусство долгое время рассматривалось в рамках классической теории искусств (Всеобщая история искусств, История декоративно-прикладного искусства, История русского искусства), что вполне отвечает идее участия ДПИ в процессе художественного синтеза предметно-пространственного мира.

Композиция в народном искусстве выделяется из контекста декоративно-прикладного искусства благодаря:

- *декору как эволюции народного мировоззрения* — отражает в художественных образах представления о мире (переживание, сакрализация пространства, мифопоэтические архетипы, эстетизация среды);

- *конструкции как области ручных технологий* — выражает законы тектоники — конструктивной основы полезных вещей при использовании традиционных материалов, технологий и техник их обработки, создании удобных предметов для удовлетворения потребностей в средствах труда и жизни крестьянского и городского населения: жилища, одежды, украшений, ремесленных орудий труда;

- *ансамблевости содержания объектов народного искусства* как условия синтеза представлений и понятий макромира (космогенеза) в вещественных завершенных эстетических объектах микромира.

Для характеристики собственно содержания композиции в народ-

ном искусстве можно использовать следующие определения.

Категории композиции в народном искусстве. Главная цель композиции — достижение художественно-образной целостности. Под категориями композиции понимаются закономерности *декора* (декоративно-изобразительные закономерности образа) и *формы* (конструктивно-технологическая и функциональная структура изделий), а также *принципы их взаимосвязи*: соподчинение и подчинение. Очень часто в закономерностях наложения структур декора и формы просматривается принцип симметрии.

Средства композиции определяются комплексом визуально-эстетических связей двух родов закономерностей. К первому относятся *пропорционирование и удобство использования*. Условия первого рода можно связать с формулой

«человек — мера всех вещей», изобретенной еще Протагором. Второй родовой порядок средств выражает внутренние закономерности приемов построения изображения и формы в *метроритмических, статико-динамических, нюансно-контрастных закономерностях, соотношений симметрии и асимметрии, цветоколеристических средств*. Данные средства выражают общие психофизические закономерности сознания человека и стремление к цельности, гармоничности, завершенности общего впечатления от формы. Подуровнем средств композиции выступают средства изображения (точка, линия, пятно, смысловой и технический первоэлементы декора). Существуют также организационно-выразительные средства: закрепление угла, замыкание в рамку, геометрический подуровень строения, учет конструктивного напряжения.

2. Связь композиции и мировоззрения

Композиция и идея. Г.В.Плеханов в работе «Письма без адреса» в разделе «происхождение искусства» писал, что главным источником искусства являются идеи, лежащие в основе того или иного явления или смысла. Ожерелье молодого воина из зубов повергнутого зверя олицетворяет идею силы. Изображение рыб и животных служит удачному исходу рыболовства

и охоты. Пастух подобен овцам, а следовательно, должен иметь соответствующее строение зубов. Отпечатки плетеного каркаса на керамических емкостях несут следы технологии. Данное положение еще не объясняет всех закономерностей искусства, но определяет связь основных композиционных частей декора с жизненными смыслами по отношению к человеку.

Композицию всегда можно связать с особенностями тех значений, благодаря которым она возникает и принимает характерные черты. В русском народном искусстве XIX в. можно увидеть символику идей, имеющих определенное значение на разных ступенях мировоззрения, начиная с эпохи охоты и земледелия. Это значит, что декоративная орнаментика, связанная с первичным и последующим значением знака, сохраняется как идейное содержание композиций на основе сходных смыслов или же как устойчивая типическая структура изображения. Последнее свойство изображения называют *полиморфизмом*.

Композиция и функции декора. Можно выделить три уровня идей или функций декоративных композиций в народном искусстве: *магически-обрядовые* (субъектные, направленные на человека и род); *воззренческие* (объектные, содержание во взглядах на природу); *эстетические* (сумма эстетического содержания изделия, идей и материала. Важно отметить утилитарное значение идей: конструкцию, удобство, рациональное исполнение, технологические особенности, которые обладают определенной спецификой в выражении формы изделий). Материально-конструктивные идейные закономерности тесно связаны с *назначением изделия* (хозяйственно-бытовая функция), с *удобством пользования*, с *физическими свойствами материала*

(фактурой, текстурой, плотностью, сопротивляемостью), *технологией* (инструментом, производственной механизацией). Материально-конструктивные идейные закономерности будут рассмотрены отдельно.

Существование различных типов композиций связано с тем, что предметом познания в народном искусстве являются взаимосвязи в природе и отношение к ней человека. Искусство как особая форма обобщения, чувственный аналог мыслительной абстракции формируется в результате постепенного осознания таких взаимосвязей, что находит выражение в нескольких рядах начертательной системы. Связь значений декора с его изобразительной формой показывает, что в XIX в. происходит снижение роли геометрической графики, а следовательно, магически-обрядовых значений. Вместе с тем усиливается роль жанровых композиций. Жанр становится формой выражения представлений о прекрасном.

Композиция и семантика. Для понимания художественного содержания графической символики в ее причинном появлении важно иметь материалы, трактующие смысловое значение изображений. Как раздел семиотики (наука о знаковых системах) *семантика* обращает внимание на смысловые трактовки изображения и часто делает вывод, что знаки формировались когда-то на основе содержания реальных природных объектов или явлений. Из этого следует, что

основой образа и его художественного воплощения является переживание исходного явления. Благодаря причинам и функциям, которые знак выполняет, это явление обретает свое значение, на основе которого возникают семантические определения, помогающие установить связи основных структурных частей композиционной формы.

При этом нельзя забывать о первичности сакральных функций изображений, а следовательно, о глубоких чувствах и переживаниях — своего рода протоэстетической основе художественной символики.

Композиция, ритуал, магия. Декор в народном искусстве формируется на основе знакового эквивалента образа и определяет содержание композиции, но законченное выражение получает в синтезе с формой, определяющей назначение изделия. Так как предметы из дерева часто включаются в ритуальное действие, например, ендова или скобкарь в пирах-братчинах, используются в заговоре, связываются с брачным обрядом или служат подарком-благопожеланием, как, например, изделия ткацкого ремесла, то, очевидно, и декор, и декорированное изделие несут магически-обрядовые функции. Как важный атрибут ритуала они некогда экстраполировали на предмет магическое содержание сакральных понятий, благодаря которым регламентировались виды деятельности и взаимоотношения людей. Формировалось же магическое значение бла-

годаря обряду в ритуале (поминание, братчина, праздники), иногда и без него лишь по факту подарка (что можно тоже считать ритуальным действием) или присутствия в декоре изделия: в ткацком стане, прялке, рубеле, трепале.

Известны случаи придания изделию, например культовой поселенческой скульптуре, «защитной силы»: при изготовлении ритуальных фигур, использовался устный приговор, когда на каждое слово заговора приходился удар топора. Количество слов в заговоре соответствовало числу дней недели или недель в году, или дней в году. При этом недостающее количество ударов топора означало неудачные дни, а лишнее — лишало заговор силы. Соответственно выразительность и острота формы скульптуры зависела от рубленой детализировки объема и поверхности.

Структурно-знаковые элементы композиции. Несмотря на то, что анализ изображений во взаимосвязях его с представлениями той или иной эпохи и расшифровка этих изображений в декоре XIX в. трудны, все же имеются основания для характеристики основных семантических значений декора. Символика геометрических узоров, в частности розеток, ромба и их комбинации, значение зооморфных, орнитоморфных, мифологических изображений, историческое содержание композиций Древа жизни с птицами, дерева с всадниками, женщины с поднятыми руками, с

птицами, с всадниками составляет ряд дохристианских образов в народном искусстве. Важнейшими в семантике древними изображениями, значения которых связывались с магическим смыслом, считаются ромб, крест, розетка, а также композиции на их основе.

Ромб. Известный по материалам археологии, ромбисследователи относят к эпохе охоты. Изображение ромба отчетливо читается на срезе бивня мамонта и имеет размеры сторон примерно 2 мм. Ромб приобрел магическое содержание, соединившись с идеей благополучной охоты, блага для племени, и позднее, в эпоху земледелия, трансформировался в знак плодородия: поле, засеянное поле (рис. 1, а, б). В произведениях народного искусства знак этот встречается довольно часто в изделиях ткацкого ремесла, прялке,

росписях сундуков. Конфигурация ромба и сетчатое заполнение его поля подчеркивают плоскостность поверхности.

Круг, розетка. Соотнесенность круга с солярной символикой общеизвестна. Солнце, гром, молния, луна — наиболее распространенные изображения небесных явлений природы, имеющие общемировое значение (рис. 2, а, б, в, г). Композиции с розеткой в центре и четырьмя розетками по ее углам или окружности трактуются как пространство со сторонами света (рис. 2, д), как движение небесных светил, как годовое вращение солнца и предшествуют годовому календарю (рис. 2, е). Розетки, расположенные на вертикальной оси, принимают значения миров, уровни которых включают в себя, как правило, три горизонтальных

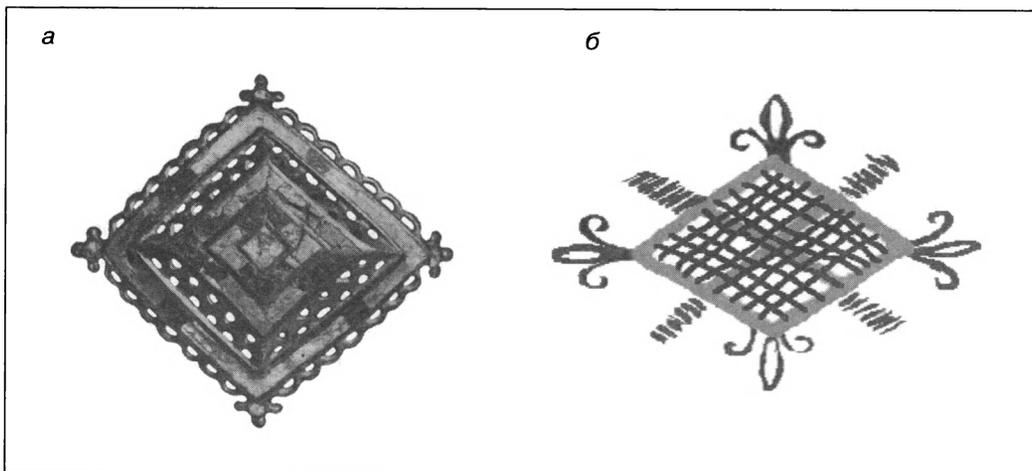


Рис. 1. **Ромб:** а — подвеска в виде ромба из Среднего Поднепровья (черняховская культура). Бронза. Выемчатая эмаль. IV – V в. н.э.; б — изображение ромба на лубяном коробе. Русский Север

ряда, соответствующих подземному, земному и надземному мирам (рис. 2, ж). Розетки входят и в более сложные композиции, напри-

мер в основание креста с птицей на его вершине (рис. 2, з) и др. Розетка обладает высокой концентрированностью графических эффектов.



Рис.2. **Круг, розетка:** а — изображение солярного знака на пряничной доске. Тверская губ.; б — лопасть прялки инкрустированная соломкой. Вологодская обл.; в — шкатулка берестяная. Север; г — солонка-поставец. Север; д — лопасть прялки. Вологодская губ; е — прялка-календарь. Вологодская губ.; ж — прялка с тремя розетками. Вологодская губ.; з — прялка с птицей. Север

Крест. Вероятность того, что крест мог быть выделен из композиционной структуры ромба в период появления земледелия очень высока. Вместе с тем близкой кресту является и солярная символика (рис. 3). Прежнее сакральное значение креста сохраняется и сегодня, хотя и в особой форме. Например, в гербах. Крест нашел воплощение в государственной атрибутике различных стран: Андреевском флаге в России, флагах Англии, Швейцарии и др. Крест контаминируется с именем Христа. Этимологическая близость слов «христианство» и «крестьянство» также составляют емкий образный уровень связи. Крест выступает своего рода связью монотеистического мировоззрения и пашенного земледелия, как прогрессивного способа производства в конце I тысячелетия. Этот символ опосредованно выражает

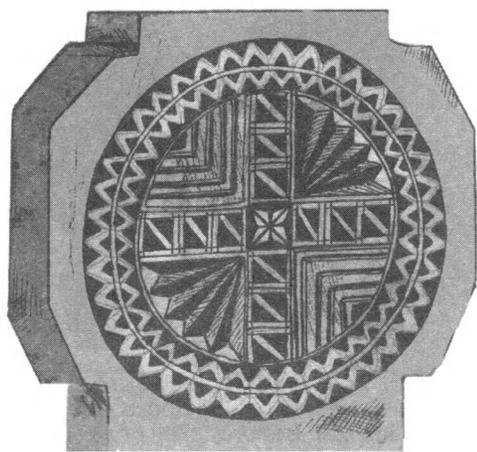


Рис. 3. **Крест.** Фрагмент стояка прялки. Вологодская обл.

и идею огосударствления славянского многоплеменного общества. Крест в отличие от солярной символики розеток обладает большей концентрированностью визуальных оптических эффектов.

Птица. Изображение птицы устойчиво в композиционных схемах в славянском искусстве. Птица является фигурантом-демиургом, персонажем мифологического акта Творения Мира. Она ныряет на дно мирового океана и приносит в клюве кусочек земли, из которого создается Твердь (цв. ил. 3, б). С другой стороны, птица относится к древним культам родового славянского общества. Может быть, поэтому греко-византийская изобразительная традиция, в образе птицы счастья, пришлась русским по душе. В русском фольклоре птицу связывают с душой умершего. По поводу прилетевшей в морозный день на окно птицы есть выражение: «покойничек озяб, пичужкой погреться прилетел». Как самостоятельное изображение птица встречается в тиснении по бересте (рис. 4, а) и росписях вологодских бураков, конских дуг (рис. 4, б), резных пряничных досках (рис. 4, в), донцах прялок. Устойчиво место птицы в символических композициях — актах творения Мира, например, в тверских, вологодских, костромских, ярославских прялках. Охлупень на коньке дома — одно из самых выразительных изображений в русском народном искусстве (рис. 4, г). Птица, как реальный изобразительный символ, обладает

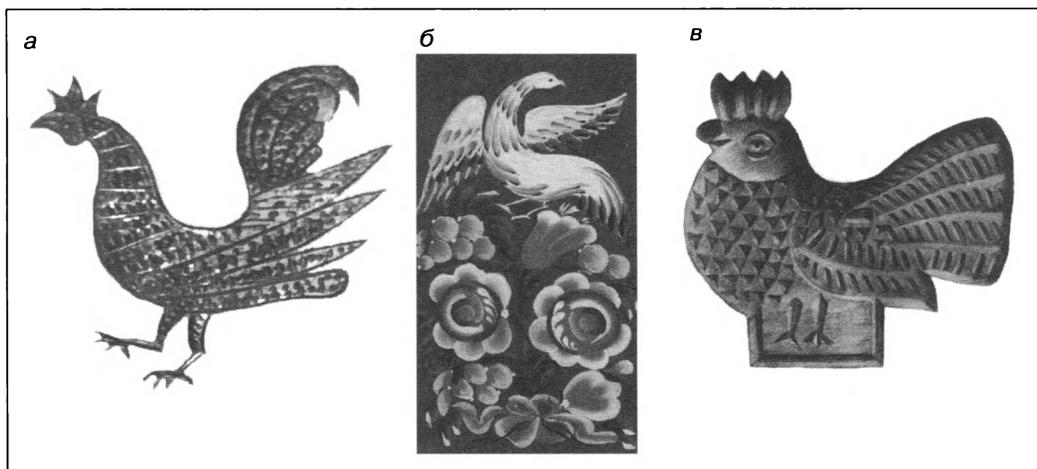


Рис. 4. Птица: а — изображение петуха на берестяном тусе; б — изображение лебедя на конской дуге; в — пряничная доска-птица

пластическими эффектами активного контура. Это важно для графики, где ценится выразительное пятно или контурная линия. Это важно и для объемного массива с его контрастами частей и движением масс.

Конь. Уникальное значение коня в русском народном искусстве подтверждается его обширной распространённостью и необычайно разнообразной пластической трактовкой. Смысловые нагрузки образа коня удивительно емки, а художественное воплощение необычайно красиво. На рисунке 5, б образ коня, везущего человека, является частью подземного мира, охраняемого хтоническими существами — змеями. Композиция помещена на внутренней стороне прялки. Пластическая цельность достигается тем, что окончание лопасти выполнено в виде солнца подземного мира. Связь

с заупокойным культом подробно описана Н.Велецкой и Д.Анучиным. Образ коня можно встретить на городецких донцах или вологодских дугах (рис. 5, а). Удивительно многопланова художественная функция коня в мезеньских прялках. В одном случае лента чередующихся изображений словно олицетворяет вечное движение из прошлого в будущее. В другом — симметрично расположенные кони образуют часть модели мироздания. Сакральное значение несут скульптурные изображения коней в набилках, замках и блоках ткацкого стана, рубелях (рис. 5, е), скобкарях. Часто скульптурное изображение коня венчало конек дома. Удивительно красива прорезная композиция поморской прялки. Изображение всадника на коне, условное и обобщенное, помещено в верхнем мире, мире бо-



Рис. 5. **Конь**: а — изображение коня на конской дуге; б — прялка с изображением змей и всадника на коне. Внутренняя сторона лопаски. Северо-Запад; в — пряничная доска-конь. Тверская губ; г — поморская прорезная прялка; д — онежская расписная прялка; е — рубель с ручкой в виде коня. Новгородская обл.

гов. К концу XIX в. конь остается основным персонажем многих композиций, хотя содержание самих композиций носит тематический, светский характер. Таковы выезды барышень на городецких донцах, праздничные сцены в северодвинских прятках. При этом авторов не смущает то, что они помещают изображение в нижней полосе, «ставе», относящемся к подземному миру. Так переплелись в композициях прежние композиционные построения и яркая жизнеутверждающая тема праздника. Композиция всадника с цветами в прятке из села Телицино Архангельской области наполнена ощущением торжественности, легкости, праздничности (рис. 5, д). Завершенной смотрится фигура коня на пряничной доске (рис. 5, в).

Лев. Нет более добродушного персонажа в русском народном искусстве, образ которого олицетворял бы одновременно столько силы и благородства. Пришедший из греко-византийской традиции, он занял место оберега, разместившись на входных дверях, конских дугах, ставнях окон, филенчатых дверцах кухонных шкафов и перегородок. Наивны и трогательны личины льва. Отсутствие традиции его изображения давало простор фантазии, в результате чего нереальное соединилось с реальным, образуя особые декоративные решения, в которых персонажи полны внутреннего достоинства, торжественной приподнятости, а в ряде случаев — особой камерности, даже трепетности (рис. 6, а, б, в).

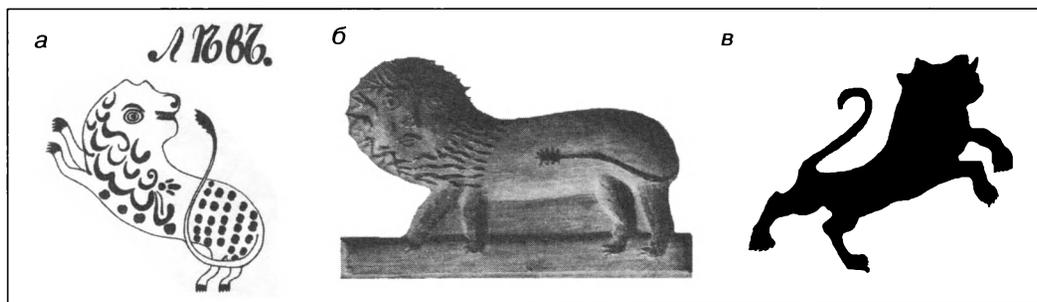


Рис. 6. **Лев:** а — роспись на двери. Вышний Волочок; б — пряничная доска-лев. Тверская губ.; в — изображение льва на двери. Каргополье

Мировая Гора. Треугольная равнобедренная фигура, один из углов которой направлен вверх, довольно часто встречается в резных и расписных композициях. Устойчиво в

таких композициях присутствие двух птиц (цв. ил. 3, б). На вершине горы можно видеть солярный или ромбический символ, крест, растительный мотив или их сочетание

(рис. 7, а, б, в, г). В общей сложности треугольная фигура встречается в 30% всех декорированных изделий из дерева, что позволяет заключить о ее важном и универсальном значении. Одним из самых ранних изделий, где ярко и эстетически выразительно представлена треугольная фигура, можно считать металлическую прорезную фибулу (застежку для одежды), покрытую эмалью, которую ученые относят к началу I тысячелетия (рис. 7, в). Основное семантическое содержа-

ние горы можно связать с актом сотворения Мира из кусочка глины, который достает птица-демиург со дна Мирового океана. основополагающее значение — Земля — составляет обширные композиционные связи с другими элементами композиции. На основании привлечения археологических, фольклорных, этнографических сведений исследователи сделали вывод о том, что фигура обладает полиморфическим содержанием и в ней можно видеть образ древнего языческого

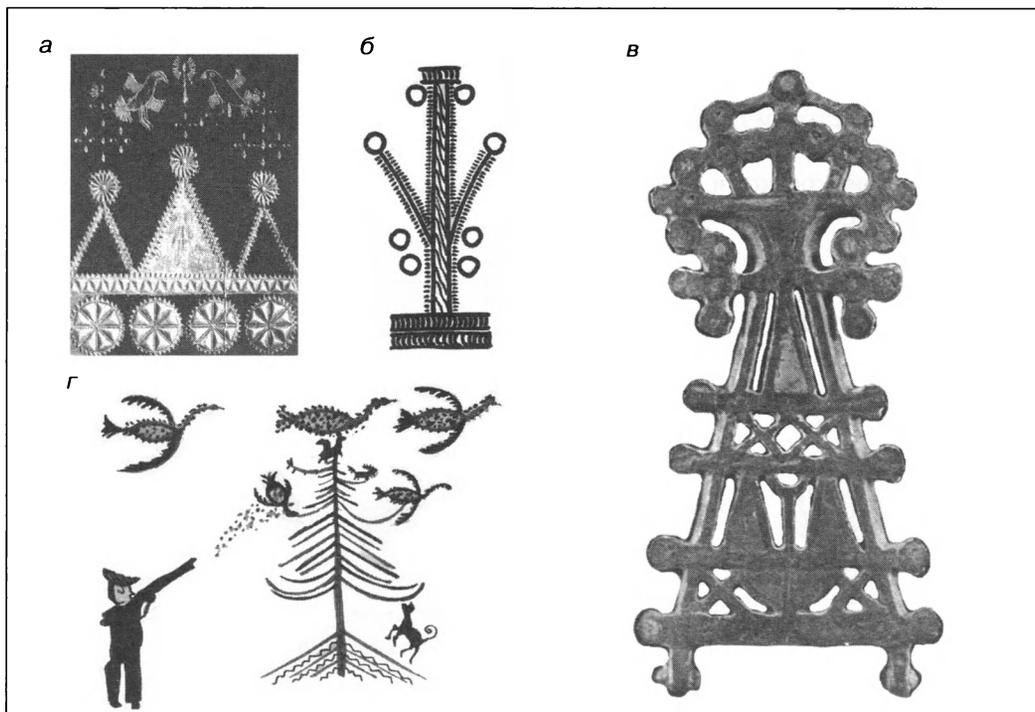


Рис. 7. **Мировая Гора и образ Мирового древа:** а — прялка. Трехчастная композиция лицевой поверхности. Вологодская обл.; б — мотив древа на теремковой прялке; в — подвеска, возможно черняховского круга. Бронза. Выемчатая эмаль. IV – V в. н.э.; г — мезеньская прялка с мотивом охоты. Фрагмент

храма славян, связанного с представлениями о Древе жизни, о строении Вселенной и Мировом порядке. Эволюция горы в образ жилища и храма, тесная семантическая и графическая связь с образом Богини (Берегини), Древом Мира, трансформация горы в Голгофу в основании креста в христианстве свидетельствуют об устойчивом воплощении, контаминации и преемственности сложившихся графических схем, которые интерпретируют условия пространственного видения и фиксируют идею роста, восхождения, завершенности, целостности мироздания.

Образ Мирового дерева (Древа) является одним из любимейших образов в русском искусстве (см. рис. 7, б, в, г). В мифопоэтическом сознании этот образ воплощает универсальную концепцию мира. Его фольклорные и сказочные мотивы в значениях дерева с золотыми или молодильными яблочками (цв. ил. 1), Древа познания в райском саду, вполне отвечают всеобъемлющему единству сущего, идее роста, цели, причин и следствий жизни. Обрядовая сторона символа связана с понятиями Вселенной. Во время строительства дома в сруб ставилось деревце сосны, березы, иногда рябины. Значение Древа Мира как оси мира усматривают в печном столбе. Образ Древа Мира прямо или косвенно восстанавливается для разных традиций из эпохи брон-

зы. Реконструированный на основе мифологических представлений образ Мирового Древа имеет и ряд частных определений: «дерево жизни», «дерево смерти», «дерево плодородия», «дерево центра», «дерево восхождения», «небесное дерево» и др. При членении Древа Мира по вертикали выделяются нижняя (корни), средняя (ствол), верхняя (ветви) части. Троичная система космогенеза представляет мир из трех классов существ (птицы, животные, земноводные), временные понятия (прошлое, настоящее, будущее), три части тела (голова, туловище, ноги), три стихии (огонь, земля, вода). Дерево, в силу контраста его частей — ствола, веток, листьев, — представляет большие возможности мастеру для использования композиционных приемов и средств.

Дом, храм. Изображение дома не столь распространено как другие вышеназванные формы декора. Вместе с тем изображения дома как модели мироздания встречается и в графических композициях, и в объемных объектах: домовинах на северо-западе России (рис. 8, а), прялках (рис. 8, б), кладбищенских или памятных часовенках (рис. 8, в). Дом как мироздание, «макрокосм в микрокосме» осмыслен давно. Русский сказочный шатер, выражая в какой-то мере влияние восточного переносного жилища, связан, тем не менее, с коническими покрытиями древнейшего славянского круглого дома — древнейшей формой

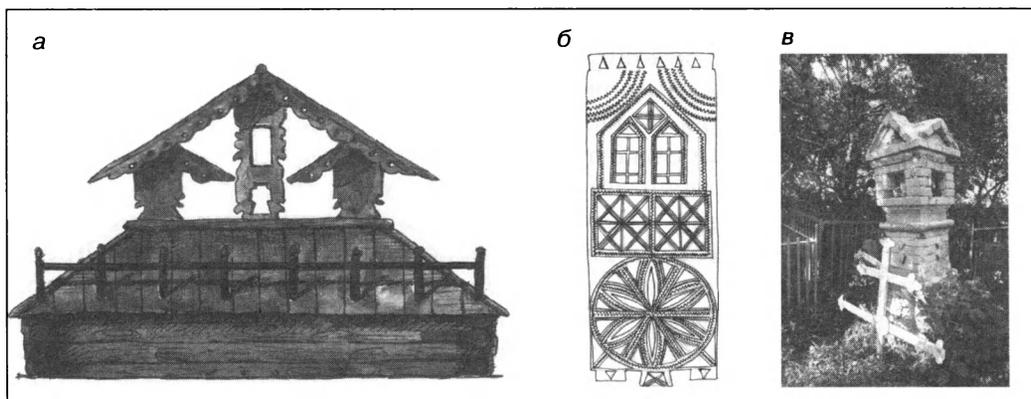


Рис. 8. **Дом, храм:** а — домовина над семейной могилой. Республика Карелия; б — прялка резная. Район Каргополя. Север; в — часовенка кладбищенская. Нижнее Прикамье

языческого храма, означающего, по мнению археолога Б.А.Рыбакова, круговую постройку. Понятия «круглый дом», «круглая крыша» и сейчас можно встретить в языковом обиходе селян. Контаминация образа горы, образа древнего языческого храма, образа жилища, образа православного храма составляет сложную, полиморфически многообразную форму декоративных решений, где контаминация основных идей устройства вселенной и мира связывается общим понятием Дом. Образ дома в народном искусстве отличается торжественностью, целостностью, графической емкостью.

Изображение змей. Из хтонических существ, занимающих подземный, нижний уровень космогонической модели, являющихся его своеобразными охранителями, в русском народном искусстве распространены изображения змей.

На одной вологодской прялке представлена композиция из двух змей, соединяющих нижний и верхний миры (рис. 9, а). Данная композиция, когда змеи охватывают все три мира, редка в русском искусстве. Ее происхождение связано с архаическими мифами Евразии и Америки. Другой, более распространенный, вариант определяет место змей в подземном мире. В развитых вертикальных трехчленных моделях мира — славянской, древнегерманской, индоиранской, — которым предшествовала индоевропейская и шумерская, космический змей приурочен к низу, в противопоставлении верха и низа. Такова, например, композиция прорези ярославской прялки (рис. 9, б) и прялки из краеведческого музея в Петрозаводске (см. рис. 5, б). Как элемент композиции, изображение змеи передает упругость декора-

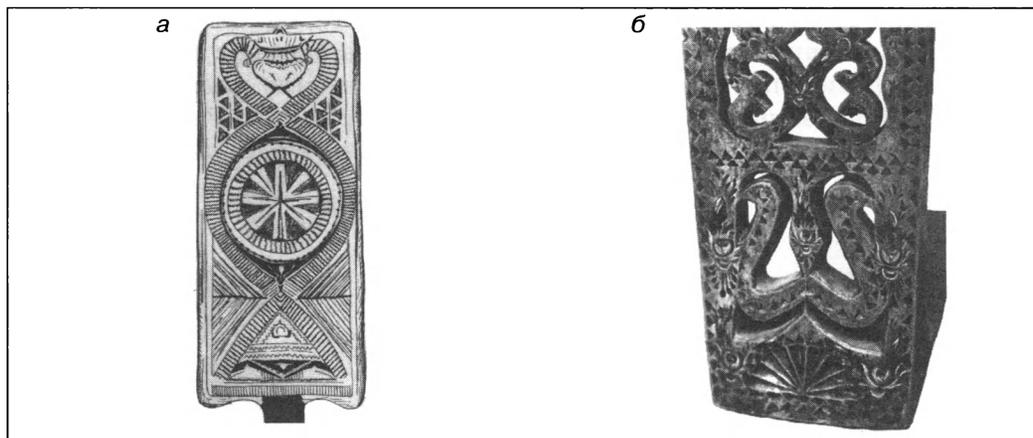


Рис. 9. **Изображение змеи:** а — прялка каргопольская. Резьба, раскраска; б — прялка. Фрагмент. Вологодская губ.

тивной формы, содержит эффекты графической сжатости, напряжения.

Образ женщины. По словам Н. Бердяева, «не русский человек властвует над природой, а природа над человеком: к ней обращается он, видя в ней Богородицу и прося у нее защиты». Женский образ является одним из самых почитаемых и распространенных в русском народном искусстве. Доязыческое происхождение образа женщины несомненно. С образом женщины в допатримониальном обществе связаны понятия одушевленности живого и неживого мира. Одушевленность — анимизм (от лат. *анима* — душа), являлась этапом доязыческого всеобъемлющего духовного опыта. Дошедший до нас смысл одушевленности природы в образах женщины выражается, например, таким метафори-

ческим понятием, как «Мать — сыра земля». Тесно связаны с образом матери Богородица — заступница, Параскева Пятница — судьбоводительница и др. Основная иконография женского образа в русском народном искусстве сохранилась в текстиле. В изделиях из дерева образ женщины более реалистичен, нежели в текстиле. Он, как правило, полон силы, торжества предстояния, как это можно видеть, например, в швейке ярославского музея (рис. 10, а), архангельских «панках» (куклах) (рис. 10, б), инкрустированных резных или расписных (цв. ил. 8) городецких изделиях. В восточнославянской мифологии богиня Мокошь была единственным женским божеством древнерусского Пантеона, чей скульптурный образ был помещен в Киеве на вершине холма рядом с мужскими

кумирами: Перуном и другими божествами. Параскева Пятница является образом-преемником Моккоши. С ней связаны понятия прядения и нитей судьбы. Безусловно,

и образ Богородицы, глубоко одухотворенный, имеет в своей основе духовное начало прежних образов Матери-Природы. Развитие образа женщины в народном искусстве



Рис. 10. **Образ женщины:** а — швейка в виде женщины с поднятыми руками. Тверская губ.; б — куклы - «панки». Архангельская губ. Вид спереди; в — расписное донце. Фрагмент. Нижегородская губ.; г — лубок. Иллюстрация к романсу А.С. Пушкина. 1854

связано с переходом его из понятий всеобщего плодоносящего начала к метафоризации, в которой исследователи видели связь образа птицы с женщиной, как, например, в сценах с охотой на птицу — «добывание невесты» (см. рис. 7, в). В этом изображении исследователи усматривают сцену «сватовства». Выезды, чаепития, прядения, домашние хлопоты — во всех случаях образ женщины воплощен с особой торжественностью и почитанием. Изображение, как правило, является доминирующим композиционным и смысловым центром в композициях.

Портретное изображение женщины в народном искусстве очень редко. Когда оно появляется, например в прялочной росписи, то поражает своей яркостью, жизнеутверждающим выражением, смелостью, которая позволяет мастеру в наивной манере декоративного поясного портрета продолжить художественный народный опыт, создав, по сути, новый жанр «портрет любимой девушки» (рис. 10, в). Надпись на прялке гласит:

Не-задумвайся-подруга-цветикъ-дорогой-
мы-сплетемъ-тебе-веночикъ-
из-дорогих-из-разных-розъ-.

Другой пример — портрет в овале на внутренней стороне шка-

тулки — свидетельствует уже о профессиональном владении кистью, умении масштабно, пропорционально использовать средства декоративного пространства композиции.

Появляются и портретные вставки в резном декоре утюга или швейки, которые технически выполнены достаточно профессионально. Здесь изображение контрастирует с рельефным резным или скульптурным прорезным узором. При этом образ трактуется удивительно тонко, проникновенно, даже трепетно, в результате чего бытовой предмет приобретает особую драгоценность.

Богатейшая тема женских образов разработана в лубке. Так, прямая иллюстрация протекающего события, страдания, нравственные коллизии — все наполнено чувственным переживанием (рис. 10, г). Дополняет изображение надпись, образующая с изображением особый род графического синтеза, показывающий расширение пределов декоративного искусства и принадлежащий уже сфере искусства изобразительного:

...Под вечер осенью ненастной
В пустынных дева шла лесах
И тайно плод любви несчастной
Держала в трепетных руках...

3. Жанровые аспекты в русском народном искусстве

В искусствоведческой литературе нет однозначной оценки жанровых сцен в народном искусстве.

Сложность анализа объясняется тем, что в методике исследований преобладают приемы, используе-

мые в изобразительном искусстве, и мало обращается внимания на специфическое содержание традиций сюжета в искусстве народном. В художественно-историческом смысле сюжетный декор завершает линию развития символики в народном искусстве и поэтому многими нитями связан с его прежним содержанием. Эта двойственность сюжетного декора: архаизм графики и новизна содержания, определяет его самобытность и место в исторической цепи образов искусства.

Среди причин, благодаря которым изменялась техника исполнения декора во второй половине XIX в., одной из основных справедливо считается появление приемов скорописи в условиях товарного производства и конкуренции. Это объясняет большую смелость в обращении с прежними мотивами, свободу и легкость во владении средствами художественного выражения. Сюжетика, подготовленная всем ходом развития народного искусства, не только изменила трактовку сказочных, но и способствовала созданию реальных мотивов.

Форма преемственности в народном искусстве — повторяемость — вполне органично вбирала темы и сюжеты, уже переложенные в изобразительную структуру. Такие изображения, как фантастические грифон, единорог, берегиня, лев, стрелец, павлин, попугай, двуглавый орел обладают особой мерой символичности и метафоричности, которая укладывается в принятые изобрази-

тельные закономерности народного искусства: *контурность, плоскостность, замкнутость, обобщенность, фронтальность*. При этом заимствованные мифологические изображения отличаются тем, что в характере их трактовки идет процесс конкретизации. Устанавливаются своеобразные мостики в способах передачи особенностей конкретных форм реального мира. Переход от символа к мифологическому или метафорическому образу — это видение жизненно важных ситуаций, свидетельствующих об изменении содержания образов и художественных средств их воплощения.

Жанровые композиции невозможно рассматривать вне формы и функции их содержания. Для этого необходимо сказать о понятиях, часто трактуемых однозначно, но обладающих своим специфическим наполнением: «мотив» и «сюжет».

«Мотив (в литературе) — простейшая, не разлагаемая далее смысловая единица... (“увоз невесты”)¹. Значимость мотива зависит не от собственного смысла, а от изменения в процессе отображения форм реального мира, иногда под действием фантазии. Как отраженное представление о предметах и явлениях «мотив» мы вправе назвать «объектом» (связанным с вопросом «что?»). Происходит постепенное уточнение изобразительных характеристик «цветка», «коня», «птицы», однако не далее

¹ БСЭ, 1974.

простой констатации действия, где персонажи «едут», «плывут», «прядут», «пьют чай», «убегают от медведя (льва)», «охотятся», «пасут стадо».

«Сюжет в изобразительных искусствах — определенное событие, ситуация, изображенные в произведениях... Конкретное, детальное, образно-повествовательное раскрытие идеи произведения»¹. В таком значении сюжет правомерен для лубка. Здесь объекты изображения раскрываются в их взаимодействии и связи, затрагивая, например, вопросы нравственности, воинского героизма («Бова Королевич»), иносказательной иронии и сатиры («мышь кота хоронили»), событий текущей жизни. В народном искусстве (в изделиях из дерева) такие изображения составляют исключения из правил. Здесь «предмет» — сложное суждение — еще не выделился из «объекта», что дает основания говорить не о сюжете, а о мотиве, и в более подробном изображении видеть «жанровый мотив». Иногда применяют понятие «сцена».

Сосредоточение двух начал «мотива объекта» и «мотива действия» в одно целое придает народному искусству неповторимое очарование, простоту и естественность и составляет основу декоративных выразительных средств и решений. Чистые, эмоционально-насыщенные цветовые отношения являются необходимой заменой натурально-

му цвету. Изображения трактованы плоско. Иногда для правдивой передачи впечатления от формы здесь совмещаются две наиболее выгодные точки зрения. Сопоставление изображаемых объектов немасштабно и плоско. Пространство мыслится особой формой перцепции. Благодаря перцепции пространство и предметы в народном искусстве изображаются не как *вижу*, а как *знаю*. Размеры и величины предметов не имеют масштабных отношений. Предмет может быть дан в обратной перспективе.

Таким образом, понятие «сюжета» можно связывать уже со стадией развития изображений, когда в качестве материального носителя идеи он становится инструментом более глубокого анализа условий жизни человека. Изображения сюжетной группы, свободные композиции, содержат характеристику «объекта» и характеристику «действия», причем в ряде случаев оба совмещены. Отдельные изображения могут быть не связаны между собой. Тогда композиция носит характер *произвольного* или *коврового* заполнения. В связи с тем, что изображения теряют непосредственный магический, обереговый смысл и обретают жанровые свойства, композицию можно рассматривать как тип «картины». Попытка в самых общих чертах раскрыть содержание связей человека с его окружением, показать его действия приводит к появлению сюжетного мотива. Сказочный, радостный

¹ БСЭ, 1956.

мир народного искусства в декоративной форме находит эквивалент представлениям об идеальной стороне жизни.

В народном искусстве между идеей и средствами ее воплощения находится система изображений, отражающая историю представлений человека о мире. Воспроизведение мира в образах не самоцель, а путь, раскрывающий художественный метод познания мира. Общим принципом народного искусства является смысл функций, которые выполняют декор и само изделие. Между идеей (в народном искус-

стве) и средствами ее воплощения находятся декоративно интерпретированные изображения. Изменение их закономерностей происходит от символики «центричных», выражающих в большей мере отношение к переживаемым явлениям и понятиям, к «осевым», где декоративность опосредует идею символического пространства. Новые эстетические представления, раскрывающие значение, место, образ человека и предполагающие некоторую реальную среду способствуют появлению композиций «переходных» и «свободных».

4. Проблема новаторства в композиции в русском народном искусстве

Новый опыт художественного творчества в русском народном искусстве XIX в. связан с несколькими важнейшими условиями, которые объясняют стремительное обновление художественной традиции. Среди них можно отметить диалог профессионального искусства с народным и отмечаемое выше влияние промысловой деятельности и увеличения товарного производства. Появляются новые образы, прежде не бывшие предметом художественного творчества в народной изобразительной традиции. Появляются новые способы украшения предметов быта.

Диалог профессионального искусства с народным. Первое условие означает высокий общественный

интерес к народному творчеству на протяжении всего XIX в. Это связано с идеями национального возрождения, отчасти с экономической обусловленностью ремесел и выражалось в налоговом стимулировании, организации кустарных складов, земских музеев, участии произведений мастеров в российских и международных выставках.

Очень ярко процесс новаторства характеризуется явлением абрамцево-кудринской резьбы. Менее изучены подобные процессы в других регионах, но они, безусловно, были, например, в селе Талашкино под Смоленском. Начальный период поисков связан с земской мастерской в Троице-Сергиевом посаде, где в числе художников,

определявших развитие русского национального искусства в конце XIX — начале XX в. были братья А.М. Васнецов и В.М. Васнецов, С.В. Малютин. Значительную роль в работе мастерской сыграл В.И. Соколов — воспитанник и последователь И.И. Левитана. Абрамцевский кружок, где многое свершилось благодаря исследователю народного искусства и орнаменталисту Е.Д. Поленовой, был своеобразной творческой лабораторией народных и профессиональных художников, способствовал становлению нового стиля в резьбе по дереву. Здесь надо помнить, что сложение направления абрамцево-кудринской резьбы, подготовлено творчеством многих мастеров Подмосковья, прежде всего Дмитриевского уезда: Сергиевого Посада,

сел Богородского, Ахтырки, Хотькова, Кудрина. В результате, вполне откровенно заявленный новый «русский стиль» сформировался в яркое явление — Русский модерн (рис. 11). Выразителем нового стилистического направления стал народный мастер В.П. Ворносков. В результате целенаправленной работы и поиска художественного стиля в его мастерской были созданы новые формы мебели, предметы быта, архитектурные детали. Художественный образ в созданных вещах можно сопоставить со сказкой, метафорой народной жизни, что ярко выражалось в мотивах изображений художников Билибина, Врубеля, Васнецова. Примером работы Ворноскова может служить деревянная солонка-поставец (рис. 12).



Рис. 11. Стулья в манере «русский стиль»



Рис. 12. Солонка резная выполнена мастером В.П.Ворносковым

Само понятие «профессиональное искусство» означает не только стремление ученого искусства к переосмыслению образной природы русского народного творчества, но и профессиональное становление самого народного искусства, например, в традиционных ремесленных центрах. Мелкотоварное производство, артельная деятельность неизбежно вели к специализации приемов организации труда и в целом к профессионализации промышленной деятельности. Признаком профессионализации являлось и сложение системы обучения ремеслу.

Как материал для изучения процессов новаторства являются вещи, отражающие процессы поиска новой выразительной формы и возможных тем творчества. В них, в

ряде случаев, достигнута высокая мера стилизованного обобщения. Так, на представленных иллюстрациях достаточно остро и интересно скомпонованы предметы, где используются нетрадиционные для народного искусства материалы и техники исполнения. В прялке с зеркальцем (рис. 13) в украшении использован просечной металл. Новые образные возможности связаны с контрастом материалов (дерева и металла). Ритмическая орнаментация построена на сопоставлении декора с фоном, в качестве которого выступает поверхность, покрытая краской с темными прожилками.

Другая, расписная прялка, содержит мотивы крупных цветов, поданных в асимметричной форме, заполняющих пространство лопа-

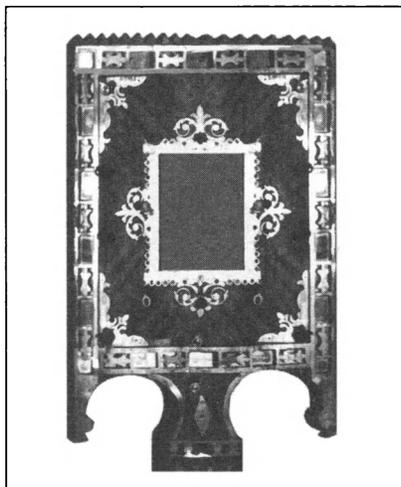


Рис. 13. Прялка с зеркальцем. Украшена просечной медью. Вологодская обл.

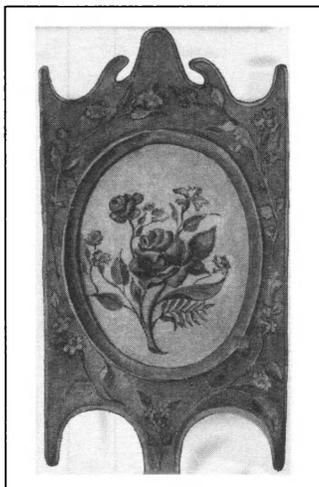


Рис. 14. Прялка расписная с букетом в белом овале. Вологодская обл.



Рис. 15. Прялка расписная с конноармейцем. Архангельская обл.

ски. Роспись в образе вещи главенствует. Праздничное настроение характерно для этого изделия. Тонкой стилистической формой отличается рисованная отделка прялки (рис. 14). Изысканный букет, на фоне овала белого цвета перекликается с декором формы: утонченными за счет полукружий углов лопасти и изящными каплевидными элементами навершия. Еще достаточно неумелое изображение фигуры конноармейца на следующей прялке компенсируется смелой, даже острой, динамической трактовкой всей композиции (рис. 15). Орнаментальные композиции модерна (арнуово) не избежали присутствия в декоре прялок (рис. 16). Здесь плоскорельефный орнамент поддержан контрастом тонированного

узора и более светлого фона. Необычными представляются прялки, на лопасти которых выполнены прорезные арочные окна. Новаторскими можно считать предметы, выделяющиеся смелым зонированием частей с помощью декора. В частности, оплечная часть коромысла, испытывающая основное напряжение, выкрашена в белый цвет и украшена орнаментальной растительной росписью. Эта зона противопоставляется окрашенным в темный цвет концам коромысла с крючьями для зацепления ведер с водой. В граблях место сочленения черена с рабочей частью усилено за счет расширения, иногда выполненного в трехгранно-выемчатой или прорезной манере, раскрашенной или расписанной (рис. 17).



Рис. 16. Прялка резная с мотивом рисунка в стиле «модерн». Вологодская обл.

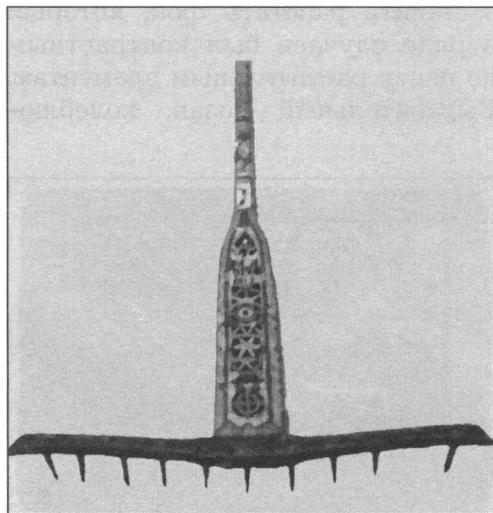


Рис. 17. Грабли с резным раскрашенным украшением. Архангельская обл.

Влияние на мастерство росписи быстроты исполнения за счет увеличения товарного производства в рамках промысловой (профессиональной) деятельности уже говорилось. Широкое распространение кистевой росписи от Русского Севера и Северо-Запада до Поволжья, Прикамья и Приуралья, и далее до Восточной Сибири и Забайкалья является свидетельством единства русской традиции, пришедшей вместе с потоками переселенцев в разное историческое время. Расписные изделия пользовались большой популярностью не только у покупателей на российских ярмарках, но и у ценителей русского искусства в странах Азии, Востока, Европы. Орнаментальное творчество народной росписи объединяет легкость и изысканность, умение заставить работать фон, который в ряде случаев был контрастным по цвету растительным элементам. Выразительный розан, колеблю-



Рис. 18. Пряничная доска.
Вологодская обл. (?)

щийся стебель, легкие вибрации листьев, часто двухцветный характер мазка, при выполнении ряда элементов, иногда оконтуренный мазок, разнообразие оживок — все это встречается и на Русском Севере (цв. ил. 8, а), в Прикамье (цв. ил. 7, а), на Урале (цв. ил. 7, б), в Тюменской области (цв. ил. 3, а), Забайкалье.

Не только прялочные росписи свидетельствуют о новаторском отношении к наследию. Пряничные доски поражают пластической остротой и смелостью резной техники (рис. 18). Плетение знаменуется разнообразием сочетания фактур и цвета, когда в одном изделии используются тростник, и ивовые прутья различной толщины (одно- и двухлетки), и по-разному подвергшиеся водотермической обработке: распаренные или кипяченые. На рисунке 19 показан фрагмент большой корзины для одежды из Вязниковского краеведческого музея, где используется разнообразие технологических фактур.

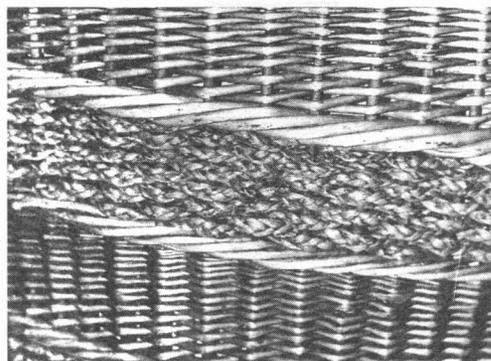


Рис. 19. Фрагмент плетения корзины.
Владимирская обл.

Образ дома не избежал изменений в оформлении. Дом — Космос! Что может сравниться с торжественностью, масштабом, цельностью объема жилого сооружения, тип которого имеет ряд сходных черт во многих районах Севера и Северо-Запада России (рис. 20). Но неустанное стремление внести что-то новое и в этот, казалось бы, классический вид творчества порождает голландские мотивы крыши



Рис. 20. Сельский дом в с. Чекуево. Архангельская обл.

дома в Архангельской области (рис. 21). Дом с гребнем в Уржуме напоминает своеобразную резную шкатулку (рис. 22). На фронтоне дома в Костроме отчетливо читается силуэт среднеазиатского сооружения, который, впрочем, сопоставим и с завершением древнерусских теремов (рис. 23). Дом в селе Чекуево Онежского района оформлен в стиле классицизма (рис. 24), а на острове Кижии он имеет во фрон-



Рис. 21. Дом с «голландской» крышей. Архангельская обл.



Рис. 22. Деревянный городской дом в г. Уржуме. Кировская обл.

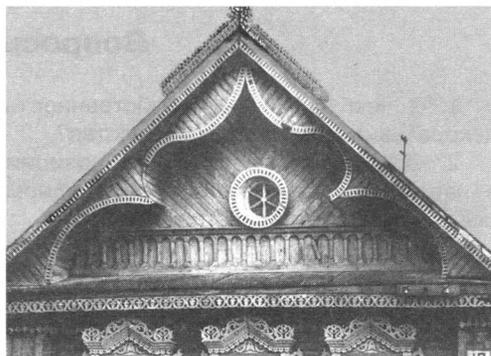


Рис. 23. Деревянный городской дом в г. Костроме

тонной части балкон, оттеняющий материальностью и фактурностью стен и окон и пластически обогативший фасад (рис. 25).

Таким образом, идеи жизни — это корни композиции. Строение декора и формы — своего рода ее ствол. А творческая фантазия мастеров в многообразии декоративных приемов — ветви и листья. Композиционное мышление в на-

родном искусстве парадоксально: оно столь же подвижно, сколь традиционно. Благодаря этому в искусстве сохраняется образная природа представлений о жизни и развивается сама жизнь. Умение достичь впечатления целостности художественного образа в соединении традиционных и новых идей и построений составляет новаторский опыт русского народного искусства.

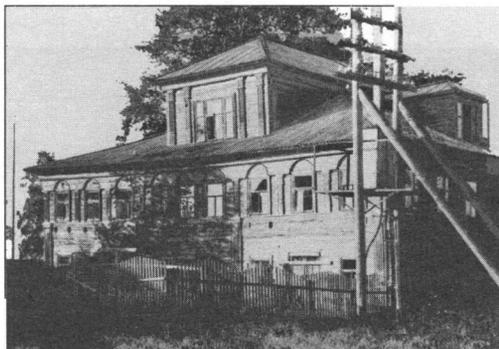


Рис. 24. Сельский дом помещика в с. Чекуево. Архангельская обл.



Рис. 25. Деревянный сельский дом в Кижях. Карелия

Вопросы и задания

1. В чем заключена двойственность декоративно-прикладного искусства?

2. Объясните специфику композиции в народном и декоративно-прикладном искусстве, архитектуре, дизайне.

3. Как связаны между собой декор и мировоззрение?

4. Назовите основные символические изображения в русском народном искусстве.

5. В чем различия центричных, осевых, переходных, сюжетных (свободных)

композиций в русском народном искусстве?

6. Что изменяется в содержании композиций в XIX в.?

7. Назовите различия понятий «мотив» и «сюжет» в русском народном искусстве.

8. Чем обусловлено формообразование в народном искусстве? Поясните на примерах.

9. В чем проявляется новаторство в народном искусстве? Объясните особенности и покажите на примерах.

Глава II

КОМПОЗИЦИЯ В ЗАКОНОМЕРНОСТЯХ ДЕКОРА И ФОРМЫ

1. Типы композиций в русском народном искусстве

Особенностью всякого изображения является его фигуративность. В ней как в зеркале отражена связь изобразительных мотивов с породившими их идеями и значениями. В процессе развития фигуративность соотносится со вновь возникающими идейными и художественными смыслами. В предыдущей главе описаны основные элементы, из которых состоит композиция в русском народном искусстве. Теперь необходимо сказать об устойчивых композиционных рядах и закономерностях декора.

Прежде всего нужно отметить, что круг символов в народном искусстве ограничен. Но на протяжении многих столетий сами символы видоизменяются и соотносятся с новым содержанием общественных понятий. Это происходит постепенно, с накоплением и преобразованием идейного содержания и технологического опыта. Смена общественного устройства с матриархата на патриархат, переход от эпохи камня к эпохе бронзы,

а далее железа — все являет порубежные области общественного миропонимания и связанного с ним искусства. Однако есть два периода, которые радикально изменили всю перспективу развития искусства — конец I — начало II тысячелетия и вторая половина XIX в. В эти периоды были заложены важнейшие эстетические доминанты народной образной системы, ведущей к ее переосмыслению, перестройке и изменению. На рубеже I и II тысячелетий тотемные и родовые представления общества преобразовались вследствие перехода к христианству. А критическая масса культуры XIX в. в условиях развития промышленности придала народному типу творчества светские черты и эстетическое начало.

В материалах сохранившихся образцов народного искусства, относящихся преимущественно к XIX в., можно различить особенности обоих периодов. С одной стороны, разнообразные розетки, ромбы и их ва-

риации, зооморфные, орнитоморфные персонажи, антропоморфные образы, композиции Древа жизни с птицами, всадниками, женщина с поднятыми руками составляют ряд дохристианских образов, получивших новое эстетическое содержание. Изменение иконографии происходит вместе с проникновением в русское народное искусство сказочных восточных, византийских, греческих персонажей.

С другой стороны, в XIX в. в кустарной промышленности в ряде случаев происходит разделение труда и это оказывает значительное воздействие на развитие традиций. В частности, увеличение количества изделий на рынок ведет к специализации, быстроте, рациональности, а вместе с тем к техническому совершенствованию приемов отделки, например, отточенности кистевого письма.

Акценты художественного выражения переносятся от геометрии и условности нерасчлененных образов древнеславянского язычества к подробностям изобразительных характеристик мифологических изображений, а далее жанровым картинкам. При этом новые изображения не вытесняют старые. В изделиях из дерева изображения можно разделить на несколько групп и, соответственно, несколько типов композиций. Анализ декорированных изделий выявил, по крайней мере, четыре типа композиции: центричные, симметричные, переходные, свободные.

Композиции по типу центральной симметрии — центричные.

К центричным композициям относятся ромб, крест, солярные знаки и их варианты. Композиции более сложные, но построенные на принципах центричности, также можно отнести к данному типу. Центричными называются композиции, части которых, при повороте вокруг оси (центра круга, розетки, ромба, равностороннего креста) на определенное число градусов (15° , 30° , 60° , 90° , 180°), совпадают между собой. Эти композиции складывались при сочетании конкретной идеи и изображения, имеющих непосредственное отношение к объекту забот древних жителей. Древние символы показывают высокий уровень абстрагированного выражения идеи в изобразительно-знаковой форме. Эти идеи отражают синкретический уровень представлений-абстракций. Явление осмысливается как природная данность (солнце, гром, луна, свет) или как идея блага, существующего вне времени, определенного переживанием природы и пространства, ощущением его целостности, происходящей из понятий нерасчлененного (синкретичного) содержания. Этому соответствуют конкретные изобразительные особенности композиций: замкнутость и целостность центричных построений.

Большинство композиций строятся по принципу «от центра». По мере приближения ритмических рядов к краю поверхности цент-

робежные визуальные эффекты исчезают. Ритм декоративных приемов по краям композиции как бы останавливает исходящие из центра центробежные вектора. Данный эффект можно назвать понятием «краевой эффект». Этому служит и заключение изображений в рамки. Например, на лопаске прялки, инкрустированной соломкой, таких рамок несколько (см. рис. 2, б). Таким образом, ритмообразование графики центричных композиций от центра к краю и от края к центру способствует появлению эффекта завершенности формы, самостоятельности в отношении к любой поверхности или форме предмета и в определенной степени ставит саму форму в зависимость от композиции.

Абстрактность форм резной техники, которая, как правило, используется при передаче центричных символов, органична сжатости и обобщенности смысловых значений. Далеко не случайно размещение этих знаков на орудиях труда, например прялке (рис. 26). Здесь композиция имеет два значения. Все забранное резное поле прялки, кроме розетки, выражает собою свет. Сама же вихревая розетка является символом небесной силы. Она доминирует в композиции. Хорошие пропорции, уравновешенный характер поля, завершение нижней части композиции двумя сережками — подземным движением солнца — все выдает в прялке высокую поэзию искусства,

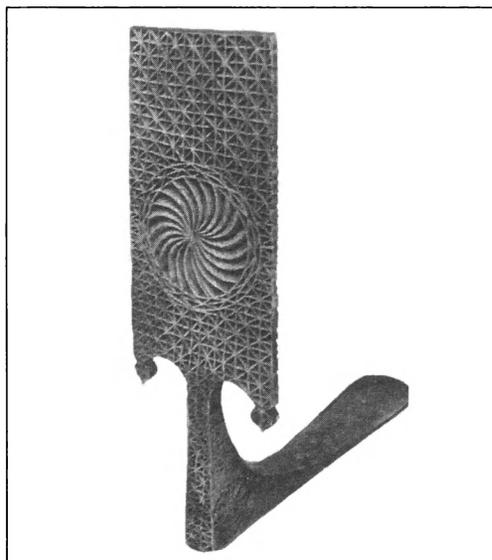


Рис. 26. Прялка резная с вихревой розеткой. Вологодская обл. Вторая половина XIX в.

талантливую работу мастера. Подобные же впечатления возникают при рассмотрении черпалки для льда, используемой в ловле рыбы, которая хранится в петрозаводском музее, характерно для пороховниц, солонок, сундуков, ковшей—братин, шкатулок и многих других изделий.

Композиции по типу осевой (зеркальной) симметрии — симметричные, которые можно также назвать зеркально-симметричными композициями. Происхождение этого типа изображений можно связать с мифами о сотворении мира. В них составными частями могут входить как центричные композиции, так и некоторые другие изоб-

ражения, основанные, например, на мотиве Горы. Перечень изделий, где применяли симметричные структуры, необычайно широк. Это рубели, вальки, наличники окон, сырницы, лубяные коробья, двери, сундуки, архитектурные детали, многие виды прялок, набилки и блоки ткацкого станка, пряничные доски, дуги, сани и т.д. Элементами композиции могут быть условно трактованные птицы, рыбы, кони, олени и т.д.

В отличие от центричных композиций осевые изображения заключают в себе представление об общих закономерностях пространства (рис. 27, а, б, в, г). Их особенность обусловлена представлениями о мироустройстве — порядке целого. Отражение в образах происхождения и строения мира — еще одна форма, а возможно, и этап осуществления в народном изобразительном искусстве идеи пространственного мышления. Во-первых, на строение композиций влияет земное тяготение. Зависимость формирования вертикалей под воздействием гравитационных характеристик земли определил Ф. Кликс (1965). Верх-низ, право и лево есть земное следствие данных условий. Во-вторых, структура симметричных композиций выражает мифопоэтические представления о происхождении мира: основные мотивы — гора, птицы, кони, змеи, солярные и растительные символы, другие знаки — суть понятий мироздания. Замкнутость, свойственная форме отдельных

входящих в композицию элементов, приобретает особый характер: система замкнута, так как достигнуто равновесие, иерархичность, соподчиненность элементов, но в самом расположении элементов по вертикали заметно движение, хотя и в пределах композиционного поля. Центричные композиции, в частности розетки, располагаясь по три, реже четыре в ряд на осевой основе, по содержанию заключенных в них смыслов и функций иллюстрируют уровни мироздания. Магическое начало и абстрагированное выражение идеи жизни в символах плодородия, благополучия приобретают более сложный мировоззренческий характер через построение пространства, мироорганизацию. Во всех представленных случаях композиции остаются целостными. По форме это достигается ритмообразованием, часто заключением изображения в раму. И очень важно сохранение, как и в случае с изображениями первого типа, меры символичности изображений.

Композиционные закономерности иконографической группы определяются на основе симметрии, чаще всего вертикальной. В некоторых случаях применяется и горизонтальная ось. Чаще всего в состав композиций входят изображения на основе мотива Мировой горы (рис. 27, д). Техника исполнения композиций приходит к пределу своего развития в контурной, трехгранной, плосковыемчатой резьбе. Символика образов выражается не

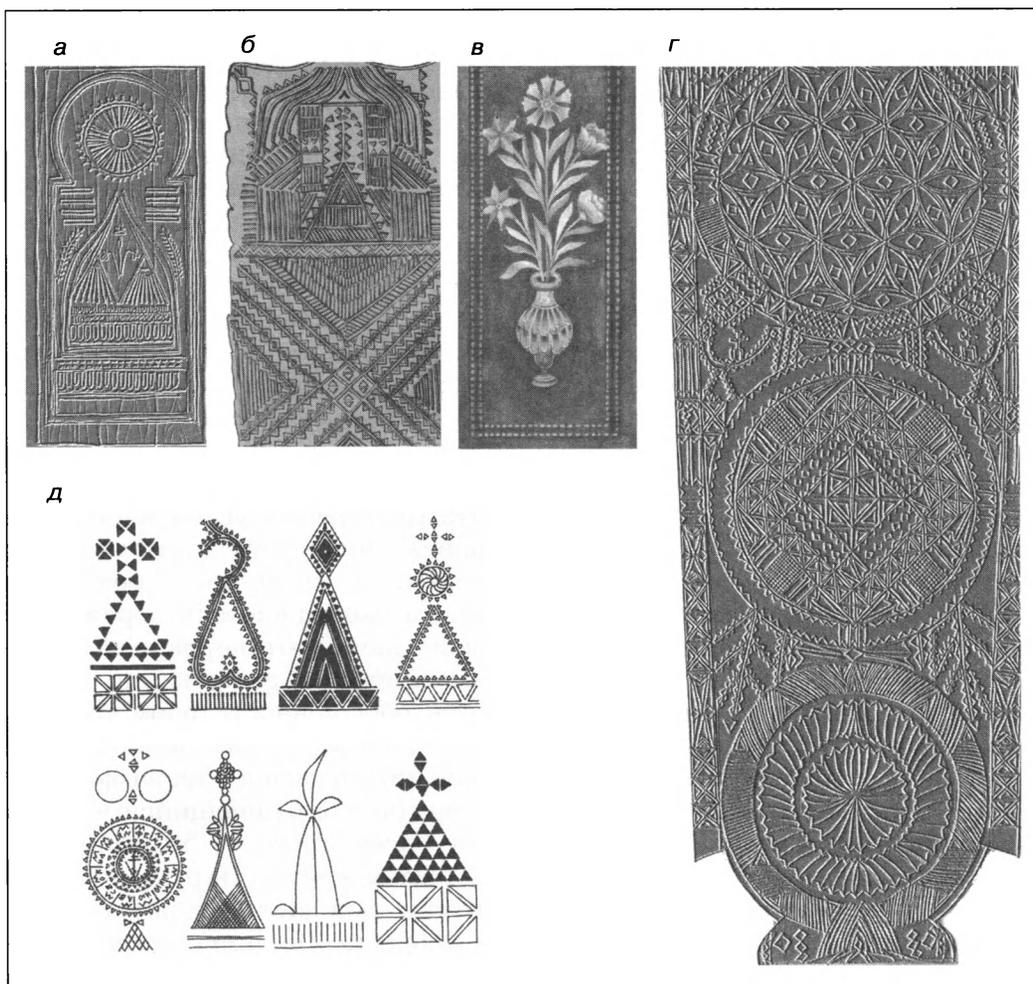


Рис. 27. Композиции по типу осевой (зеркальной) симметрии: а — дверь резная (по преданию — в молельню). Нижегородская губ.; б — резная прялка. Фрагмент; в — дверца расписного шкафа; г — резная прялка. Фрагмент. Архангельская обл.; д — примеры трактовки треугольника («горы») в декоре изделий из дерева

только приемами геометризации, но и контурной резьбой, а когда графический декор переходит во внешние очертания изделия, начинают формироваться приемы скульптурной

резьбы. Это характерно и для лопасок тверских, костромских или «теремковых» ярославских прялок, где изображение трансформируется из графики в скульптуру: узор обре-

зается по контуру, округляются его края, появляются контрасты фактуры и объема. За лаконичностью и даже скупостью композиционных и технических приемов ощущается удивительно тонкое мастерство в отборе средств композиции. В результате возникают неподражаемые произведения, полные эпичности и монументальной обобщенности.

Переходный тип композиций. Причудливые изображения сказочных растений, мотивы, связанные с культами родового общества, мифологические персонажи, формы живой и неживой природы нарушают принцип зеркальности, хотя по-прежнему геометрические ось и центр композиции сохраняют свое значение. Изображения теперь по особому вплетены в геометрию осевых или центричных распределений (рис. 28). Образы греческой мифологии (птица Феникс, Лев и др.) заняли геометрический центр и в силу сложной изобразительной трактовки обогащают геометрическую ритмичность композиций. Прижившись в народном искусстве благодаря обереговым функциям и

значениям чудесного (возрождения), они в определенной степени напоминают образы родовых культов (животных и птиц) и, вместе с тем, свидетельствуют о новых изобразительных впечатлениях. Как самостоятельные композиции такие изображения можно видеть на внутренних сторонах крышек вологодских коробов, поверхностях перегородок в доме, пряничных досках, прялках, дугах, столах, берестяных солонках, туесах и др. Форма декора как символическое воплощение идеи целостна и замкнута. Постепенное усложнение изобразительной структуры связано с усилением интереса к реальным связям изображаемого образа, которые начинают перекрывать его символическое содержание. Цельность, обобщенность форм древних изображений, символичность их значений объясняет их замкнутый характер, сохраняющийся часто и при более тщательной разработке изображений. Нарушение геометрии рождает художественное своеобразие в причудливом соединении древнего и современного,

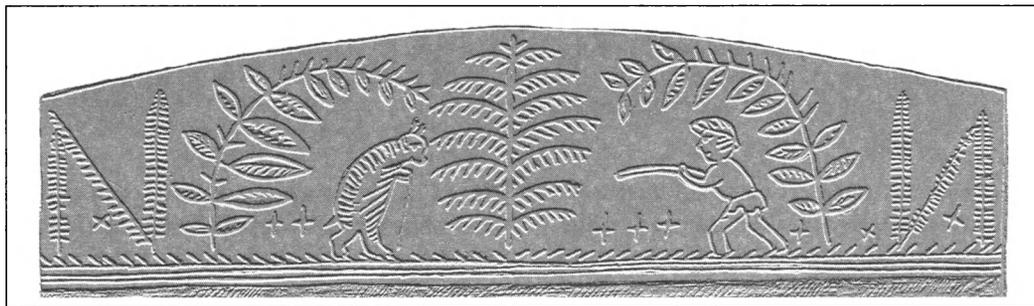


Рис. 28. Набилки ткацкого стана. Новгородская обл.

статичности и действия, чинности и безудержной лихости. Замкнутая в рамки традиционных построений смелая роспись или резьба не тяготеет им. Декоративные откровения убеждают в возможности отыскать ритмические закономерности, создать одухотворенные, необычайно живые образы с помощью смелого сопоставления темных и светлых тонов; уверенно бегающей контуры тонкой, податливой линии, контрастом изображения с геометрически строгими элементами окружения.

Композиции этого типа отражают процесс переноса смысловых акцентов содержания с порядка на объект; в целом становится важно частное, причем результатом этого процесса оказывается изменение декоративности, в силу способов построения композиции и новых приемов организации и выполнения изображений. Не подлежит сомнению, что сохранение центральной или осевой симметрии оказывает сдерживающее влияние на дальнейшее развитие образов. В силу занимаемого ими места в системе построений, они, как правило, трактованы символически. Попытки подробной реалистической трактовки приводят к тому, что в символ превращается вся сцена. К такому символу-действию можно отнести сцену охоты на медведя (цв. ил. 4, б), «охоту на птицу» (см. рис. 7, в). Композиции брачной или родовой символики показывают интерес к жанровым композициям

в народном творчестве. Картина-символ и есть результат композиций переходного типа.

Таким образом, сохранение симметрии при размещении реалистических изображений в качестве своеобразных клейм, располагающихся на срединной оси, приводит к новым качествам в композиции. Новая работа фона, свобода в распределении и ориентации масс, появление векторов движения персонажей, поиск решений пространства за счет сопоставления фигур, активность цвета, сопоставление сказочного и реального дают представление об изменениях в декоративной системе. Смелое обращение с техниками росписи приводит к созданию нового пластического языка и строя изображений.

Композиция сюжета (свободные композиции). Особенности этого типа отличают представленные композиции от всех предыдущих. Необыкновенная смелость, а часто легкость и живость техники исполнения, интерес к окружающим реальным объектам и происходящим событиям, стремление передать праздничное чувство и осязаемость окружающего мира характеризуют свободные композиции. Происходит окончательная трансформация магически-обрядовых значений декора в эстетические. Художественная эстетика преобладает над магией. Композиционно это выражается расширением связей изображения с реальным миром. Особенности композиционного творчества связаны с

тем, что изображения, занимающие в иерархии общего поля отведенное им место, композиционно настолько остры, что образуют в полной мере самостоятельное изобразительное пространство и могут рассматриваться автономно. На этом изображении проявилось вовсе немислимая для народного искусства особенность — изображение льва, догоняющего всадника, дано в усеченном виде. Показана голова с частью туловища и передние лапы, что характерно для искусства фотографии или кино. Окончательно закрепляется в свободных композициях наметившийся в переходных композициях процесс переноса акцентов содержания с порядка на объект.

Изображения свободного типа неравнозначны в решении композиционного поля. Можно отметить две различные пластические формы декора: композиции по типу произвольного «коврового» заполнения и собственно жанровые композиции по типу «картины» (рис. 29, а). В пер-

вых декоративные построения даны в орнаментальном сочетании стилизованных растительных элементов: изображения птиц, зверей, человека разбросанны по всему фону. Таковы боковые стенки колыбелей, части хлебниц и др. Общая композиция подчиняется особенностям конструкции изделия, охватывая всю его поверхность или плоскость.

В композиции по типу «картина» мастера подают объекты крупно — они важны и сами по себе без связи с внешним пространством (рис. 29, а, б). В некоторых случаях мастер идет дальше: он создает пространственную среду как сцену, где разворачивается действие, где смысл изображений предполагает определенную активную характеристику происходящего (цв. ил. 4, а). Появление реальных композиционно-пространственных координат, в основном перцептивных, строится приемами «предмет за — перед другим предметом», «предмет выше — ниже другого

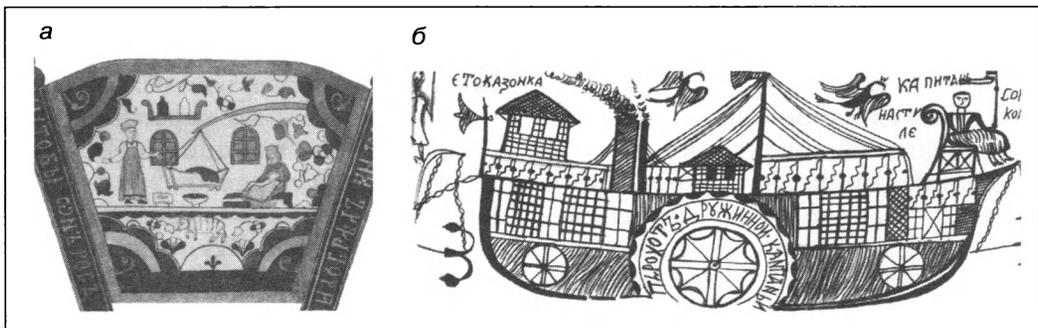


Рис. 29. **Композиция сюжета (свободные композиции):** а — люлька (колыбель) расписная из Пермогорья. Северная Двина; б — рисунок на лубяном мочеснике (для пряжи). Нижегородская губ.

предмета». Благодаря этим своеобразным вехам реального пространства намечаются близкие и удаленные от зрителя объекты. Такое картинное построение сохраняет плоскостность и подчиненность поверхности изделия. Лишь интенсивность цвета и напряженность линейного и тонального контраста декора, а также некоторые графические приемы, визуально уводящие изображение за границы отведенной ему поверхности, показывают большое значение декоративной системы для общего впечатления от вещи. Полновесное

жанровое содержание таких изображений уже ни чем не уступает лубочной картинке. Лубок — изображение вполне самостоятельное, но, зачастую, сохраняющее очарование условной симметричностью (цв. ил. 4, б). В листе «Охотник медведя колет, а собаки грызут» симметрия задается черной фигурой медведя, как условной осью, разделяющей картину на правую и левую части, равновесие между которыми осуществлено персонажами композиции и схематически трактованными горками и деревьями на заднем плане.

2. Происхождение формы в народном искусстве (функция как знак)

Изделия без резьбы и росписи не столь привлекают к себе внимание, как яркие, цветоносные или покрытые хитросплетениями порезок предметы быта. Рукотворная отструганная поверхность изделий, простые лаконичные пропорции не сразу заявляют о своей красоте. Вероятно поэтому художественное содержание виделось преимущественно в украшении. Вместе с тем уже А.К.Чекалов отмечал особую выразительность простых технических устройств и приспособлений, говоря, в частности, об изделиях из дерева, которые он изучал на русском Севере.

Форма — это не только схематическая конструкция изделия, но и особая эстетическая данность, красивая как техническое изобре-

тение, как удобный в пользовании предмет, как конструктивное, тектонически выразительное устройство. Форма — это и особая цветопластическая природная данность и фактурно-текстурная вещественность. Все это и делает неподражаемо выразительными неукрашенные предметы и орудия труда: лодку, сани, телегу (рис. 30, а), седло, волокуши, подойник (рис. 30, б), косу и заплечный кошель (рис. 30, в).

Формообразование предметов обусловлено несколькими обстоятельствами: вещь как продолжение образа человека («органопроекция»); конструктивность как отражение бытовой функции; оптимизация размера и формы вещи; материал и технологичность изготовления.

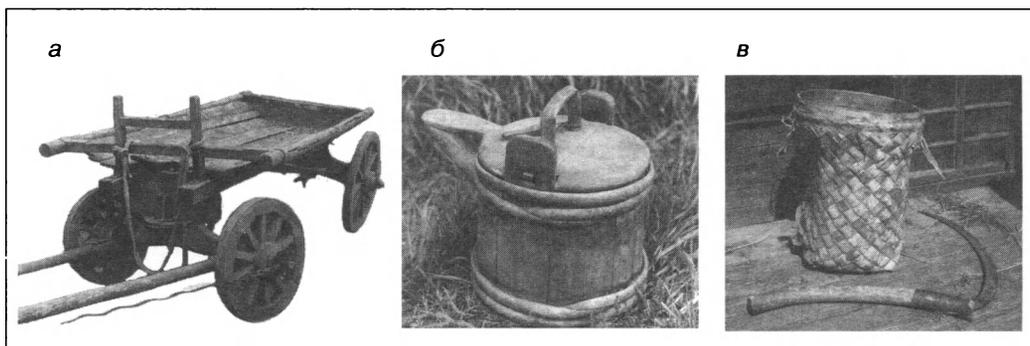


Рис. 30. **Предметы быта:** а — тележная повозка. Район Прикамья; б — подойник. Район Онеги. Архангельская обл.; в — заплечный кошель и коса. Д. Захарово. Кировская обл.

Вещь как продолжение образа человека. Данное отношение выражает общечеловеческие идеи связи человека и материальной среды. Вещь здесь выступает носителем этих идей. Замечательные объяснения процесса формообразования содержат рассуждения Павла Флоренского в работе «Органопроекция» (1919): «орудия расширяют область нашей деятельности и нашего чувства тем, что они продолжают наше тело». Камера обскура подобна глазу, барабан подобен уху, его же продолжают клавишные инструменты. Руки и плечи подобны весам или коромыслу. Нервная система схожа с электрическими приборами. Тело уподобляется жилищу, «ибо самое жилище есть тело». Орудия, пишет философ, «создаются жизнью в ее глубине, а не на поверхности специализации, а в глубине каждый из нас имеет потенциально многообразные органы, не выявленные в

его теле, и может, однако, выявить их в технических проекциях»¹.

Подтверждением такого подхода к материальным объектам в народном искусстве служат вещи, которые человека окружают: прежде всего, сам дом, наделенный высшими сакральными понятиями. Дом отвечает разнообразным климатическим условиям. На его вид влияют производственные факторы (подвижное, кочевое животноводство или оседлое земледелие). Своеобразным продолжением человека являются орудия труда: топор и пила, лыжи и сани, плуг и борона, ковш и черпак для льда. При этом, отвечая идее продолжения человеческого тела, технические устройства имеют рабочие части, сформированные для преодоления сопротивления среды или исполь-

¹ Русский космизм. Антология мысли / Сост. С.Г. Семенова, А.Г. Грачева. М., 1993, с. 162.

зования сил природы для нужд человека. Выдающимися техническими изобретениями являются мельницы — ветряные и водяные, ткацкий стан (кросны), механическая прялка, другие технические приспособления.

Конструктивность как отражение бытовой функции. Соответствие формы предмета трудовым процессам достаточно обосновано. Средства наземного и водного транспорта, используемые в зимнее и летнее время, особенности перевозки грузов (бревен, сена), использование средств передвижения для путешествий — все влияет на конструктивное выражение формы. Конструкция предмета хранит совокупность особенностей, связанных с участием его в том или ином трудовом действии, распределением нагрузок в соответствии со строением мышц, например при удержании ковша. Ковш не должен быть очень тяжелым или объемным, если это не нужно. Красивый легкий изгиб ручки ковша служит натяжению мышц руки. Печь должна иметь значительную массу, чтобы сохранять тепло в доме. В то же время для степных районов характерно каминное устройство, быстро дающее тепло. Размеры каминна значительно меньше, он проще в изготовлении и использовании.

Композиция зависит и от конкретного назначения изделия, и от общей конструкции устройства. Например, формы гужевой упряжи различаются для одноконной, дву-

конной повозки или тройки, а также зависят от того, выполняются ли тяжелые работы или предстоит прогулка в легких санях (кошовках). Коромысло устойчиво располагается на плечах человека, при этом ведра с водой находятся на некотором удалении от тела. Форма чугунок выполняется таким образом, чтобы, во-первых, он мог обкладываться дровами — зауженный книзу, а во-вторых, мог зацепляться металлическим ухватом: приспособлением, напоминающим рогатину на длинном черенке. Глиняная крынка обладает удивительно красивыми линиями и пропорциями, однако неременное решение формы сосуда — это широкая горловина. Объясняется это тем, что при хранении в крынке молока в верхней части скапливается значительный объем легкой молочной фракции (сливок), а также вполне прозаической необходимостью — промывание внутренней части.

Выявление в конструировании утилитарной функции представляется высочайшим искусством. Так удивительно пластичны технологические фактуры обычной деревянной бороны. Зжатые в бороне зубья испытывают огромные механические нагрузки и тем не менее служат достаточно долго (рис. 31, б), для чего используют несколько пород деревьев: дуб для зубьев, ольха для держащей конструкции, корни хвойных деревьев для оплетки узла крепления. Просты, но в конструктивном выражении гениаль-

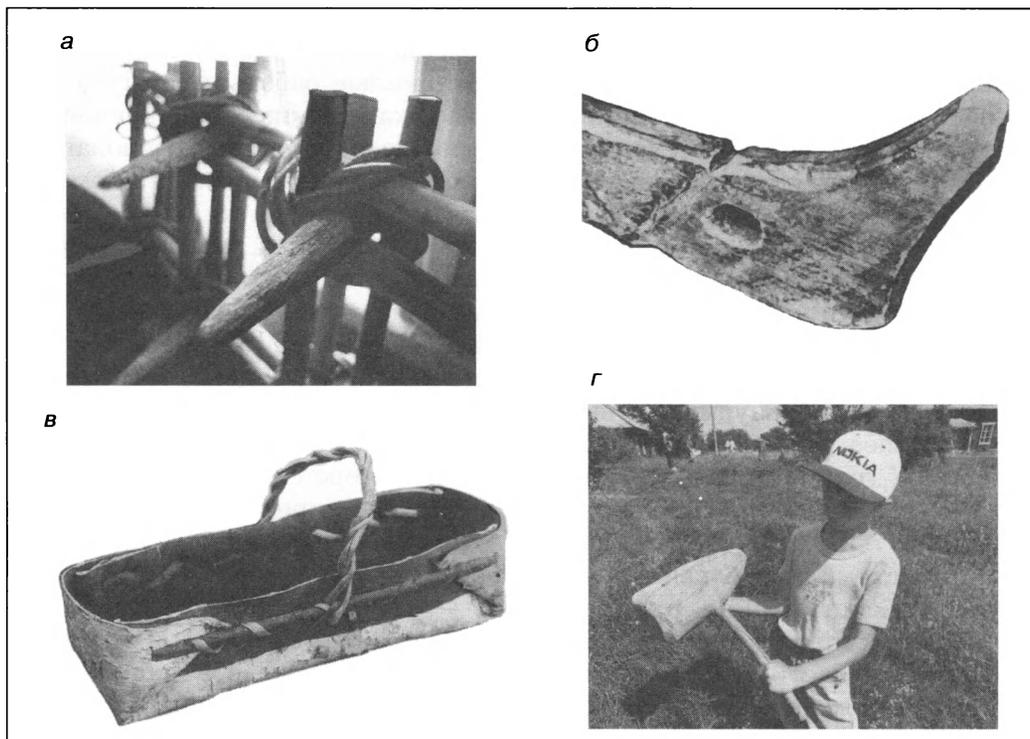


Рис. 31. **Конструктивность как отражение бытовой функции:** а — борона. Орудие труда для обработки пашни. Район Прикамья; б — конец коромысла. Владимирская обл.; в — корзина берестяная. Архангельская обл.; г — колотушка для глинобитной печи. Район Прикамья

ны, прясла усадеб. Конструкция всевозможных оград обеспечивает надежность, механическую прочность и эффективность соединения звеньев. Одновременно создается красивое оформление территорий. Конец коромысла, который сформирован, прежде всего, как необходимое функциональное завершение, удерживающее дужку металлического или бондарного ведра, подойника, бадьи, наделен и определенным пластическим вы-

ражением — напоминает голову мифического зверя (рис. 31, в).

Простота и емкость пластического выражения часто объясняется особенностью исходного материала. Например, цельный кусок бересты становится разверткой берестяной корзины, которая получается всего лишь сгибанием краев берестяного пласта. Для этого не требуется никаких дополнительных инструментов кроме обычного ножа (рис. 31, г). Ручка колотушки для глинобитной

печи оказывается бывшей веткой, что делает необычайно крепкой саму конструкцию (рис. 31, д).

Для народного художественного конструирования часто используются естественные пластические особенности природной формы: так опорные столбы навесов могут иметь вид «курьих лап», когда в основании используется корневая часть дерева. Естественные ответвления становятся кронштейнами конструкций, пазами опорных столбов и т.д. Известно даже, что для изготовления частей дома, например «куриц», мастер мог задолго до строительства сформировать необходимую конфигурацию крюка в процессе роста дерева.

Оптимизация размера и формы вещи. Данное обстоятельство связывает физические возможности человека, размер вещей, особенности работы конструкции. Двуручная коса, используемая для заготовки сена, приспособлена для операций, производимых двумя руками. Этим достигается определенная ширина прокоса и распределение нагрузок во время косьбы на оба плеча и предплечья. Серп, используемый для сбора травы, значительно легче, так как в движении задействована только одна рука, тогда как вторая придерживает травяной сноп. Конфигурация режущей части также оптимизирована под движение двух рук или одной.

Пропорции изделия связаны с измерительной системой в народном искусстве, построенной на раз-

мере частей человеческого тела. Так *вершок* — длина средней фаланги указательного пальца. *Пядь* — это расстояние между концами растопыренных указательного и большого пальцев руки. *Сажени*, число которых в русской мерительной системе более десятка, связаны со старославянским словом сгать — достигать чего-либо руками. Отсюда равенство сажени размаху рук. Слово *аршин* иранского происхождения. В персидском языке он означает локоть. *Верста* равна пятистам сажням; само понятие в русском языке обозначает преодоление расстояния. Но интересно, что с верстой связано понятие поприще.

Основные русские меры площади имеют две функции. Определяя собственно размеры площадей, они использовались для расчета налогов. Так *копна* — равна площади луга, с которого собирается сено, *соха* — это площадь которая вспахивается тремя пахарями на трех лошадях за день. Сложной расчетной хозяйственной единицей была *десятина*.

Кроме систем измерения в характеристике объекта можно использовать понятие «модуль». Модулем, смысл которого заключен в кратности, пропорциональности отношений структурной единицы по отношению к частям или всему объекту, могла быть толщина бревна, также размер окна, толщина колодой плахи, ширина пальца и др.

Тесное взаимное сопропорционирование частей человеческого тела и

создаваемых человеком предметов обусловлено соответствием функционального и технологического назначения и рождает многообразие интонаций композиционной формы объектов и своеобразии предметно-пространственной среды.

Материал и технологичность изготовления. Эти факторы формообразования должны учитывать крепость материала, из которого сделано изделие. Конструкция зависит от способов соединения частей. Например, если полозья саней или лыж легко поддаются гнутью после распарки заготовки в горячей воде, то для изготовления тележного колеса этот способ не подходит. Здесь применяют сегментирование обода колеса на части, затем их скрепляют в шип. Для крепости колесо снаружи оклеивалось полосой металла. Самым ярким примером изменения образа объекта в зависимости от технологической оснащённости служит эволюция крестьянского жилища. Развитие конфигурации его от самцовой конструкции (дом созданный без гвоздей) до стропильной схемы произошло по причине появления пиленого теса, заменившего трудоемкие и материалоемкие в изготовлении пиленые, чаще колотые плахи, использовавшиеся для изготовления полов, потолков, кровель. Основное различие заключено в конструкции крыши. Самцовый дом собирается из бревен, но в отличие от стропильного, его торцовые стены выкладывались

до верхней точки крыши (рис. 32, а). На укорачивающиеся бревна помещались следи, количество которых зависело от размеров самого дома. В следи врубались «курицы» — крюки, окончания которых походили на эту домашнюю птицу. На эти крюки укладывался «поток» (жёлоб), который служил не только для отвода воды, но и удерживал нижний конец кровли (рис. 32, а, б). Сама кровля могла выполняться из желобчатых толстых досок (это характерно для холодных районов). Кровля в верхней части покоилась на «князе» или князем бревне, а сверху прижималась коньковым бревном «охлупенем». Для этого в бревне выдалбливалось соответствующее углубление. Выступающая над фронтоном часть бревна выполнялась в образе птицы или коня. Часты были и прибитые рога лося. Законченный дом являл впечатляющее зрелище. Развитая пластика кровли, образованная ее широкими свесами, закрывающими стены от дождя, пластически выразительными потоками, куричными скульптурными окончаниями крюков и завершающим кровлю очень выразительным коньковым завершением была действительно красивой (рис. 32, в). Такой дом сложился тогда, когда в доме появилась печь или говорят дом стал топиться «по белому».

Такой конструкции предшествовал дом с коробом для выхода дыма, начинающимся над открытым очагом. В древние времена,

в период предшествующий печи, когда очаг в доме был открытым, потолка в доме не было, а крыша дома в верхней части стыковалась неплотно, что оставалось пространством для выхода части дыма. Конструкция такой крыши предполагала «гнет» — своеобразную большую раму, как бы накинутую на крышу сверху и удерживающую ее. Передняя и задняя части рамы именовались «огнивом». Кровельным материалом при этом могли служить берестяные или лубяные пластины. «Дом по черному» сохранялся в ряде районов до XIX в. Дым выходил из двери и окон, а тот, кто находился внутри в период протапливания, должен был ложиться на пол. Были и соломенные крыши, конструкция которых имела особенности для удержания охапок на покатых поверхностях кровли.

Стропильная конструкция сменила куричную. Она значительно облегчила кровлю двухскатной крыши. Фронтон дома изменился. Он стал дощатым (рис. 32, г). Слеги теперь ложатся не на бревна торцовой стены, а на стропила, которые стали несущими элементами. Стропила упираются в подстропильное бревно, положенное на верхний ряд (венец) сруба. В стропила врубаются слеги, на которые гвоздями прибиваются пиленые доски. «Курницы» исчезают. Желоба теперь не лежат на «курицах», а подвешиваются. Часто они выполняются из металла. Стык кровли забирается легкими досками, сколоченными

под углом, или согнутой жостью. В четырех- и трехскатных крышах стропильное бревно называлось «быком», которое упиралось в подстропильное бревно, выпускаемое по диагонали угла сруба (рис. 32, д).

Развитие отрасли стеклоделия повлияло на размер окна. Волоковое окно — проем между двумя бревнами, который затягивался бычьим пузырем, в богатых домах — слюдой заменяется большим окном (рис. 32, е). На фасаде такое окно, расположенное по центру, называлось красным.

Таким образом, изменение технологии строительства дома привело к значительному изменению его образа. Крупный массив крыши и мощное выразительное тело дома сменяются на более легкую кровельную форму, как бы очерченную тонким, даже изящным контуром конька, карнизов, легких дощатых фронтонов.

Надо сказать, что особую роль в образе вещи играет фактура дерева. Фактура становится своеобразным декором, поскольку рождается по воле человека, воплощена в материале, тесно слита с ним, и не только осознана, но и раскрыта в отструганной поверхности, хранящей следы инструмента. Осознанное акцентирование на сопоставлении фактур обогащает впечатления от поверхности, хотя мастер не выходит за пределы собственно технологического процесса.

Особые декоративные возможности содержат технологии плетеных

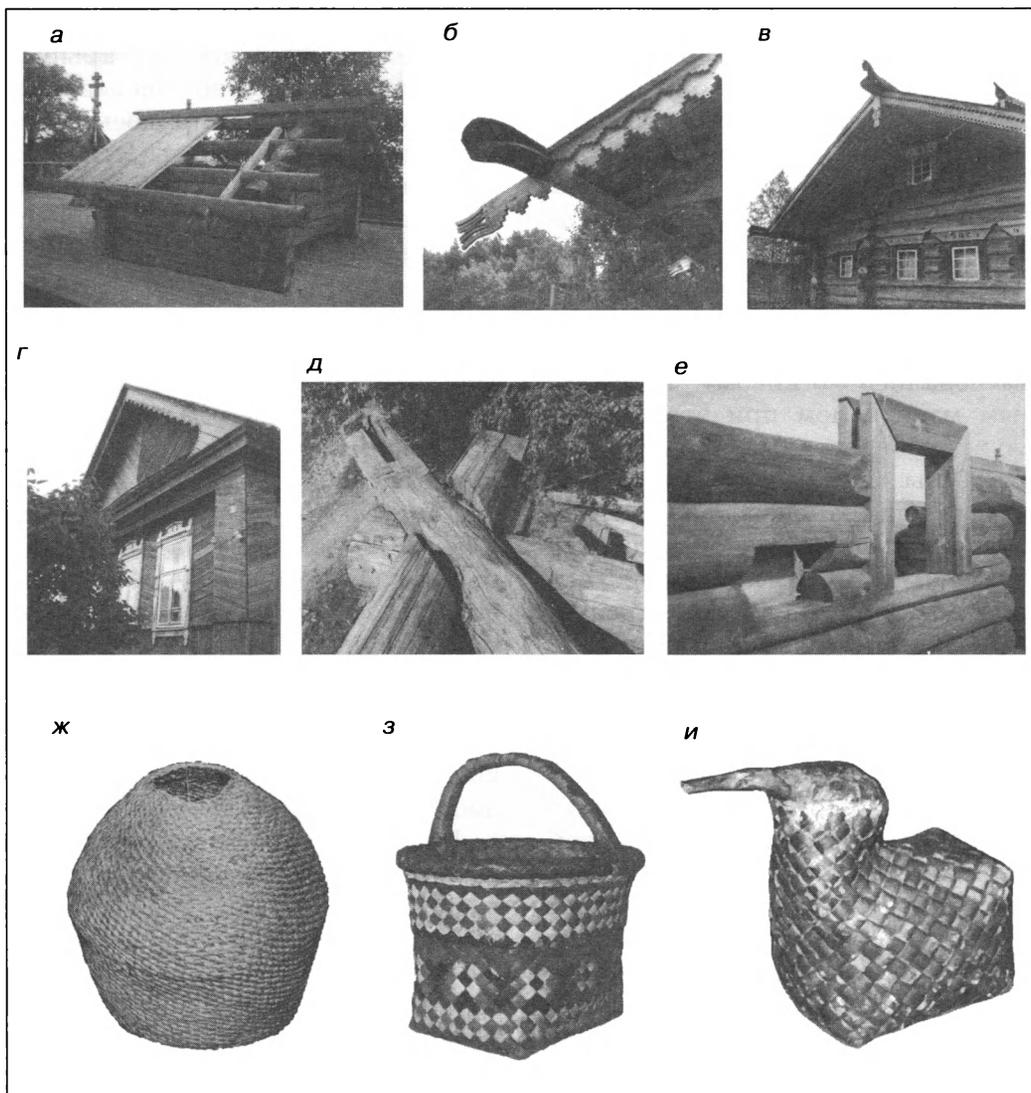


Рис. 32. Материал и технологичность изготовления:

а — пример постройки самцовой конструкции (стенд в Кижях); *б* — поток и причелина в самцовой конструкции крыши. Музей Малые Карелы; *в* — фронтон дома куричной конструкции. Поволжье; *г* — фронтон дома стропильной конструкции. Прикамье; *д* — подстропильное бревно под «быка» в стропильной конструкции крыши. Прикамье; *е* — виды окон (стенд в Кижях); *ж* — корневушка (кубышка). Район Вышнего Волочка; *з* — корзина крашенная. Район Тарноги, Вологодская обл.; *и* — плетеная солонка-птица из бересты. Север

изделий. Плетение является одним из древнейших видов народного искусства. Обладающее удивительной податливостью к изгибам формы, оно в силах формировать любые ее очертания, отражая потребности человека в простой циновке на полу или сложных объемах корзин, посуды, кувшинов, рукомойников и т.д. При этом формы плетеных изделий обладают особенностью, свойственной только им: их поверхность распадается на десятки и сотни мозаичных единиц, пространственная индивидуальность которых находится в противопоставлении и единстве друг с другом. Этот контраст и единство и составляет основу художественного своеобразия плетеных вещей. Здесь имеет значение отношение размеров структурной единицы и величины изделия. Геометрическая четкость формы в случае

крупной мозаичной пластины отличается от мягких округлых очертаний малой. Возможности исходного материала — лозы, корня сосны и ели, тростника, щепы, соломы, берестяной полосы обуславливают необычайное богатство выразительных средств (рис. 32, ж, з, и). В некоторых случаях поверхность сплетенных вещей раскрашивается (рис. 32, з) или украшается тиснением.

Можно привести и другие примеры, в которых декоративные эффекты как бы возникают из технических приемов конструирования формы. Так, активную зрительную нагрузку несут в бураке зигзагообразные соединения тулова, верхний его край, чередование темных и светлых элементов в стенках подойника, перевитая светлой и темной полосами ручка берестяной корзинки и др.

3. Принципы взаимосвязи декора и формы (соподчинение, подчинение, равновесие)

Единство практического и красивого, полезного и эстетического, слияние в одном предмете утилитарных и мировоззренческих функций достигается благодаря ряду обстоятельств, среди которых можно выделить: сходство строения декора и формы, особые качества в трактовке пространства изображения, условия взаимосвязи графики и объема.

В народном искусстве самые робкие и наивные попытки декорировать предмет всегда естественны,

так как воспроизводят результат коллективного творчества, сложившегося пластического и визуального порядка декора и формы. Изысканные и завершенные решения, простые и лаконичные — в скобках или сложные и прихотливые — в пряслах решаются объединением декора и формы и могут быть обозначены, как соподчинение и подчинение.

Соподчинение означает, что одна из композиций декор или форма является условием существования

другой. В этом случае не возникает превалирования признаков изобразительности над особенностями формы, а форма не подавляет знаковую, изобразительную основу. Художественный образ вещи, как результат синтеза, в равной степени определен искусным сочетанием изограмм с конструкцией изделия. Это относится к скобкарям (рис. 33, а, б), швейке (рис. 33, в), братинам (братчинам) и ендовам (рис. 33, г), солонкам в виде птицы (рис. 33, д, е), грабилке для сбора ягод, наличникам окон (рис. 33, ж), пороховницам и многому иному. Идеальные примеры соподчинения показывают прялки, у которых лопасти по очертаниям близки и соразмерны пропорциям декора, нанесенного на их поверхность. Во многих случаях соподчинение является определяющим фактором синтеза формы. Стул, выполненный мастером в характерной для России манере, также можно охарактеризовать указанным типом взаимосвязи, несмотря на то, что форма спинки демонстрирует предельную активность изображения (см. рис. 11). Условиям соподчинения отвечают многие другие изделия: набилки ткацкого стана, заканчивающиеся головами коней, векошки, притужальники (рис. 33, з) ткацкого стана и т.д.

Часто основой сочетания композиций декора и формы выступает симметрия. В широком значении явление симметрии связывают с идеей стабильности и порядка. В центрич-

ных композициях и композициях зеркальных всегда можно провести ось симметрии. В композициях переходного типа ее также можно обозначить. Симметрию в сюжетных композициях в отдельных случаях можно выявить соотнеся изобразительные элементы между собой.

Условия симметрии формы изделий вытекают непосредственно из их конструкции: саней, санок, вальков, рубелей, дуг, черпаков, фронтонов домов — все наделено четкой осевой симметрией. Симметрия осевых и центричных композиций совпадает и легко объединяется с симметрией конструкции. Это можно назвать принципом двойной симметрии, объясняющим в значительной мере и условия соподчинения.

Соподчинение свободной композиции с конструкцией изделия сложнее, нежели симметричной. Здесь вступает в свои права либо геометрический подуровень строения, либо равномерное размещение частей композиции по всему полю изображения (см. рис. 29). Зритель мысленно «достраивает» пространство, и авторы искусно пользуются этим приемом. Учитывая, что пространство в свободных композициях строится на двухмерности, при отсутствии третьей, глубинной координаты, то такое изображение является перцептивным. (*Перцепция*, от лат. perceptio — представление, восприятие, сформированность образа в сознании человека). В результате плоскостность изображения органична двухмерности

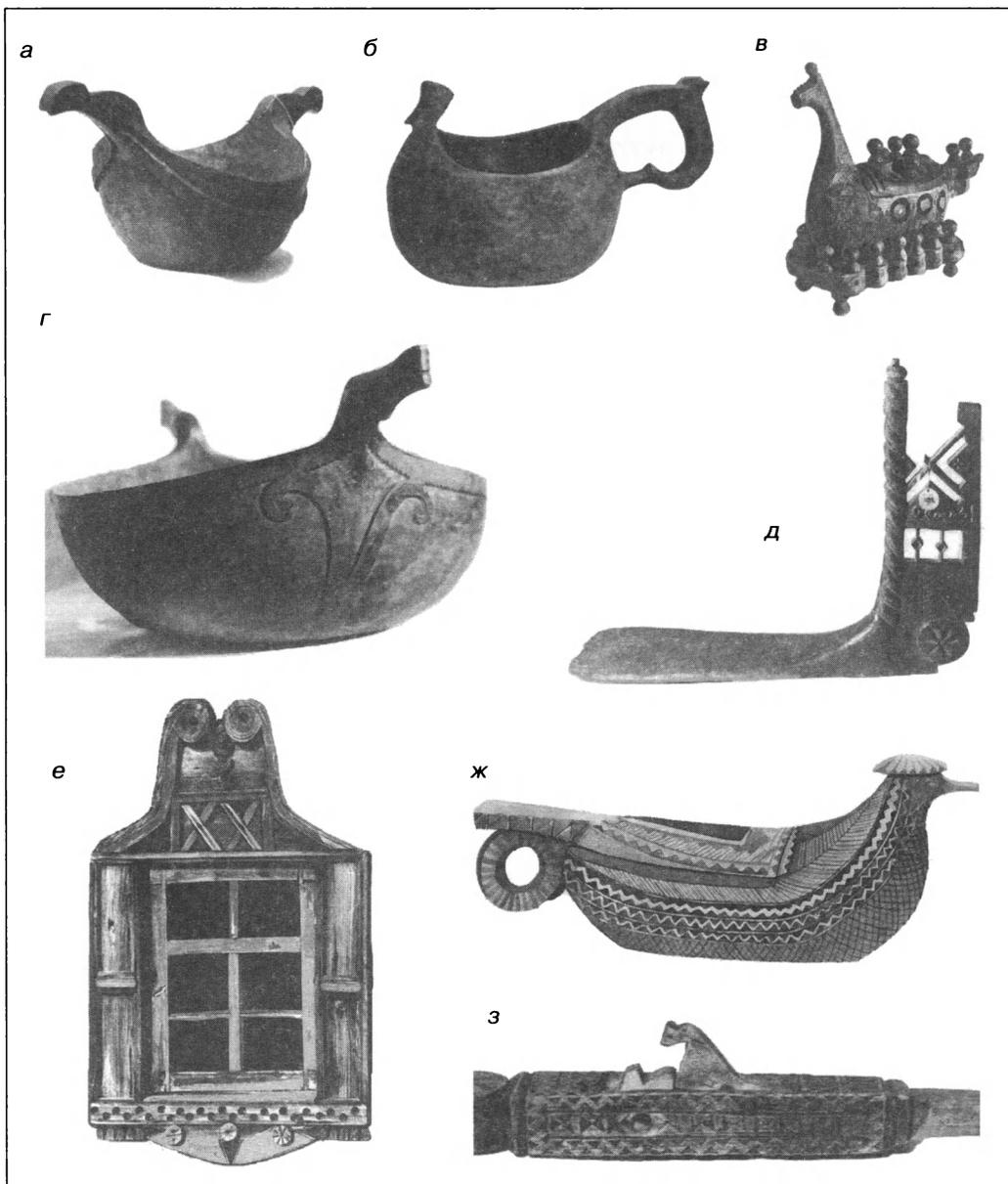


Рис. 33. Принципы взаимосвязи декора и формы: а — ковш-скобкар; б — ковш-птица; в — солонка ручная. Вологодская обл.; г — братина. Вологодская обл; д — корневая швейка; е — наличник окна дома в Кижях. Северо-Запад; ж — солоница резная. Север. 1885; з — притужальник (фиксатор) ткацкого стана

его перцептивного выражения и способствует сохранению визуальной целостности поверхности и всей формы.

Вместе с тем существуют изделия, где конструкция несимметрична, а следовательно, не соблюдается принцип двойной симметрии, например боковые развороты ткацких станов (рис. 34). В этих случаях двойная симметрия справедлива для отдельных вертикальных и горизонтальных частей станины. В других случаях, как например в декоре верхней части остова стана из Костромского музея, чередование элементов декора образует горизонтальный ряд. В общей же композиции ткацкого стана взаимосвязь структур определена по типу *подчинения*, где доминирующую роль играет конструкция изделия,

а декор фактурно обогащает его поверхность и объем.

В трепалах для льна принцип двойной симметрии так же наблюдается редко (рис. 35). Возможно поэтому декор трепал представляется иногда набором разрозненных элементов, упорядочение которых происходит достаточно произвольно. Чаще орнамент располагается вдоль нерабочего края лопасти трепала.

Однако и декор может иметь преобладающее значение. Форма швейки в виде женщины с поднятыми руками (см. рис. 10, а) не разрушает представление о функции вещи за счет стилистической (оптической) обобщенности; и вертикальной вытянутости частей; основное назначение солонки в виде птицы, которая трактована иллюзорно (передано оперение и узнаваема

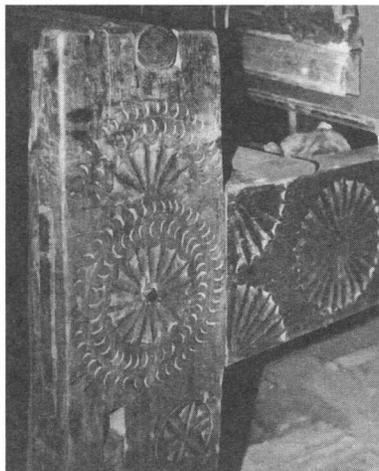


Рис. 34. Остова ткацкого стана из Вязников. Фрагмент



Рис. 35. Трепало для льна резное. Север



Рис. 36. Ковш обрядовый «наливка». Вологодская губ.

порода птицы), завуалировано. Это снижает впечатление целостности изделия.

В ковше (рис. 36), символы птицы, воды и креста соотносятся со сквозными отверстиями и составляют очень активный декоративно-пластический ансамбль. Здесь более важен эффект торжественности, свойственный ритуальному назначению изделия, а характер пластической интерпретации — масштабность, соразмерность пропорций, мягкость округливания всех деталей и частей способствует достижению стилистической целостности и художественной выразительности предмета.

Симметрия в конструкции приводит в «порядок симметрии» всякое наносимое на поверхность изображение, благодаря чему достигается устойчивое равновесие между изобразительной и конструктивной основой. Отсутствие симметрии в конструкции предполагает более сложные соотношения декора и формы.

Помимо симметрии и двухмерности пространства в связях декора и формы существуют равновесие и замкнутость изобразительного пространства, имеющие важное значение для формирования художественной целостности.

Равновесие является необходимым условием взаимосвязи по видам соподчинения и подчинения. Сколь бы ни ярки были мотивы в ро-

списи или активны ритмы резьбы, всегда сохраняется равномерность в чередовании фигур и пространства между ними. Это позволяет снизить напряженность декора, остроту формы, несмотря на внутренние динамические эффекты.

Замкнутость и разомкнутость в формах декора определяется ритмом узоров по краю декорируемого поля. В этом смысле уникальна поверхность туесов, не имеющая ограничений, по которой совершается завораживающий и таинственный, почти вечный круговорот впечатлений. Данная особенность — удивительное свойство народного искусства строить композицию не только внутри предмета, но и как бы втягивать в оборот композиции окружающее его пространство. Соответственно, визуальные особенности целой формы и пространство за пределами поля также становятся частью композиции. В таких композициях, пожалуй, и проявляется высшее мастерство художника, его умение достичь абсолютной целостности художественного образа, становящегося надъедейным феноменом, выводящим впечатления от вещи за пределы самой вещи. Таковы мезеньские прялки с символами и знаками в виде ряда коней, также вологодская прялка с изображением света, окружающего вихревую розетку.

4. Приемы упорядоченности композиционной формы

Благодаря закономерностям изображения во взаимодействии масс, размерности элементов, соподчиненности вертикалей и горизонталей, в народном искусстве решались вопросы формирования целостного художественного образа. Композиционные взаимосвязи декора и формы можно оценивать с двух позиций. С одной стороны они представлены принципами сочетания, что было рассмотрено в предыдущем параграфе главы: декор и форма, принципы взаимосвязи определены понятиями *соподчинения и подчинения, условиями двойной симметрии, равновесием, замкнутостью и разомкнутостью*.

Данные принципы характеризуют общие закономерности композиционного построения образа. Достижение целостности и художественной выразительности формы составляет особую задачу, так как именно здесь проявляется творческое отношение к образу в совокупности разнообразных приемов, которые можно обозначить как *художественно-выразительные средства*.

В настоящем параграфе дается характеристика таких элементов в народном искусстве: *центр композиции, ось композиции, геометрический подуровень строения*. Другой группой элементов, связанной с обстоятельствами приведения в соответствие формы и декора, явля-

ются приемы *корреляции* графики и объема: замыкание угла, краевой эффект, а также влияние условий *конструктивного напряжения*.

Центр композиции неоспоримо главенствует над остальными элементами. В случаях с центричными композициями под ним понимается не нулевая точка-центр, а само тело розетки. Мощное организующее начало такого центра определяет взаимосвязность графических и пластических средств гармонии. В осевых композициях, где существует несколько подобных центров, или центр смещен вниз или вверх по оси и входит в композиционное поле как один из компонентов композиции, центром композиции является ось симметрии. Центром композиции в случае изображений переходного вида, замещающим центричные элементы изображения, выступают изображения различных персонажей, рыб, образов древнегреческой мифологии, птиц, помещенных внутри круга, овала, квадрата, прямоугольника. Сюжетные композиции сами часто выступают своеобразным центром в общей форме изделия.

Центричные композиции на поверхности прялок, рубелей и других изделий могут быть организованы в прямоугольном декорируемом поле за счет размещения центральной розетки не в геометрическом

центре, а со смещением вверх, что придает композициям стройный и законченный вид. Расположенные по углам прямоугольной поверхности розетки или полурозетки образуют своеобразные переходные зоны к внешним очертаниям и снимают остроту визуального напряжения в углах прямоугольного поля. Этому же служат резные или расписные рамки по краю поверхности. Примерами могут служить прялки: грязовецкие, также из села Чекуево на реке Онега, скобкари, санки, росписи домов Архангельской области, например Плесецкого и Каргопольского районов (Конево, Красное). Во всех случаях очевидно перераспределение декора с помощью дополнительных построений. В центричных и осевых композициях распределение символов не нуждается в дополнительных пояснениях. Ясно выраженное построение симметричных композиций, включая вставки изображений переходного типа, предполагает емкость смыслового содержания, символичность, отсутствие дробности и повествовательности образов.

Ось симметрии придает всей композиции стройность и ясность. Вертикальное расположение оси способствует цельности, завершенности, равновесию всей системы. Горизонтальное расположение оси встречается сравнительно редко — там, где передается зеркальное отражение верхнего и нижнего миров. В композициях, составленных из нескольких розеток, расположенных

на одной оси и имеющих соответственно несколько геометрических центров, равновесие определено их равнозначностью, а также равной плотностью и насыщенностью в заполнении поверхности орнаментально трактованными элементами.

Симметрия в композициях переходного типа сохраняет свое организующее значение. Связано это, в основном, с симметрией самого изделия. Размещение графических мотивов, например птицы или Сирена, осуществляется в клеймах по геометрической оси.

Следует помнить, что симметрия в искусстве предполагает смысловую обобщенность. Это становится очевидным при рассмотрении композиций, в которых наиболее развитое изображение — сюжетный мотив — образует сюжетные композиции и композиции переходного типа. Условность и обобщенность трактовки изображений соответствуют условности пространственных характеристик и соподчиненности композиции конструкции.

Геометрический подуровень строения. Для сюжетных композиций понятие симметрии является одним из частных случаев графического решения. В общем контексте изображений сюжетный декор наделен всеми признаками изобразительного искусства и, соответственно, располагает более широким арсеналом изобразительных приемов. Изобретение «треугольной» композиции принято связывать с именем Леонардо да Винчи,

а излюбленным средством барокко считают композиционную диагональ. В народном искусстве авторства не существует и конкретные композиционные структуры, как отмечалось, являются эквивалентами устойчивости и традиционности изображений во взаимосвязях с представлениями о мире. Многое из того, что в изобразительном искусстве понимается как формальный прием организации изображения, существует издавна и в искусстве народном. При этом следует подчеркнуть, что приемы организации декора через геометризацию визуальных связей генетически связаны с тем, что первоначально они выступали символической и идейной сутью фигуративности (например, изображение Горы или иных центрально- или зеркальносимметричных фигур). Это, в свою очередь, повлияло на композиционную структуру сюжета и технологическое опредмечивание образа в приемах организации изображений.

Особая роль геометрии распределения фигур отводится переходным и сюжетным конструкциям декора. Большое значение имеет расположение персонажей, их движение, геометрия распределения.

Замыкание пространства изображения составляет прием и цель художественного оформления. Как отмечалось, пространственные взаимосвязи формируются не только с помощью перцептивных свойств изображаемых объектов, но и с помощью пространства фактуры

и рельефа в резьбе и пространства цвета в росписи. Минимальная пространственная рельефная и визуальная глубина, эффекты выступающих и отступающих цветовых пятен в этом случае не разрушают объем и поверхность изделия. Незначительные визуальные колебания пространства, заложенные в технических приемах исполнения, являются особыми декоративными эффектами.

В композициях, где существуют пространственные отношения между объектом и средой (например, сцены труда, охоты, чаепития и др.), изображение в большинстве случаев формируется на основе эффекта закрытого пространства, «мизансцены». Суть явления заключается в том, что, формируясь на основе перцептивности восприятия, изображения строятся так, что по ряду признаков соотносимы с пространством реальным. Например, ряды плоских изображений персонажей в сцене с пастухом (рис. 37) располагаются один над другим (дальний над ближним), а изображения переднего плана накладываются на удаленные объекты. Геометрически распределение однотональных фигур напоминает треугольник. В ряде случаев встречаются трапецевидные размещения частей композиции. Иногда в композициях используется прием «кулисы». Ярким примером владения пространственными возможностями декора являются изделия современных мастеров Полховско-

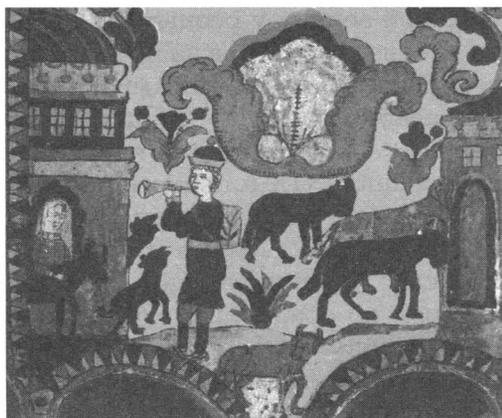


Рис. 37. Роспись прялки. Фрагмент

го Майдана и Крутца, тонко чувствующих синтез образа и практически безошибочно формирующих пространство изображения.

Приемы распределения фигур на поверхности при **эффекте закрытого пространства** могут быть самыми различными, но все они содержат геометрическую упорядоченность, придающую композициям устойчивость и равновесие.

Таким образом, усложнение содержания образов в русском народном искусстве сопровождается усложнением геометрического подуровня строений.

Дополнительные построения являются выразительно-организованными элементами, также способствующими завершенности формы. Рассмотрим два таких элемента: закрепление угла и замыкание в рамку.

Закрепление угла — прием, развивающийся, очевидно, из тех цент-

ричных построений, где существовали розетки по углам композиций. Историческое объяснение такого строя связано с индо-иранской моделью пространства, имеющего в схеме четыре стороны света и центральный элемент (солнечный знак, Древо жизни), широко применявшейся в русском народном искусстве, наследовавшем индо-европейскую традицию. Следы таких композиций, можно видеть практически во всех типах декоративных построений. Иногда в центричных композициях замыкание декора по углам осуществлено не целыми розетками, а секторами в четвертую часть. Примером служат горизонтальная обвязка остова ткацкого стана (см. рис 34), декор на подбоях свеса кровли дома в районе Кенозера, Каргопольском, Плесецком районах Архангельской области (рис. 38).



Рис. 38. Вазон на свесях дома. Каргопольский р-н. Архангельская обл.

Иногда декор, трактованный подобным образом трансформируется в фигуры, лишь отдаленно напоминающие источник его происхождения, но при этом отличается удивительной пластической ясностью и законченностью формы, как на передней стенке прилавка в доме заезжих в музее Малые Карелы под Архангельском, где помещены ромбические элементы.

С уверенностью можно утверждать, что **замыкание в рамку** имело некогда охранное, обереговое значение (наличники окон, подол и вырезы платья и др.) и составляет в большинстве случаев обязательный элемент декора. Вместе с тем обработка края объясняется еще условиями технологии, когда с помощью, например, венчика укрепляется край скоб-каря (см. рис. 33, а). В результате краевого эффекта и появляется элемент композиции, ставший важной частью формы. С помощью рамки или изменяющихся ритмов декора осуществляется визуальное смягчение изображения к краю декоративного поля. Отсутствие в ряде случаев этого приема компенсируется эффектом, когда рамка не наносится, а подразумевается. Это свидетельствует о более широких возможностях достижения художественной выразительности.

Полоска-венчик ковшей, скоб-карей, скоб-кариков, ендов, чаш и другой обрядовой и необрядовой посуды — это не приобретение XIX в. В описаниях находок из новгородских раскопок отмечался не-

большой венчик у резных чаш конца X — начала XI в., а на нескольких токарных чашах со следами желтой и красной краски — окрашенный венчик. Анализ резных и расписных ковшей XIX в. показывает, что полоска-венчик по краю формы могла выполняться в виде простой полосы, увеличивающей толщину края по сравнению с толщиной стенки, или в виде зубчатой, с косыми или вертикальными порезками в один или два ряда. Иногда по этой же схеме выполнялась надпись с пожеланиями.

Рамка по краю декорированной поверхности сохраняет значение и в переходных, и в свободных композициях. Причем ее организующая роль и здесь чрезвычайно велика, так как в компоновке изображения, особенно в свободных композициях, появляются приемы, характерные скорее для кино и фотографии, со смелым обрезанием части целого (фигуры) или разрывом самой рамки. Краевой эффект учитывается и в осевых композициях, где также существуют дополнительные построения при переходе графической структуры декора к внешним границам предмета. Однако не во всех композициях краевой эффект учтен таким образом и не всегда для этого используется вся поверхность. В состав средств, формирующих целостность формы декора, входит графика с недекорируемыми участками поверхности. Возникающие благодаря этому пространственные отношения между фигурами и не-

тронутыми кистью или резцом поверхностями очень емко выявляют цельность и законченность изделия.

Таким образом, разнонаправленные относительно друг друга грани поверхности в местах их пересечения — ребрах, ограничивают протяженность декоративного поля и создают краевой эффект, по отношению к которому распределяются визуальные нагрузки.

Конструктивное напряжение. Предмет — это всегда объем, форма, ограниченная разнонаправленными поверхностями. Всякое изменение направления создает ощущение напряжения, возьмем ли мы форму с плавными очертаниями закругляющейся поверхности ковши, мочесника, лубяной зыбки, туеса, короба или будем рассматривать предметы, выполненные из целого куска древесины: валеk, рубель, прялка, шкатулка, дуга. Более сложными

по форме являются сани, санки, ткацкие станы, фрагменты конструкции дома и т.д. При этом часто декорируются те части предметов, которые испытывают конструктивное напряжение, например, в местах сочленения основания стояка прялки с донцем (рис. 39, б), сгиб лубяной люльки (рис. 39, а) или зоны сужения к ручкам скобкарей (см. рис. 33, б), братчин, ендов, грабллок для собирания ягод. Ощущение упругих сил округлой поверхности, напряжение, возникающее в ее изломах — местах пересечения поверхностей и особенно в конструктивных сочленениях (узлах) — все это объективизируется практикой ремесленного опыта по преодолению сопротивления материала с целью конструктивного упрочения и часто декорируется.

Примером конструктивного напряжения может служить модуль-

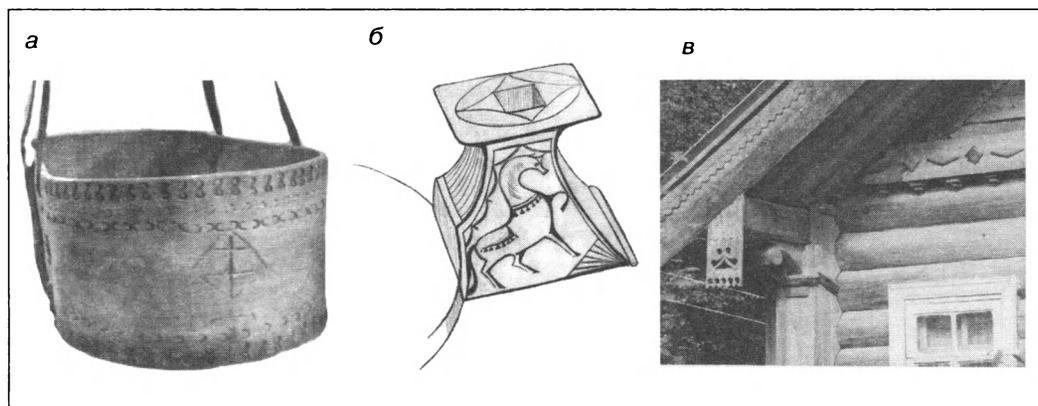


Рис. 39. **Конструктивное напряжение:** а — люлька (колыбель) лубяная; б — изображение коня в месте соединения донца и гребня пряли. Нижегородская обл.; в — модульон и причелины на фасаде дома. Север

он, выполненный на конце выпуска предпоследнего венца сруба (рис. 39, в). Возникающие пластические эффекты придают законченность оформлению нижней части свесов кровли.

Таким образом, приемы упорядоченности форм декора являются в XIX в. общими закономерностями композиции и отражают сложную систему отношений предмета и художественного образа. Они хранят качества и развитость декора, изменяющегося от символики геометрических фигур и построений

к сюжетному мотиву и подробно трактованным изображениям с утерей сакральных первичных значений до утверждения эстетических понятий.

Каждая из четырех типов композиций может быть соотнесена с факторами, влияющими на организацию декора: центр, ось, геометрический подуровень строения декора, краевой эффект конструктивное напряжение, которые являются способами достижения образной целостности предмета.

Вопросы и задания

1. Назовите основные типы композиций в русском народном искусстве. Дайте объяснения их строению.

2. Какое содержание заключают в себе композиции центричные, осевые, переходные, жанровые? В чем их образные различия?

3. Расскажите о происхождении формы в народном искусстве.

4. Что означает выражение «вещь как продолжение образа человека (органо-проекция)»?

5. Как конструктивность изделия связана с бытовой функцией?

6. В чем состоит оптимизация размера вещи?

7. Как влияют на образ изделия материал и технологичность изготовления?

8. Используя иллюстрации, приведите примеры и объясните принципы взаимосвязи декора и формы (соподчинение, подчинение).

9. В чем состоят приемы упорядоченности композиционной формы?

10. Объясните понятия «центр», «ось», «геометрический подуровень строения композиций».

11. Охарактеризуйте понятия «замыкание в рамку», «закрепление угла», «краевой эффект».

12. Какие особенности размещения декора на поверхности изделия вызваны понятием «конструктивное напряжение»?

Глава III

КОМПОЗИЦИЯ И ТЕХНИКА ДЕКОРИРОВАНИЯ

1. Композиция и техника резьбы по дереву

Дерево в декоративно-прикладном искусстве — один из наиболее почитаемых и любимых материалов. Художественный синтез в жилище, предметах быта, орудиях труда, средствах транспорта, в ряде случаев в одежде, воинском снаряжении и др. мог возникнуть не только из понимания конструктивно-пластической природы дерева, но и его одухотворенности.

Отношение к дереву как природному явлению, наделенному понятиями Жизни, Смерти, Познания, Мира, Духа и др., возникшее в глубине прошлых тысячелетий, сохранилось и поныне в особом бережном отношении к лесу. Считается, что дерево наделено свойствами важными для жизни: дуб олицетворяет ее крепость, осина — противостояние темной стороне духовных сил, ива всегда была символом душевного откровения и страдания.

Вместе с тем одухотворенность материала и его эстетическое значение воплощено в структуре самого дерева, сохраняющего толщину массива, текстурное и фактурное богатство поверхности. Техноло-

гичность, позволявшая использовать разнообразие свойств дерева, связана с ощущением его эстетического содержания. Каждый элемент технологии и, в особенности, декорирования выражает понятия красоты в народном искусстве.

Технологически дерево очень податливо к различным приемам обработки и инструментам: топору, с помощью которого дерево рубилось, обтесывалось и раскалывалось; пиле — продольной и поперечной. Непременны в процессе обработки дерева строгальные и долбильные приспособления: рубанок, фуганок, шерхебель, долота, стамески и др. Поддающееся распариванию, термообработке в горячей воде дерево позволяло получать гнутые формы, используемые в транспорте и средствах передвижения (сани, лыжи, лодки), мебели (гнутье и каркасы, прутья для плетения).

Декоративная изобразительная пластика вбирает в себя широкий диапазон решений от символов и знаков до мотивов и сюжетов. Первоэлементом резного или расписного декора являются символ, мотив,

сцена. Но в зависимости от техники резания, используемого технического приема существует и технический первоэлемент — трехгранно-выемчатая или ногтевидная порезка, простой удар топора, прочерченная на бересте линия и др., при использовании которого достигаются особые визуальные художественно-эстетические эффекты декора.

Истории обработки дерева соответствуют давние традиции в технике его декорирования. Существующее разнообразие терминов в искусстве резьбы связано с тем, что понятия возникали, укоренялись и обозначали функциональные, технологические или образные процессы обработки материала. Так понятие *глухая резьба* противопоставляется понятию *резьба прорезная, сквозная*. Не исключено, что глухой ее назвали из-за особого звука при ударах киянки (деревянного инструмента в виде молотка) о стамеску или долото. *Трехгранно-выемчатая резьба* характеризуется техникой исполнения декора ножом-косячком. Несмотря на то, что она также имеет глухой (не прорезной) фон, все же этим термином не называется. *Корабельная резьба* применяется для обозначения декора клиперов, легких парусных кораблей, специфика орнаментального строя корабельной резьбы заключена в активном использовании мотивов барокко и ампира, перенесенных в народное искусство из светской архитектуры. Корабельная резьба по технике

резания рельефная. Она обильно распределялась по корме, другим частям судна. Под бушпритом же (носовая часть наклонного бруса на носу корабля), выступавшим за форштевень судна, выполнялась «круглая» скульптура в виде духа покровителя корабля. Клипера в XIX в. были вытеснены паровыми водными средствами передвижения. Корпус последних был металлическим и не украшался. Артели корабельных резчиков не остались без работы. Их творчество нашло применение в оформлении домов зажиточных заказчиков в поволжских селах. Богатейшие орнаменты на воротах, лобовых досках, фронтонах, карнизах, входных воротах сохранились намного дольше, нежели на парусниках.

Общая классификация техник резьбы может быть представлена следующим образом:

- *линейная* (линейная, контурная, процарапывание, выжигание);
- геометрическая (трехгранно-выемчатая, ногтевидная);
- *рельефная*: плоскowieмчатая (с подрезанным или выбранным фоном), плоскорельефная, барельефная, горельефная;
- *круглая* (скульптурная);
- *сквозная* (прорезная);
- *накладная*.

Терминология характеризует особенности технических приемов выполнения декора на поверхности, степень ее глубины, характер общей формы. Так различают плоскowieмчатую резьбу с пониженным (выб-

ранним или подрезанным) фоном. Близко по значению к этому термину термин плоскорельефная резьба, что тоже предполагает неглубокий выбранный фон. Для народного искусства такие понятия барельеф и горельеф обычно не применяются.

Наиболее древними предметами, раскрывающими искусство резьбы, являются немногочисленные объекты, сохранившиеся в торфяниках и не разрушившиеся из-за отсутствия воздуха в глубоких слоях. Из археологических памятников прошлого известна прялка из Вологодских торфяников (II тысячелетие до н.э.), деревянный ковш из Горбуновского торфяника на Урале того же времени. Большое количество деревянных вещей X — XIV вв. поднято из раскопов в Новгороде. Наибольшее количество вещественных памятников, дошедших до нашего времени, относится к XIX — началу XX в.

Линия и образуемый ею силуэт выполняется подрезанием с двух сторон предварительно прочерченной или прорисованной направляющей, в результате чего получается канавка со скошенными стенками. Наклон подрезания может варьироваться, что приводит к различным эффектам светотражения. Характерный пример линейной резьбы представлен на донце городецкой прялки (рис. 40, а). Очертание контура коня условно, его отличает линейная мягкость и обобщенность, что позволяет достичь эффекта целостности обра-

за. Другой способ — использование круглой стамески, например, для выполнения в пряничной доске стебля и ветвей вазона с мотивом Мирового Древа (рис. 40, б).

Значение линейности в XIX в. разнообразно. Глубина резания, наклон режущего инструмента влияют на усиление или ослабление характера геометризации декора, увеличивают или уменьшают его уплощенность. Линия часто выполняет второстепенную роль (контур прямоугольника, в который вписана композиция, разделительные линии, штрихи и т.д.). В то же время общая тенденция к реалистической фигуративности повышает роль линии как декоративного средства. Более весомо это проявляется в резьбе пряничных досок, где в связи с применением сложных мотивов рыб, птиц, животных и различных фактур возникает необходимость создания контуров и сложных деталей в структуре изображения. Иногда линейную резьбу, очерчивающую абрис животного, птицы, рыбы называют контурной. В декоре конской дуги используется линия при разработке пластических растительных мотивов (рис. 40, з).

Весьма любопытны линейные изображения, которые встречаются на трепалах для льна — всадника, птицы. Их трактовка свидетельствует о поиске образов на основе линейных техник. На других трепалах линия упругих стеблей растений находится в свободном, несимметричном движении, стелясь

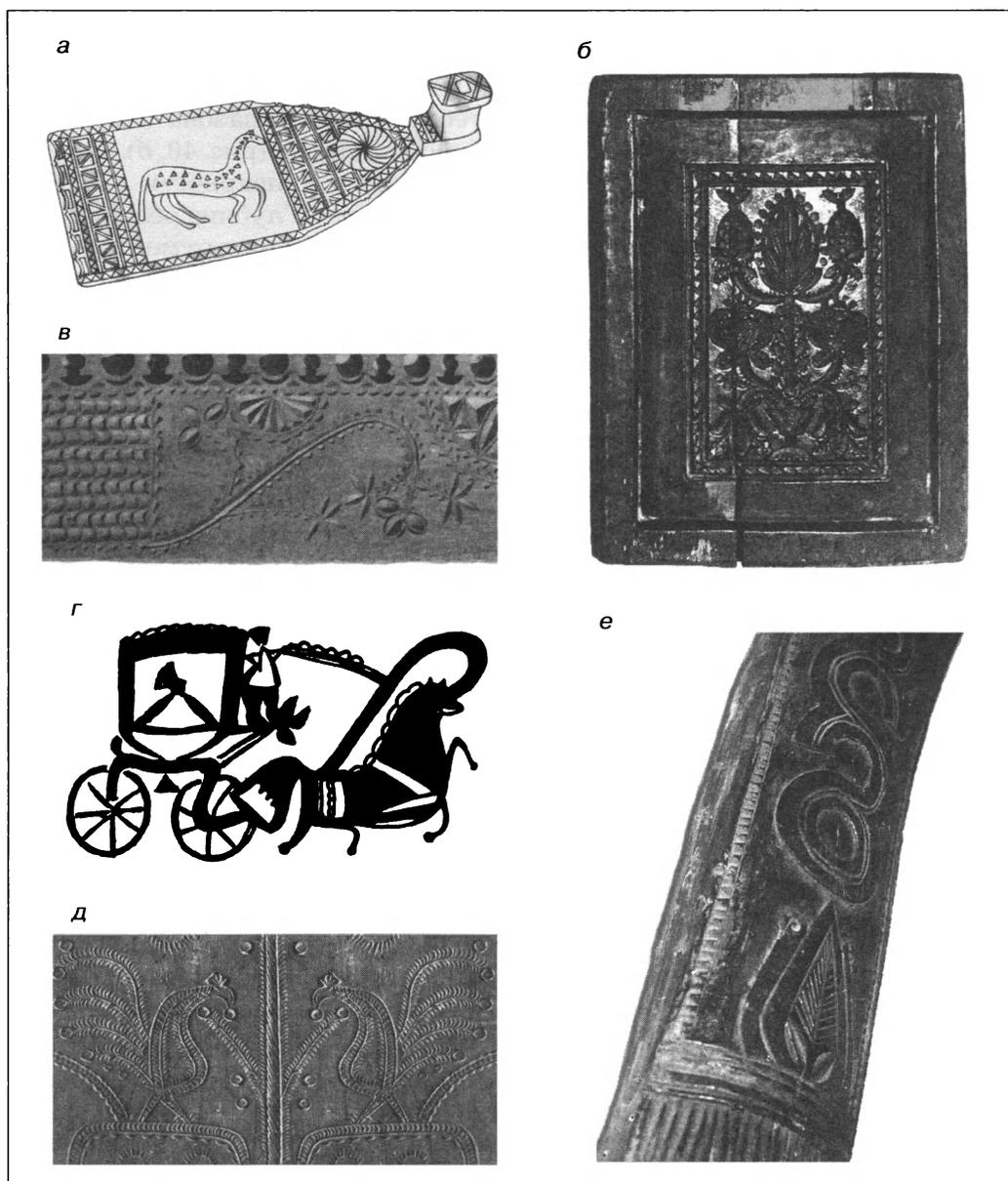


Рис. 40. **Линия (продолжение):** а — донце резное. Нижегородская обл.; б — пряничная доска. Вологодская обл.; в — резное трепало. Фрагмент; г — изображение «выезда» на городецком донце; г — дуга конской упряжи резная. Вологодская обл.; д — линейный декор теремковой прялки. Костромская обл.;

по краю поверхности (рис. 40, в). В ярославских прялках-теремах линия узорных украшений показывает почти текстильные свойства резного орнамента, напоминая узор полотенцев (рис. 40, д). Смело и броско выполненные в линейной манере сюжеты, контраст линии с инкрустированными изображениями изящных птиц и могучих коней, монументальность которых подчеркивается их упругими тонкими ножками, удачно соотносятся с удивительно пластичными внешними разделками по краю донца. «Выезды» барышень в каретах с кучером можно считать непревзойденными шедеврами линейной техники резания, которая то является основным средством формирования изображения, то дополнительным, например к вставкам мореного дуба (рис. 40, е). При этом линия получает многочисленные варианты в зависимости от глубины порезки, наклона инструмента при подрезании. Именно эта неформальная сторона резьбы позволяет мастеру достичь богатства светозффектов. Варьируя толщину, характер подреза, сопоставляя упругие овальные и ломаные ритмы, преодолевая геометрическую монотонность, мастера достигают особенного эстетического звучания декора.

Техника линейного узора легко выполнима на берестяных и лубяных изделиях, где линия получается продавливанием или выжиганием. Характерны для данного способа эстетические эффекты,

при которых сохраняется фактура и текстура материала. При этом повышается роль собственно композиционных средств: ритма-метра, контраста-нюанса, обыгрываются фактурно-текстурные возможности, соразмерность и прихотливость отдельных частей изображения по отношению друг к другу и в масштабе целой формы (см. рис. 4, а).

Геометрическая резьба. Резная орнаментальная абстракция свидетельствует о богатейшем арсенале приемов декорирования. Крупная пластически активная роль общих масс декора или мелкая орнаментальная фактура геометрических порезок, иногда заполняющих плотно все резное пространство (см. рис. 27, з), а иногда выполненных в контрасте с фактурой нетронутой поверхности предмета (рис. 41), создает особое художественное звучание. Гео-

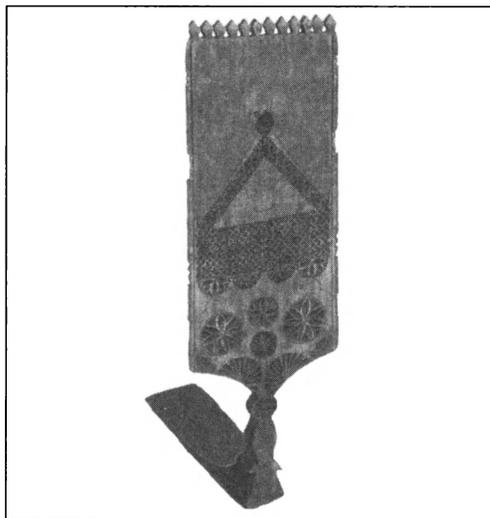


Рис. 41. Прялка резная. Север

метризация орнамента позволяет создать визуальные взаимопересечения, подобные ковровому рисунку: взгляд легко охватывает общие контуры декоративного пространства и в то же время, перемещаясь по векторам декоративного ряда, легко проникает в самую гущу орнаментальной структуры, доходит до фактуры дерева и возвращается обратно. Тайна мастерства сокрыта в резном орнаментальном узоре, в соотношении крупных и мелких частей композиции. Достижение целостности с помощью определения главных и аккомпанирующих им дополнительных элементов, учет протяженности и фигуративности поля, связанного с конструктивными особенностями, заставляют изменять ритмы узора по краю декорируемого поля, что и составляет в целом суть искусства геометрической резьбы.

Трехгранно-выемчатая резьба получила свое название из-за технического первоэлемента, который образуется подрезанием вычерченного треугольника со всех трех сторон. Своеобразная трехгранная микропирамида, перевернутая вершиной вглубь материала. Многообразие и выразительность орнаментальных структур, получающихся в результате, связаны со светотональными эффектами триады граней, по-особому освещенных, что и составляет существо художественных впечатлений.

Трехгранная порезка существует в двух видах, имеющих раз-

личный характер светотеневого эффекта. Первая получается расчленением треугольника от центра и одинаковым наклоном реза при подрезании и по форме представляет правильную треугольную пирамидку (рис. 42, а). Вторая получается в результате смещения вершины в точку пересечения двух сторон. При этом две грани практически не видны, и они отбрасывают резкую тень, тогда как одна с покатым углом наклона намечает своеобразный динамический вектор (рис. 42, б). Различия в эффектах заключено также в том, что в первом случае декор орнаментально более определен, тогда как второй может рождать новые визуальные графические фигуры, например зигзаг (рис. 42, в).

Глубина геометрического узора связана с твердостью дерева, его состоянием, объемом деревянного массива. Мастера избегали излишней глубины порезок, что могло привести к техническим просчетам, например сколам. Важно сохранить впечатление дерева, не дать появиться эффектам других материалов: бумаги, картона, стекла, металла.

Ногтевидная и скобчатая резьба распространена менее широко, нежели трехгранно-выемчатая. Узор выполняется стамесками полукруглого профиля. Чаще эти виды декора встречаются на поверхности крупных объектов: воротах дома, ткацких станков (см. рис. 34). Но встречаются и в других изделиях

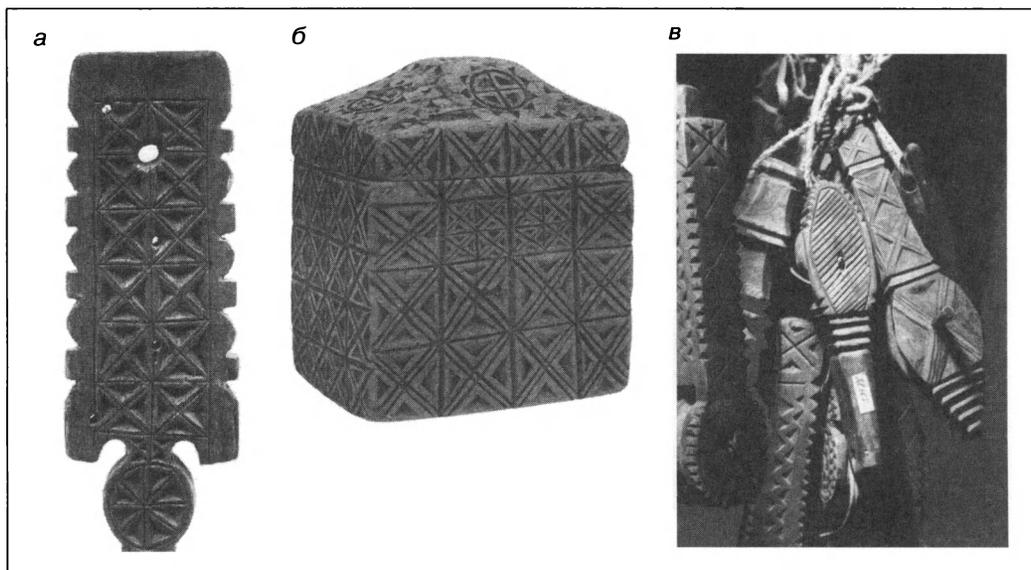


Рис. 42. **Трехгранно-выемчатая резьба:** а — лопаска прялки (башенка); б — солоница резная. Олонецкая губ.; в — векошки (блоки) ткацкого стана

прикладного характера. В основном такой декоративный узор участвует в образовании орнаментальных контуров, например, розеток. Особенность нанесения связана с ударом по стамеске. Поэтому расчет силы удара должен учитывать массу и прочность изделия.

Рельефная резьба. К примерам из истории рельефа относятся архитектурные детали — колонны из дуба, предположительно находившиеся в деревянной церкви (рис. 43, а), брусья, предметы быта — новгородский сундук XII—XIII вв., тябло из Олонецкой губернии домонгольского периода XIII в., как предполагают, деталь иконостаса (рис. 43, б). Декор на лобовой доске фронтона с изображением

листьев аканта и фигуры льва, также как и в предыдущем примере имеет одну особенность: он выполняется резьбой с подобранным (подобранным) фоном. Этот вид резьбы принято называть плосковыемчатым. При этом выделяются два уровня поверхности: собственно поверхностный и заниженный. Фон, как правило, имеет контрастную по исполнению фактуру (насечки, точки и др.) и выбирается там, где остается незанятое фигурами место (рис. 43, д). Резьба без фона выполняется приемами подрезания стамесками контуров фигур. Плотность изображения здесь очень высока, а контраст фигур и контуров достигается заваливанием или сохранением

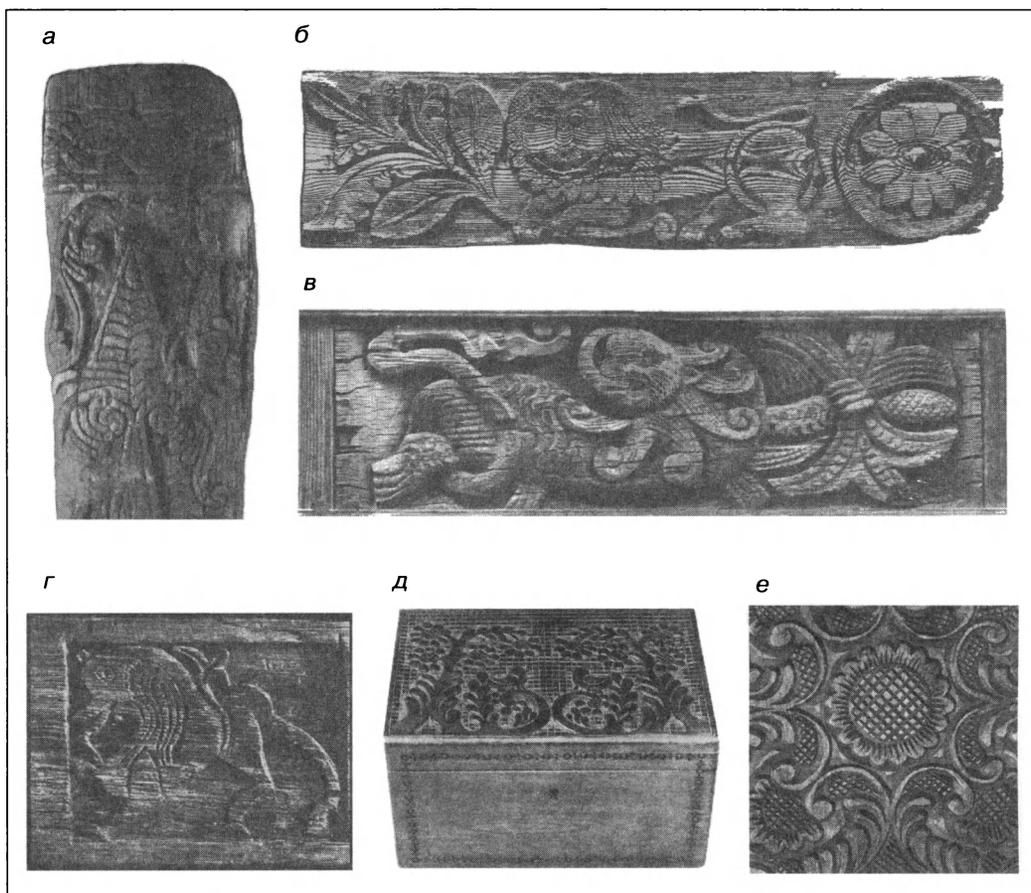


Рис. 43. **Рельефная резьба:** а — колонна с деревом. Возможно из церкви. Комбинированная резьба. XI в.; б — лобовая доска с плосковыемчатой резьбой. Фрагмент. Поволжье; в — шкатулка. Фрагмент. Абрамцево-Кудринская резьба; г — тябло. Фрагмент. Было первоначальным иконостасом. Найдено в Олонецкой губернии. XIII в.; д — шкатулка. Абрамцево-Кудринская резьба; е — наличник красного окна с рельефной резьбой. Фрагмент

фактуры резания (рис. 43, в, г). Композиционные задачи плоскорельефной техники связаны с необходимостью обобщения изображения, приведения его к удобной для движения руки с резцом форме. Это можно сравнить с кистевой

рописью, когда одним движением выполняется стебель, лепесток, детали одежды в границах намеченного масштаба и размера фигур и их составляющих элементов. Так возникает язык стилизации, язык ритма, метрического повтора и

достигается рациональность и взаимозависимость технологической и образной выразительности.

Рельефная резьба характеризуется повышением уровня фигур по отношению к фону. Примером могут служить лобовые доски, широко распространенные в русском народном искусстве в XIX в. (рис. 43, е). Возникающая масса скульптурного тела становится предметом нового пластического языка. Края фигур слегка округляются. Особое значение в рельефной резьбе имеет выверенность соотношений величин изображений и пустот между ними. Выемка осуществляется стамесками, долотами, клюкарзами. Топор также не бывал лишним, так как первоначально им подготавливалась лобовая доска. Для усиления эффектов резьбы мастера иногда применяли раскраску: в два, три цвета.

Резьба круглая (скульптурная). История скульптурного искусства восходит к далекой древности, когда скульптура ставилась в качестве пограничных, территориальных знаков и выполняла функции духовнопокровителей. К дохристианским скульптурным символам принадлежали «надмогильнички», столбцы на кладбищах. В христианское время на столбцах наносились христианские символы. Такие столбцы сохранялись долгое время у старообрядцев (рис. 44, а). Особый вид динамической скульптуры представляют «ветряки» — фигуры, у которых вместо рук вставлены вращающиеся под действием ветра лопасти.

Продолжением развития идеи статуарности (скульптурной формы) стали фигуры святых, украсивших интерьеры и экстерьеры храмов, въездных ворот. Такова предельно торжественная фигура Николы Можайского XIV в., покровителя г. Можайска, держащего в руках символ города и меч. Фигура располагалась над городскими въездными воротами (рис. 44, б). Таков «Царь Давид с гуслиями» середины XVIII в. из собрания Смоленского музея-заповедника (цв. ил. 2, г). Глаза царя закрыты. Фигура полна внутренней созерцательности и театральности. Уникальна коллекция скульптур апостолов и святых из Художественной галереи г. Перми, известная под названием Пермская деревянная скульптура. Скульптурный образ Иоанна Богослова полон реалистической правды, и в то же время душевного откровения (цв. ил. 2, б). Святого Николы Можайского, относящийся к XVII в., передан более условно, но цельность и емкость этого несколько статичного образа просто гениальна. Простые пропорции фигуры, едва заметное легкое движение головы, всепрощающий взгляд условно изображенных глаз, очень убедительные лобные части, ощущение скорби в уголках губ и в то же время твердость дерева в скулах и трактовке носа наполняют скульптуру огромной духовной силой (цв. ил. 2, в).

Говоря о скульптурных задачах, конечно же, нельзя пройти мимо резной игрушки, которая удивит-

тельно проста, но в то же время
цельна (цв. ил. 5, б). Не смотря на
статичность, фигура полна движе-
ния за счет переноса тяжести на
одну ногу, согнутой и отведенной
за спину левой руки. Гордая осанка
и характерный жест правой руки,
прижатой к груди, передают особую
душевность образа.

Берегини на носу корабля так-
же можно отнести к объектам, су-
ществующим как самостоятельная
форма, не несущая прикладной,
утилитарной нагрузки, что являет-
ся общим для перечисленных видов
скульптурных объектов.

К другой группе памятников
скульптурной пластики принадле-



Рис. 44. **Резьба круглая. (скульптурная):** а — старообрядческая часовенка; б — скульптура св. Николая Можайского. XIV в.; в — Древо Мира с птицами и конями в навершии теремковой костромской прялки; г — прорезной декор наличника. Поволжье; д — бортная колода (улей для диких пчел); е — скворечник в виде скульптурного изображения мужичка. Московская губ.

жат охлупень (опрокинутый желоб на коньке крыши), курицы (самцы-крючья, удерживающие потоки и нижний край ската кровли). Сюда же относятся предметы прикладного искусства — скобки и солонки, набилки ткацкого стана и многое другое, — обладающие фактическим скульптурным содержанием формы, но зависимые от конструкции вещи, в которой они воплощены. Хотя всем перечисленным изделиям свойственна определенная пластическая самостоятельность, но в силу связи с конструкцией, они принимают соответствующую художественную интерпретацию.

Особую группу скульптурных изделий составляют предметы, в которых пластическая тема связана с символикой графического декора, контурами которого мастер ограничивает пределы массива. Это продиктовано стремлением придать скульптурное выражение графическим символам мироздания и мироустройства. В одних случаях — представлением о солнцевороте, в других — изображением Мирового Древа с птицами в ветвях и конями в основании (рис. 44, в), в третьих — терема, в четвертых — птицы, коня, мифического зверя или абстрактных форм флоры и фауны (рис. 44, г).

Такие предметы, как широко известный улей в виде медведя (рис. 44, д), скворечник в образе мужичка с трубкой (рис. 44, е), швейка в образе Берегини с поднятыми руками (см. рис. 10, а) изобразительно

очень достоверны, но мастера представляют нам возможность прочесть прикладную функцию изделия, не противоречащую основному образу.

Резьба прорезная. Появление прорезной, сквозной резьбы связано с распространением пиленной доски в XVIII — XIX вв. (рис. 45, б). Пилы и механизмы позволили более экономно использовать материалы леса. Пиленая доска с течением времени заменила бревно во фронтонной части дома (рис. 45, в). Тесовая крыша стала знаком достатка в доме. Оттесанные топором плахи полов уступают место пиленной доске. Изменение конструкции стропил и слег ведет к использованию гвоздей при строительстве дома. Но... как компенсация за изменение архитектурного облика, сквозная резьба становится темой, которая объединяет мастеров в их стремлении украсить дом. Сверло, лучковая пила, стамески, резцы стали основными инструментами мастера в этом виде резного творчества. Термин *узороцье*, который применялся для характеристики древнерусского искусства, получил свое необыкновенное продолжение. Прорезную резьбу сравнивают с текстилем, называя некоторые элементы конструкции полотенцами. Легки и изящны наличники окон, причелины, выполненные в прорезной технике (см. рис. 32, в), защищающие торцы бревен и технологические пазы от попадания в них дождевой влаги. Появляется понятие **накладная резьба**, где различные элемен-

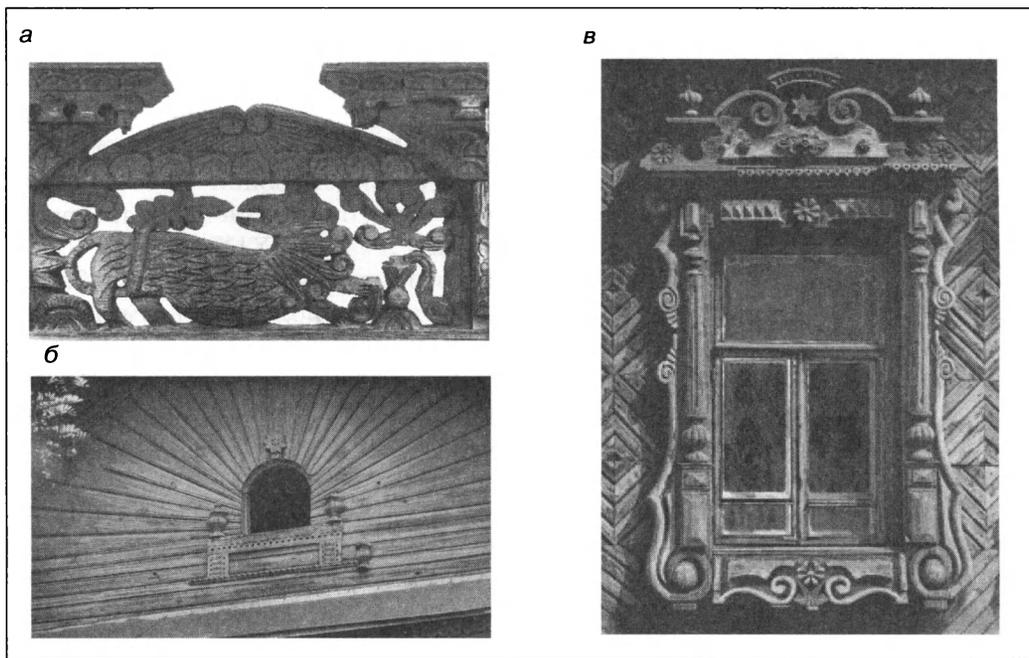


Рис. 45. **Резьба прорезная:** а — прорезной декор в оформлении наличника красного окна; б — лучевидный фронтон деревянного дома, г. Астрахань; в — оформление наличника г. Сарапул, Удмуртская Республика

ты, полубалясины и другие мотивы крепятся на доске-основе (рис. 45, а). Закономерности накладной резьбы можно увидеть в оформлении маковок церквей. Дощечка-лемех крепится по принципу шифера (цв. ил. 2, а). Искусство прорезной и накладной резьбы великолепно согласуется с просечным железом и коваными решетками. В результате возникает единство композиционного оформления, в большинстве случаев стильная цельность и ансамблевость. Прорезное искусство — изысканное и изящное — великолепно согласуется с другими техниками резьбы, скульптурными и плоскорельефны-

ми накладками и частями. Имеющее ряд отличительных и сходных черт оно распространено в городах Золотого Кольца, Поволжья, в Сибири, на Юге, в других регионах России.

В XX в. получила широкое распространение токарная игрушка. Созданная в Полховском Майдане фабрика и сопутствующие ей небольшие артели в Крутце выполняли с помощью электрического токарного станка очень популярные формы матрешек. Инструментом при этом служили токарные косяки и клюкарзы (рис. 46).

Таким образом, проблема выразительности и художественной це-



Рис. 46. Ключарзы. Инструмент для токарных работ по дереву из д. Крутец, Горьковской обл.

лостности вещи, основанная на взаимоотношениях конструкции вещи и материала, связана во многом с идейной и технологической стороной декора. Композиция, построенная на доминировании отдельных фигуративных тем, через усиление целого или частного, технологического или конструктивного, строится как завершенная, ясная целостная пластическая форма благодаря технологическому искусству, которым владели и которое развивали многие поколения русских мастеров.

2. Композиция и техника росписи

Довольно долго цвет в народном искусстве являлся областью малоисследованной. И сегодня нет целостного взгляда на историю цвета в народном искусстве. Как явление философско-эстетическое рассматривает цвет Павел Флоренский, подчеркивая духовный, обрядовый, вещественный язык смыслов и функций. Одной из работ, интерпретирующих понятие цвета в народном искусстве, стал труд Н.Б. Бахилиной (1975). Цвет в иконописи обусловлен глубокой связью со смысловыми и семантическими понятиями чистоты, нравственности, самопожертвования и как феномен художественной формы кодирует важнейшие сюжетно-мифологические понятия христианства. Семiotическое определение цвета в народном искусстве исходит из наиболее крупных понятий образа

мира. Основа структурирования имеет, по крайней мере, два принципа. Первый — дуалистический: жизнь-смерть (красное и черное), небо-земля (белое и черное). Возможна и дихотомия: жизнь-жертва (белое и красное). Второй — трехчастный: структурирует мир по вертикали: «подземное царство — мир людей — мир неба», выражает всеобъемлющую сущность тройственности мира в понятиях черного, красного, белого.

Вместе с тем в изделиях из дерева XIX — начала XX в. цветовая диада или триада уступают место более сложным цветовым системам. Если текстиль, концы полотенец, ансамбль женской одежды еще сохраняют тенденции, присущие изобразительной традиционности цвета в русском народном искусстве, то резьба и роспись лишь в

немногих случаях остаются верны своим основным семантическим истокам, как это мы видим в искусстве Хохломы или Мезени. В целом цвет в русском народном искусстве определяется единством широкого круга семантических и художественно-эстетических закономерностей. Для понимания природы цвета необходимо связать воедино историю цветообозначений, семантику образов, на которую повлияли и исходные определения народа (красный — красивый) и семантические христианства (голубой цвет — цвет Богородицы, красный — подвига Христа), цветовые предпочтения в разных регионах, технологические условия изготовления красителей. Земляные краски — охра, коричневая, их оттенки наиболее распространены в народном искусстве. Текстильные красители получали из растений. Темно-красную и коричнево-красную краски можно получить из коры березы. Ярко-желтую краску — из листьев березы и ярко-желтой кувшинки. Синяя краска изготавливалась из минеральных красителей. Зеленая — из отвара коры лиственницы или травы. Физика, физиология, технология, сакрализация цвета, культурные цветовые нормы и, наконец, художественно-эстетические законы цвета — вот тот ряд, который содержит относительно полный комплекс цветовых понятий, в том числе в народном искусстве.

План художественно-эстетических закономерностей цвета пока-

зывает самостоятельность цветового строя по отношению к предмету. Во второй половине XIX в. цвет открывает уровень народного творчества, в котором новизна художественно-пластического метода отличается в ее предельно-повышенном цветовом аккорде, пришедшем на смену резьбе и инкрустации. И уж конечно, ново и пронзительно воздействие анилиновых росписей Крутца и Полховского Майдана — художественных явлений XX столетия — наделяющих предельной цвето- и светопроницаемостью различные изобразительные мотивы.

Действительно, в конце XIX — начале XX в. звонкие, чистые краски на поверхности прялок, вальков, трепал, туесов и т.д. становятся определяющими факторами образа. Главенство визуальной активности цвета над резьбой очевидно. Горячие киноварные, охристые краски, всплески зеленых, синих, белых и ряда других цветов составляют в народном искусстве вторую среду, как бы независимую от материала — среду «чистого цвета» и «чистой формы». Объем вещи сохраняет еще присущую деревянной конструкции форму, но цвет уже влияет на связи визуальных и тактильных ощущений. В переходе от ощущений материала в ощущение цвета и формы и заключено новое образно-декоративное начало народного искусства.

Цветовой план декоративности в каждом конкретном случае имеет свои оттенки и нюансы. При этом можно указать на некоторые **устойчивые**

закономерности использования цвета в народном искусстве XIX в.:

- тонирование;
- раскраска;
- раскраска по резьбе;
- сочетание росписи с резьбой;
- роспись по гладкому фону.

Природное и технологическое тонирование. Способность дерева изменять характер цвета под действием ряда естественных факторов известна мастерам давно. Так осветление под действием солнца и атмосферных осадков способствует появлению эффектов серебристости на дощечках-лёмехах куполов деревянных храмов. Не последнюю роль играет и выбор материала для этого — осины (цв. ил. 3, в). Известна устойчивость осины к сырости. Вставки мореного дуба в виде коней и птиц в городецких донцах показывают очень тонкие эффекты цветового вкуса (рис. 47, а). Чередование пород дерева с различными цветовыми характеристиками в структуре по-

дойника создают особую цвето-текстурную игру, значительно меняющую образ вещи (рис. 47, б). Такое же значение имеет цвет материала в фактуре плетения, который не только красив золотистыми природными оттенками, но и удивительно разнообразен в результате сочетания цвета однолетних или двухлетних побегов, материала, выращенного на различных почвах. Цветовые эффекты возникают и от того, долго ли варились прутья в кипящей воде.

Раскраска. Можно заметить, что сплошное покрытие краской поверхности изделия вызвано необходимостью защитить волокна дерева от проникновения в них влаги. Это становится актуальным тогда, когда в архитектуре широко начинает использоваться пиленая доска. Краска исполняла роль защиты, благодаря чему в XIX в. развивается красильный промысел.

Для изделий прикладного искусства однотонная раскраска также от-

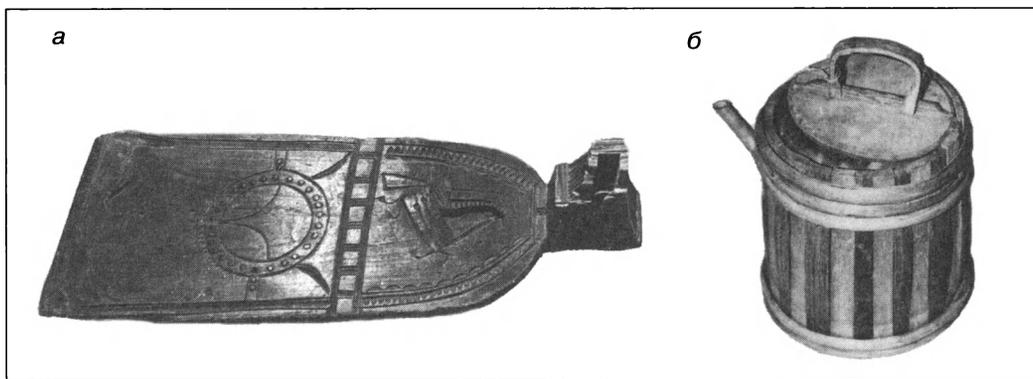


Рис. 47. **Природное и технологическое тонирование:** а — городецкое донце гребневой прятки. Горковская обл. 1854; б — подойник

крывает ряд новых решений, так как в результате скрывается материал, дефекты древесины, исчезает присущая тем или иным породам дерева плотность и материальная ощутимость волокнистой структуры, дерево лишается способности выражать собственные эстетические свойства. Не всегда данное декоративное решение было относительно цельным. Например, имеющиеся прялки в коллекции Псковского краеведческого музея, выкрашенные в черный цвет, создают нехарактерную для народного искусства экспрессивность и даже экстравагантность образа. В целом же, раскраска поверхности, наряду с втиранием в линейный узор краски, различающейся по тону, составляют один из нехитрых, но выразительных приемов декорирования изделия.

Сочетание резьбы с раскраской и росписью. Раскраска по резьбе. К наиболее ярким изделиям этого рода принадлежат вологодские прялки. Цветовая гамма разнообразна, но превалирует охра, синяя, киноварь, травяная краска. Особым почитанием пользовалась голубая и ультрамарин. К технологическим приемам раскраски прибегали при декорировании плетеных коробов, зобенок, туесов, корзин (см. рис. 32, з). Раскрашенные элементы плетения усиливали эффекты мозаичности стенок предметов.

Роспись по резьбе одно из самых интересных явлений в декоре изделий из дерева, если иметь в виду сложность задачи. Здесь звонкая

тема цвета выступает в ансамбле с искусством резного убранства. Дополняя друг друга, резьба и роспись создают богатейшее художественно-пластическое разнообразие, в котором то доминируют, то отступают на задний план жемчужные тона белых и серебристых оживок, точек и звездочек; в другом случае, горят киноварные на зеленом элементы растительности, выполненные в технике росписи (цв. ил. 5, а).

Цвет в росписи по гладкому фону представляет собой искусство, в котором нашли место элементы кистевого письма, особенности графической техники лубочного исполнения (перо и подцвечивание пятен). Вместе с тем вполне однозначно можно утверждать, что в результате самых разных приемов письма по гладкому фону, взгляду открывается великолепие целого, где удивительная цветовая напряженность, смелость сочетания светотонных и цветовых контрастных приемов, тонкая моделировка пятна очень искусны и выразительны.

В технике исполнения росписи утвердилось понятие *кистевого письма*, широко применяемого во второй половине XIX в. и уникального в приемах выполнения росписи в Хохломе (цв. ил. 6, а), Городце (цв. ил. 8, в), на Северной Двине (цв. ил. 6, б), в Прикамье (цв. рис. 6, в), других местах. Мазок может быть самостоятельным, и может он оконтуриваться пером или тонкой кистью до или после его нанесения (цв. ил. 6, г). Урало-сибирская роспись

отличается тем, что на кисть набираются две краски. При движении кисти два цвета втекают друг в друга и создают тонкие декоративные эффекты: двухцветно исполненные листья, лепестки, стебли. Эффекты двухцветности отдельных элементов композиции, технологически выполненные различно, обязательны для русского народного искусства. Разнообразие оживок также велико и своеобразно для карельских, архангельских, вологодских, поволжских, уральских росписей.

Цветовое пятно можно считать главным «героем» декоративного оформления. Отвечая заданному образу и пространству, оно уверенно наполняет изображение ощущением явленного, преобразует материальное в декоративное, наполняет цветовой энергией и правдой. Часто пятно не нуждается в исключительных подробностях реалистического цветового и тонального выражения, а вполне обходится мерой опыта зрителя, когда каждому, сообразно его собственному визуальному опыту, открывается: стиль «наив», стилизованная острота декоративной формы, образный миропорядок и ощущение творящегося бытия. Заставляя таким образом реагировать зрителя на художественные изобретения и трансформации, народный мастер за счет пятна создавал завершённые художественные эффекты. Любая попытка выйти из сформированной образной системы наталкивается на ряд проблем, главная из которых — разрушение стилевой цельности, единства образного выражения.

Очень важно отметить одну особенность цветового или тонального пятна. В пятне трансформируется исходный мотив в соответствии с учетом деталей пластической формы, благодаря чему происходит завершение пластического мотива (рис. 48). Так достигается предельная выразительность фигур благодаря subtly изящным ногам коней, рукам персонажей, деталям одежды.

Линия в росписи по дереву — второй главный «герой». Пределы декоративного линейного начала кажутся беспредельными. Это не только оконтуривание пятен фигур и растений (цв. ил. 6, б), но и сама структура символа, особенно там, где нужно сохранить характер фактуры материала под рисунком (цв. ил. 7, в). Выступая орнаментальной поддержкой изображению, линия то прочно и надёжно фиксирует



Рис. 48. Пермогорская колыбель. Фрагмент. Район Северной Двины. 1867

его границы, то, намечая его подобие, заставляет вибрировать вокруг него воздух, образуя темный контур на светлом фоне или светлый на темном. Изменение толщины и направления, превращение линии в пятно и обратно (рис. 49) составляет нескончаемую визуальную игру.

Таким образом, цвет несет в себе эмоциональную эстетическую функцию образа в русском народном искусстве XIX — начала XX в. и олицетворяет собой природу нового художественного сознания, когда

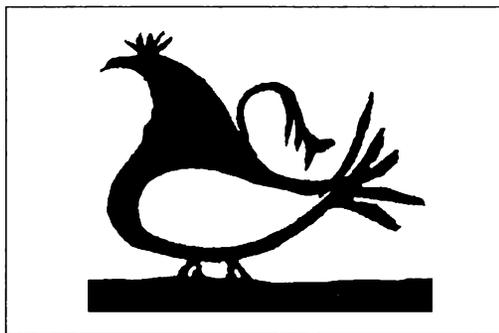


Рис. 49. Роспись ракульской прялки.
Фрагмент. Район Северной Двины

идея и пластические нормы условности изображения придают декору необычайную яркость. Но не только это притягивает зрителя. Цвет составляет само существо образа: он служит сам себе и в формальном выражении обладает абсолютной мерой самодостаточности. Искусство росписи возникает тогда, когда не цвет служит форме, а форма, для того чтобы стать равной новым смыслам, обращается к цвету. Не цвет, укрощенный пределами фигуративного, а цвет как эмоциональная доминанта пространства (лев — красный) определяет характер декоративного строя произведения. Здесь и заключена одна из самых удивительных по образной силе особенностей русского народного искусства. Духовное наделяется чертами явленного. Каждому человеку, сообразно его знаниям, опыту, восприятию, открывается особая чувственно-эмоциональная сторона искусства, особая мера поэтики изобразительной формы.

Вопросы и задания

1. Дайте общую характеристику видов резьбы.

2. В чем заключена особенность понятий «первичность технического первоэлемента», «первичность смыслового первоэлемента»?

3. Охарактеризуйте приемы линейной резьбы (контурная резьба, процарапывание, выжигание).

4. В чем специфика геометрической резьбы (трехгранно-выемчатой, скобчатой, ногтевидной)? Какие инструменты необходимы для геометрической резьбы?

5. Дайте определение плоскорельефной резьбы (с подобранным фоном), рельефной резьбы. Чем отличается плоско-рельефная и рельефная резьба?

6. Какие инструменты необходимы для выполнения сквозной резьбы?

7. Что значит в народном искусстве понятие «скульптурная резьба»?

8. Назовите и охарактеризуйте виды цветового оформления изделий.

9. В чем заключена художественная специфика графической раскраски, кистевого письма, линейного узора, обводного контура, цветового пятна?

Глава IV

КОМПОЗИЦИЯ И ТЕОРИЯ НАРОДНОГО ИСКУССТВА

1. Теоретическое наследие в русском народном искусстве

Научные исследования, посвященные русскому народному искусству, сегодня стали частью теории искусства. На протяжении более двух с половиной веков изменяются взгляды исследователей на вопросы, касающиеся народной жизни, труда, культуры, народного творчества, художественно-образного содержания искусства. Наука о народном искусстве формировалась постепенно, выделяясь особым предметом искусствоведения из контекста вопросов культуры, этнографии, материальной жизни народа, истории искусств. Центральная категория «художественный образ в народном искусстве» сравнительно недавно, в середине XX в., обрела полноту искусствоведческого прочтения. Можно выделить следующие этапы развития теоретических положений о народном искусстве:

1. XVIII — середина XIX вв. — возникновение передовых идей

важных для судеб народа; появление этнографии;

2. Середина XIX — начало XX в. — появление науки о народности, экономическая обусловленность интереса к ремеслу, проблема социальной неоднородности древнерусского искусства, вопросы изобразительности в народном искусстве;

3. 20 — 30-е годы XX в. — ряд теоретических положений о прикладном искусстве как руководства к проведению научных исследований, выделение специфических особенностей крестьянского искусства, значение промыслов, вопросы семантики;

4. 50 — 70-е годы XX в.:

- расширение географии знания о народном искусстве;
- исследования в области семантики;
- вопросы содержания, специфики «художественного образа в декоративно-прикладном искусстве»;

5. 80-е — конец 90-х годов XX в. — дифференциация и углубление теории народного искусства. Региональные исследования.

На первом этапе (XVIII — середина XIX в.) речь о собственно народном искусстве не стоит. В оценках явлений народной культуры преобладает озабоченность будущим народа, его судьбами, понимание общественного значения народной культуры. Народная поэзия, народный театр, народное искусство, ремесло — эти явления неразрывно связаны с древнерусским периодом истории российского государства. В петровское время они остались стержнем культуры России XVIII в. Очевидно, это объясняется ролью народа как главного персонажа этого исторического периода. К XVIII в. вполне справедливо применяется понятие народно-демократического (разночинного), поскольку именно народ был главным героем этого времени. Время больших строительных компаний, военных событий, формирования системы государственного регулирования — все имело основание для преобразования уклада народной жизни. Первые стипендиаты в профессиональном изобразительном искусстве петровского времени были выходцами из народа. Западно-европейские традиции, перенесенные на русскую землю имели большее значение для светской жизни: получения новых знаний, промышленного переустройства.

Искусство следующего века — XIX, разделено на собственно народное и светское. Доля первого очень велика. Понятие народной культуры стало мотивом для светского искусства: музыки, поэзии, изобразительного творчества. Во многом благодаря народной почве была создана культура, получившая определение «золотого», а далее и «серебряного» века, ознаменованная такими художественными открытиями, которые стали мировыми символами эпохи.

Изучение народной культуры в XVIII в. было тесно связано с укреплением государства. Именно государством, прежде всего, нуждалось в ревизии своих пределов и точном знании «народов и быта». В то же время, первый выделенный период характеризуется постепенным развитием общественной точки зрения на судьбы народа благодаря просвещенной интеллигенции России. В результате идеи М.В.Ломоносова и В.Н.Татищева, высоко ставящих творческое выражение народа, стали выражением интересов государства. Этим же интересам служили первые исследования, в результате которых возникли труды по этнографии¹. Этнографические материалы, полученные в результате экспедиций в конце XVIII в., стали основой последующих способов изучения народного творчества.

¹ См.: Первая сводная работа о народах России. 1776.

Начало XIX столетия ознаменовано противостоянием «западников» и «славянофилов», дискуссия между которыми способствовала формированию разносторонних представлений о народной культуре. Начавшийся в России в конце XVIII в. медленный процесс формирования капиталистических отношений к концу 50-х годов XIX в. приводит к кризису государственного режима. В условиях усиления социальной дифференциации общества развивается этнография, которая к середине XIX в. утверждается как наука, получившая официальное признание, а только что образованное Русское Географическое Общество (1845) впервые отчетливо провозглашает ее основные положения.

Элементы демократизации во взглядах на судьбы народа имели основу для существования и среди консервативных сил. В частности, дворянство было вынуждено искать аргументы к сохранению существующих отношений и для упрочения своего положения, славянофильство рассматривало крестьянина главной фигурой общественных процессов. Славянофилы именно благодаря консерватизму социальной позиции стремились объективно понять исторический и культурный путь развития России. Верно и то, что в утверждении принципиальной самобытности судеб русского народа в сравнении и с западом, и с востоком складывались представления о действительно

специфическом содержании русской народной культуры. Народное изобразительное искусство в силу отсутствия систематизированного материала, исследовательских подходов, идейной базы в первой половине XIX в. не вызвало интереса как самостоятельное явление. В границах этнографических и литературных описаний обычаев, нравов народа, народной музыки можно встретить разрозненные материалы, например, по жилищу.

В предреформенные 50-е и послереформенные 60—70-е годы XIX в. произошли государственные изменения, вызвавшие социально-исторические изменения в Российском обществе. Благодаря этому расширилось знакомство с крестьянским бытом, а вместе с тем и с народным изобразительным искусством. В эти годы проводится ряд экспедиций. В периодической литературе встречаются материалы и наблюдения этнографического характера. Вопросами народного искусства начинают заниматься «Общество древнего искусства» и «Археологическое общество» в Москве и Санкт-Петербурге. В значительной мере благодаря организующей роли «Русского географического общества», русские этнографы переходят к планомерному и методическому сбору материала, к изучению его общих концепций. В 1864 г. при Московском университете образовано «Общество любителей естествознания», первым крупным мероприятием которого

явилась организация Всероссийской этнографической выставки и проведение славянского съезда в 1867 г., который, безусловно, повысил интерес к материальной культуре народа.

Условия социального развития общества предопределили вызревание идеи самобытности, самостоятельности народного искусства, которое вплоть до 70—80-годов XIX в. рассматривалось в рамках этнографии.

Материалами для изучения этого периода могут служить работы исследователей народной культуры, таких как В.И. Даль, П.А. Бессонов, А.В. Терещенко, П.И. Якушкин, П.Н. Рыбников, П.С. Ефименко, И.А. Худяков, И. Г. Прыжов. Некоторые документы, оценивающие крестьянское изобразительное искусство, содержат работы Н.Н. Соболева (1934). Этнографические аспекты исследовательской деятельности раскрывает С.А. Токарев (1966), полемики вопросов противостояния идей славянофильства и западничества касается В.Кожин (1969).

Второй этап (середина XIX — начало XX в.) характеризуется появлением идей о содержании и высокой ценности народной культуры. Большое значение приобретает экономический интерес к ремеслу. Проблема изобразительности возникает вместе с пониманием социальной неоднородности древнерусского искусства.

Выражение общественной идеологии. Определяющую роль в фор-

мировании новых представлений о ценностях культуры сыграла наука о народности, связанная с именем Ф.И. Буслаева. Надо сказать, что установленные Ф.И. Буслаевым важнейшие принципы русского народного творчества — коллективность, традиционность, вариантность — не только не утратили своего значения до наших дней, но стали основными критериями науки о народном искусстве. *Традиции* исследователь связывает с идейной стороной, с содержанием как наиболее устойчивым и общим моментом в творчестве; *коллективность* — характеризует как «безличный процесс эпического безразличия»; *форму* он считает подвижной, служащей проводником новшеств, исходящих от личности, что порождает в народном творчестве его *вариантность*. Одним из важнейших признаков русского народного искусства он считает *орнаментальность*, а основным критерием народного творчества — слияние в одном лице создателя и потребителя художественного произведения.

Экономические идеи. Изменение общественной точки зрения на судьбы народной культуры во второй половине XIX в. совпало с экономическими интересами государства: необходимости в изучении условий жизни, специфики ремесла, труда крестьян, составляющих в это время большинство населения России. Именно экономическая обусловленность была важным фактором при изучении региональных

уровней развития промыслов и постановки вопросов совершенствования системы ремесел. При этом особенностью крестьянской промышленности являлось сочетание земледелия с промыслами, в том числе отхожими. Комплексность экономики была обусловлена важностью взносов (крестьянскими податями и повинностями), которые зависели от сочетания агротехнических приемов, в зависимости от плодородия почвы и географических условий. При этом большую роль играли кустарные промыслы, дающие возможность заработка, и соответственно, налоги в государственную казну.

Первый опыт систематического изучения крестьянских промыслов относится к началу 50-х годов XIX в. Министерство государственных имуществ поручило особым комиссиям по возможности собрать точные сведения о крестьянских промыслах и о кустарной промышленности. Результаты по одиннадцати губерниям были опубликованы в «Материалах для статистики России». По инициативе Военного министерства, в течение нескольких лет издавались «Материалы для географии и статистики Российской империи». В 1871 г. Центральный статистический комитет стал собирать сведения о кустарных промыслах, обратившись к содействию Губернских статистических комитетов, в результате чего появился ряд монографий по отдельным губерниям во «Временнике

Российской Империи». Наконец, по ходатайству в 1870 г. первого Всероссийского съезда «фабрикантов, заводчиков и лиц, интересующихся отечественной промышленностью», была создана Комиссия по исследованию кустарной промышленности России, куда вошли представители от Министерства финансов, Министерства внутренних дел, Министерства государственных имуществ, а также общества: географического, Вольного экономического, Московского общества сельского хозяйства, Русского технического общества и Общества содействия русской промышленности и торговли. Проведенная Комиссией работа, результаты которой были опубликованы в шестнадцати томах «Трудов Комиссии по изучению кустарной промышленности России», выпускавшихся с 1879 по 1886 гг., осталась, по мнению Комиссии, незавершенной. Тем не менее в капитальном сборнике заключено немало сведений как по вопросам общего характера — определения места кустарных промыслов, их экономической природы, вероятных путей развития, так и частных оценок ремесленного производства.

В исследовательской, художественно-образовательной и художественно-социальной проблематике сегодняшнего дня эти сведения могут быть очень полезны. В целом же анализ «Трудов» позволяет говорить о некоторых особенностях экономических исследований, ко-

торые необходимо учитывать при изучении народного искусства. Это, в первую очередь, отношение к кустарным промыслам как к зачаткам промышленного производства. В программе исследований намечалось обратить внимание на способы организации промыслов, на условия сбыта, капитал, т.е. сама постановка вопроса предполагала рассмотрение уже достаточно развитых ремесел по изготовлению изделий на продажу и почти целиком исключала тот уровень производства, который присущ натуральному хозяйству. Так, в «Трудах» отсутствуют сведения о ремеслах по Архангельской и Олонецкой губерниям. Исключения составляют лесопромышленность, разведение льна, охота. С.П. Кораблев отмечал, что на каргопольщине изделий из дерева и бересты изготовлялось великое множество. Из узких берестяных полос плели солоницы, корзины-бураки, зобеньки — заплетные кошель, наподобие рюкзаков, сапоги и даже куртки. Для хлеба делали блюда-плетенки и украшали их росписью. Из сосновой драмки мастерили корзины, короба, лукошки. Другие примеры неполной оценки состояния промыслов на местах свидетельствуют о том, что власти губернских, уездных, волостных управ зачастую не представляли себе, какие сведения, интересующие Комиссию, необходимо подать. В результате очень часто сообщения о наличии и со-

стоянии ремесел сводились к следующему: «... а если и есть крестьяне, занимающиеся кустарной промышленностью, то промыслы эти до того разнообразны и незначительны, что невозможно указать ни на одно селение, в котором была бы распространена кустарная промышленность в размерах достойных внимания». Это сообщение Владимирской земской управы опровергается сведениями, представленными Д.Н. Кайгородовым в сообщении на заседании «Лесного общества» в 1878 г., в котором говорится, что Владимирская губерния — один из крупнейших центров по тележному промыслу, в 120 селах население занято производством посуды, в 136 селениях изготавливают изделия из лыка и коры, плетут корзины и другие вещи, в большом количестве изготавливаются гребни «прядильные» и т.д.

Таким образом, в XIX в. кустарные промыслы по изготовлению изделий из дерева имеют разные уровни ремесленной организации: присущие натуральному хозяйству и развитые, подчиняющиеся товарным отношениям. Последние приводит к большему разделению труда и ужесточению конкуренции между частными предпринимателями, а также к развитию отношений между государством и частными торговцами: скупщиками, крупными промышленниками и местными предпринимателями. В 80-е годы во многих городах по

инициативе земств и «Комитетов для развития сельского хозяйства» открываются склады кустарных изделий, которые были призваны регулировать отношения между производителем и потребителем. Новая форма творчества — по образцам, новые приемы исполнения декора, быстрота и техничность исполнения, все это способствует изменению, и часто очень значительному, в традициях народного искусства.

Начало искусствоведения. Один из первых, кто, начиная с 50-х годов XIX в., обращается к истории художественного народного творчества, был В.В.Стасов. Анализируя народные бытовые памятники, такие как лубок, детали архитектурного убранства, текстильные орнаменты, он впервые указал на различия в содержании древнерусского искусства, где непохожи изделия храмового интерьера и бытовой крестьянской утвари. Исследователь выделил проблему происхождения орнамента и его смыслового содержания. Развивая фактически идеи Ф.И. Буслаева, В.В. Стасов наметил некоторые приемы исследования народного искусства, вытекающие из его особой природы: функции и содержания, принадлежности к месту изготовления. Исследователем проведена систематизация памятников по признаку орнаментации и по месту бытования изделий. Обращаясь к народной вышивке, ученый считал важным не только рассматривать их по материалу и технике, но и указывал на необхо-

димость ориентировочного определения характерных для каждой групп изделий признаков и географической принадлежности.

В отличие от фольклора, древней иконописи и книжной графики народное искусство в целом (заметьте, что изделия из дерева в особенности) не стало предметом широкого изучения. Идеиные мотивы, сформулированные Ф.И. Буслаевым (коллективность, традиционность, вариантность) почти не связывались с произведениями бытового искусства.

Исследования начала XX в. представлены именем графа А.А. Бобринского, автором труда «Народные русские деревянные изделия. Предметы домашнего, хозяйственного и отчасти церковного обихода» (1910). Труд этот, имея характер популярного издания, служит своеобразной переходной ступенью, конкретизирующей методы исследований народного искусства применительно к изделиям из дерева. Определяя понятие «народное» через то, «что народ сооружает сам на месте, у себя дома для удовлетворения повседневных потребностей духовных и материальных, своего собственного бытия», А.А. Бобринский ставит ряд других вопросов. Он обращается к содержанию фиксируемых в народном искусстве образов, рассматривает историческое их движение и делает вывод о том, что «русское деревянное производство в ранние годы своей жизни развивалось на почве, вскормив-

шей романский стиль, и тем самым заполучило много мотивов». Он отмечает, в частности, «некоторую долю фантастических животных», а также «некоторые типы птиц и львов». Подробно останавливается на изображениях всадника, широко распространившихся в церковном искусстве, птицы с головой человека, «олицетворяющей у древних египтян душу умершего». Кроме этого, А.А. Бобринский отмечает зависимость изображения от материала: простой инструмент заставляет мастера волей-неволей считаться с физическими свойствами данного материала. При этом он выделяет резьбу «кругом выпуклую», рассматривая ее в рамках церковного искусства (Нил Столбенский, Георгий Победоносец). Говоря о типах прялок, он отмечает те из них, которые в то время не имели конкретного адресата (ныне установлены как грязовецкие), называет их «прорезными», определяя тем самым характер декора в зависимости от используемой техники.

Третий этап (20—30-е годы XIX в.). В этот период неоценимый вклад в науку внесли В.С. Воронов, А.И. Некрасов, А.В. Бакушинский, Н.Щеколов. Благодаря их теоретическим обобщениям современная наука о народном искусстве во многом обязана последовательному развитию искусствоведения в XX в. Известны семь положений теоретико-методического характера, сыгравших важную роль в развитии науки о

народном искусстве в первый послевоенный период.

Особо следует отметить «сюжетные» изображения в понимании художественно-образной природы народного искусства. В отношении «сюжетов» В.С. Воронов (1924) отмечает расширение идейного содержания, отразившегося в «бытовой росписи широким распространением бытовых сюжетов и мотивов, которые являются, если не в области формально-композиционной, то в области идейно-психологической главными темами крестьянской росписи всех ее наиболее характерных видов». В сжатой форме историк намечает подходы к изучению сюжетных изображений, в которых новое «идейно-психологическое» содержание связано с прежней иконографической основой. То, что автор не рискует выделить изменения в области «формально-композиционной», следует связать, по видимому, с малым количеством подходящих примеров. Но именно эти изменения на всем протяжении XIX в. (в таких центрах как Городец, Хохлома, Борок, Дымка, Устюг Великий, Нижний Тагил и многих других местах), и особенно во второй половине XIX столетия, определили новые декоративные качества в русском народном искусстве. Еще один исследователь Л.Г. Малицкий (1923) рассматривает сюжетные изображения в народном искусстве как отражение изменившихся условий жизни, но далее классификации изображе-

ний по «сходным мотивам» не идет. Автор очерчивает круг тем и отдельных образов, которые почерпнуты народными художниками из окружающей их действительности прямо или «через то или иное посредство», например, через лубочные картинки, и пытается выработать условия классификации сюжетных изображений.

Вопрос о сюжетных изображениях по существу не исследован и в настоящее время. Это связано с тем, что динамика композиционных изменений, внутренние перестройки декоративно-изобразительной системы не стали в целом предметом исследований, не поставлены в отношении между смыслами «сюжета» и «мотива», значением, назначением, содержанием, строем и связями с понятием художественная условность образа, способностью к достоверному воспроизведению «картин жизни» не только готовых, переложенных в изобразительную «форму», но и взятых непосредственно из жизни. В ряде разделов настоящего пособия отчасти раскрывается проблема жанровых аспектов в народном искусстве.

Особое значение для понимания специфики художественного образа в народном искусстве имеют семантические изыскания В.С. Городцова (1926). Продолженные в последующий период Л.А. Динцес (1951), В.Я. Пропп (1963) исследования содержания тех или иных образов связываются с привлечением широ-

кой источниковой базы: фольклорных, археологических, письменных свидетельств. Значение семантики для искусствоведения постоянно возрастает. Художественный образ представляется полнее и глубже, если ясна смысловая основа, его обрядовая и ритмическая структура, значение декоративных, орнаментальных композиций. Это доказали изыскания таких ученых, как И.Я. Богуславской (1973), В.А. Фалеевой (1961).

Четвертый этап (50–70-е годы XX в.) открывает новые возможности в изучении народного искусства. Эта работа связана с активной деятельностью научных школ: НИИ художественной промышленности, Академии художеств СССР, Государственного исторического музея, Русского музея, Московского высшего художественно-промышленного училища (б. Строгановское). Основными достижениями российского искусствоведения стала разработка вопросов содержания, специфика «художественного образа в декоративно-прикладном искусстве», семантические основы народного искусства.

Замечательной особенностью нового периода в развитии теории народного искусства является то, что подтверждаются направления исследований 20–30-х годов XX в. Преемственность знания через расширение географии, углубления историко-культурной основы, введение в научный оборот нового экспедиционного материала не

утратило значения вплоть до начала 80-х годов. Многие сделано М.А. Некрасовой, С.К. Жегаловой, Н.В. Тарановской, О.В. Кругловой, Г. Бочаровым, И.Я. Богуславской, М.Н. Каменской и другими учеными. Изучение индивидуального начала в народной художественной культуре отражено в работах О.С. Поповой, С.К. Жегаловой, О.В. Кругловой, Б.И. Коромыслова и др. В послевоенные годы активно разрабатываются понятия коллективности и вариантности. Этими вопросами занимаются В. Яковлева, Т. Разина и др. Расширение географии исследований показывают работы Г.И. Охрименко (Забайкалье), Н.И. Каплан (Алтайский край), В.А. Бородулина (Урал). К этому направлению примыкают труды по отдельным промыслам, например, И.А. Авериной (Городецкая резьба и роспись). Сложившиеся понятия прикладного искусства излагаются А.С. Канцедикасом, М.С. Каганом.

В большинстве работ авторы в оценке художественного образа и мастерства выражения пользуются методологией назначения, влияния (заимствования), техники исполнения. Наиболее полно исследованы технические особенности резьбы и росписи. Однако следует отметить, что анализ изображений по качеству мазка, штриха, резного первоэлемента не может характеризовать процесс искусства в целом, поскольку сама технология декора вторична по отношению к сложившимся на основе определенных

смыслов изображений, хотя, безусловно, существует и обратный процесс воздействия. Воля мастера заключена в пределах круга устойчивых композиций, изменение которых, по выводам археологов, прослеживается от эпохи неолита и связано с изменением общественного мировоззрения.

Указанный аспект заставляет обратить внимание на дальнейшее развитие вопросов интерпретации образов в декоративном искусстве. Дискуссия на страницах журнала ДИ СССР в 70-х годах XX в. выявила неразработанность этой части науки о прошлом народа. Определенная полнота оценок семантической структуры основных графических построений в русском народном искусстве произойдет позднее и будет представлена в работах И.М. Денисовой (1990). Глубокой интерпретации подвергнуты явления трехчастности, а также контаминации мотивов дерева, дома, храма, образа женщины.

Вопросы семантики во второй половине XX столетия органично вписались в исследования, центральными положениями которых стали художественный образ в прикладном искусстве, содержание в народном искусстве, поставленные А.К. Чекаловым (1959), В.М. Василенко (1964), А.Б. Салтыковым (1962), определившими новые проблемы научных исследований. А.К. Чекалов (1963) выделяет два уровня, две формы существования образа: «Большой правди-

вый образ состоит из отдельных художественных и эстетических образов, в слитности своей отражающих всю сложность жизни и мировоззрения в зависимости от того, насколько слиты в нем производственно-техническая основа, материальный быт, духовный интерес общества». Целостность художественного образа понимается автором в сочетании «двух уровней»: в отдельном предмете, в организации и эстетизации материальной среды. Кроме того, с течением времени изменяются и «особенности восприятия искусства». Понятие художественного образа должно оцениваться, по мнению исследователя, в следующих значениях: художественный образ отдельного предмета, художественный образ материальной среды и большой образ в «динамике» восприятия искусства. Мировоззренческие начала, являющиеся формой регламентации, правилами жизни и изменением содержания образности в зависимости от техники исполнения, новых воззрений, раскрываются в работах В.М. Василенко.

Кроме А.К. Чекалова и В.М. Василенко, указанные аспекты затрагиваются в трудах А.Б.Салтыкова, занимающегося в 50-е годы XX в. проблемой художественной природы прикладного искусства, проблемой образа, отношением иллюзорности и декоративности.

Нельзя не упомянуть имя еще одного крупного ученого — Г.К. Вагнера, работы которого составляют

золотой фонд исследований и по народному, и по древнерусскому искусству. Проблема жанров древнерусского искусства, категории канона и стиля, развитие изображения от символа к реальности, характер родовых признаков формы и цвета — все это является бесценным исследовательским материалом, который методологически применим и к явлениям народного искусства. Его работа «Ансамбль как образная система» имела продолжение в исследованиях не только по русскому искусству. Являясь своеобразным развитием определения «макрокосм в микрокосме» Н.А. Бердяева, отчасти и П.А. Флоренского, нашедшем подтверждение в работах А.Б. Рыбакова, понятие ансамбля служит и поныне и, очевидно, будет использоваться в дальнейшем постольку, поскольку затрагивает проблему соотношения системы и целого. В результате разрешения этой проблемы возможно понять соотношение функции художественного опыта и его содержания.

Пятый этап (80-е — конец 90-х годов XX в.). Особенностью искусствоведения в этот период является региональная дифференциация и углубление теории народного искусства в целом. Метод искусствоведения, который долгое время не был востребован из-за недостаточности этнографических приемов исследований, нашел опору не только в материале русского народного

искусства, но и в целом в искусстве российских национальностей. К тому времени, когда искусствоведение приступило к обобщению материалов исследований с точки зрения искусства, обозначив переход от фрагментарного изучения отдельных проявлений народного искусства к общим закономерностям в работах И.Я. Богуславской «Сложение художественных школ в народном искусстве в вятском крае» (1984), М.А. Некрасовой «Народное искусство как часть культуры» (1985), А.А. Трофимова «Художественно-образная природа народной культовой скульптуры» (1995), В.Б. Кошаева «Художественно-образные процессы сложения традиционного жилища Западного Приуралья» (2001) и др., этнография, через понятие «образной природы объекта этнографии» становится в некотором роде материалом для осмысления возможностей и современной этнографии и современного искусствоведения. Ответы этнографии на вопрос «что это, как», в отличие от вопроса искусствоведения «почему красиво, как» означает, наконец, разделение обязанностей двух наук, черпающих материал из общего культурного источника и выравнивание возможностей исследовательского процесса.

Среди научных школ, исследующих природу народного искусства, теперь выделяется строгановская школа — Московское высшее художественно-промышленное училище — ныне Московский го-

сударственный художественно-промышленный университет им. С.Г. Строганова. В исследовательской проблематике принципы народного искусства занимают важное место. Характерным для исследований является обобщение региональных материалов и их дальнейшее использование в образовательном процессе.

Исследовательская искусствоведческая практика конца XX — начала XXI в. продолжает оставаться актуальной для многих регионов. Вместе с тем возникают качественно новые исследовательские комплексы, интерпретирующие уже не явления искусства, а их культурную функцию. В свою очередь, культурологическая проблематика преломляется в задачах образования. Одной из первых системных работ в этом комплексе стала программа междисциплинарного интегрированного курса Т.И. Баклановой «Народная художественная культура» (1994), включающая следующие разделы или «проблемно-тематические модули»: понятийно-концептуальный, историко-культурнографический, художественно-эстетический, художественно-педагогический, организационно-методический.

Проделанная исследователями русского народного искусства работа важна не только как метод решения научных проблем. В результате разработаны национальные и региональные программы возрождения промыслов народов России. Введение материалов на-

родного искусства в образовательные программы сделало возможным обращение к нравственным корням историко-художественного наследия, определяющих широкий социальный контекст народного искусства. Открылись универсальные возможности его применения в различных областях: экономической, медицинской, социологиче-

ской и др. Изучение истории, композиционных закономерностей, условий практического освоения приемов народной художественной традиции побуждает к дальнейшему научному и образовательному творчеству, исследовательской деятельности и развитию художественной практики.

2. Основные понятия в декоративно-прикладном искусстве

В сложившемся общеупотребительном значении «декор», «узор», «украшение», «орнамент» — это слова синонимы в народном, прикладном, декоративном искусстве. Есть однако обстоятельство, которое заставляет обратить внимание на необходимость уточнить особенности используемых определений. «Декор» принято связывать с французским *decoro*, произошедшим в свою очередь от латинского *decorare* — украшаю. Тогда очевидно, что «украшать» тесно связано с понятием «орнамент» (от лат. *ornamentum* — украшение). Отождествление понятия «украшать» со значением «делать красивым» означает не только наносить изображение, но и декорировать в широком смысле, или создавать вещь целостно-красивую, соотносясь с ее фактурными, текстурными, конструктивными, технологическими закономерностями. Соответствен-

но, «делать красивым» означает способность достичь впечатления целостности, гармонии вещи. И если декор как изображение призван выразить главные законы мироздания, то декор как целое определяет закономерности построения, вытекающие из материала, технологии, назначения, удобства и т.д. В конечном счете «декор» в прикладном искусстве выражает закономерности синтеза художественной формы.

Основной же смысл *декоративного* связан с изображением — декором на плоскости или в объеме. В широком смысле *декор* есть одно из обозначений Космоса. Декорировать, означает переносить на предмет и его значение — образ космического. Подтверждением этому служит этимологическая структура слова декор: «де-» есть процесс *структурирования* (перенос в виде знака, выделение) неких

родовых сущностей «-кор», служащих в разных культурах обозначением высших сакральных понятий. Этому подтверждение в символах красоты в Древней Греции — «ко-рах» — колоннах в виде женских фигур храма Эрехтейон в Акрополе Афин. С этим согласуется и Коранида — возлюбленная Аполлона. В «Текстах пирамид» об умершем фараоне говорится, что великая Корова беременеет им, рождает и поддерживает крыльями. Особый космический смысл, явленный Магомету, несет Коран — главная книга мусульман. С высшими божествами связан Коркут — в мифологии казахов первый шаман, Корибанты — спутники и служители Великой Матери и др. Вполне очевидно, что понятия красивого, украшенного, декоративного, орнаментального для народного искусства в его ранних фазах связаны, прежде всего, с космогоническим мировоззрением. В то же время, во II тысячелетии космогоническое в народном искусстве трансформируется в антропоцентрическое — на первый план выходит образ человека, окружающая его среда, связи его с миром и другими людьми. Возникающее разнообразие смыслов, переходных форм, полиморфизм декоративной системы, удивительное сочетание древнего и современного языка изображения — его символов и смыслов и составляют особую пластическую природу декоративного в народном искусстве XIX — начала XX в.

Под народным искусством чаще всего подразумевают его декоративно-изобразительную и прикладную форму, связанную с предметами быта, народным зодчеством, в то время как другие виды народного художественного творчества имеют специальные определения: фольклор, народный танец, устное творчество, сказка, детский фольклор и др. Как явление общественного сознания, народное искусство восходит к мировоззрению дохристианского и даже доязыческого периода развития общества. После принятия христианства на Руси народное искусство принимает часть греко-византийских образов, также орнаментальных мотивов из церковных славянских книг, но только в том случае и там, где новые изображения выполняют свои извечные функции оберега, благопожелания и содержательно, и композиционно.

Как цельная историко-художественная форма опыта народное искусство завершается в 20—30-е годы XX в. Сегодня русское народное искусство остается источником наших представлений об истории мировоззрения. В нем отражено не только художественно-образное содержание в формах XIX—XX вв., но и его ранние фазы и периоды развития общества, для которых характерны анимистические (одушевление форм живой и неживой природы) и языческие представления духовного сознания.

Изменение народного сознания в первой трети XX в. связано

с общественным переустройством, когда ценности крестьянства и ремесленничества вытесняются на идейную периферию индустриального общества. Тем не менее народное искусство сохраняет свое значение и поныне. Это связано с многообразными функциями, которыми наделено народное искусство. Важнейшие из них — опыт эстетического переживания, который и структурно, и содержательно остается востребованным сегодня. Здесь тесно переплетены особенности художественной формы, понятия национально-идейной основы, эстетический и экологический базис творчества. Все же вместе составляет материал, удобный для его использования в образовательных программах, в которых образная природа знания связана с интегративностью технологического опыта, ассоциативно-творческого мышления, приемами и методиками сенсорного и сенситивного опыта, заложенными в изобразительном и декоративно-прикладном искусстве.

Понятийная основа народного искусства связана с его местом в общем круге определений декоративно-прикладного искусства. Изучением специфики и особенностей видов искусств занимается *морфология искусств*. Среди всех видов искусств, принято выделять три основных группы: пространственные искусства, временные искусства, пространственно-временные искусства. К пространственным,

наряду с архитектурой, дизайном, изобразительными видами искусств (живопись, скульптура, графика), относится народное и декоративно-прикладное искусство.

В общем виде под народным искусством понимается форма общественного сознания, выражающая в художественной форме образы совокупных исторических норм коллективного, мифологического мышления, отражающая функцию познания в категориях «целесообразность», «ритм», «порядок», «структура», «конструктивность», «орнаментальность» и существующая по уровням символического, мифологического, метафорического, сюжетного отражений в народном искусстве на принципах взаимосвязи изобразительных и формообразующих условий. Материалом для изучения народного искусства служит народное зодчество, ансамбль женской одежды, бытовая утварь и др. Разделение народного искусства на крестьянское (сельское) и городское связано с характером потребителя (заказчика). Для села — это крестьянин и ремесленник, для города — посадский житель: ремесленник, торговец, мещанин.

Декоративно-прикладное искусство шире, нежели народное, так как имеет более широкий социальный и мировоззренческий контекст и помимо народного искусства включает традиции профессиональной и художественной светской культуры. В расширен-

ном значении в толкование «декоративно-прикладное» попадает и народное искусство: художественная резная или расписная прялка, изделия кустарного производства, ансамбль народной одежды, народная архитектура, как отвечающие условиям общего определения. Соответственно декоративно-прикладное искусство — это и оформление интерьера и экстерьера храмовых и светских сооружений, и церковная обрядовая утварь, и церковный текстиль, и оформление иконостаса, и изысканные объекты светского быта, и настенные и потолочные украшения интерьеров дворцовых сооружений, и предметы крестьянского обихода, и народное зодчество и др.

Иконопись в общей традиции истории искусств рассматривается в границах большого исторического периода, называемого древнерусским искусством. *Икона*, наделенная всеми свойствами декоративной формы, вместе с тем не является декоративно-прикладным искусством, так как ее основное содержание — воплощение святых образов христианства. Духовный мировоззренческий контекст иконы и обуславливает ее изобразительную традицию и вместе с тем особый этап изобразительного русского искусства.

По отношению к **архитектуре** применимо понятие не «декоративно-прикладное», а «декоративное» или «монументальное» искусство. Хотя изобразительная традиция (рельеф, иконопись, фреска, ре-

льефы поверхностей архитектурных сооружений) содержат всю палитру взаимозависимостей, существующих в декоративно-прикладном искусстве: плоскостность изображения, локальный цвет, учет визуальных осей в пространственной ориентации и художественно-пластических особенностей, но в силу специфики архитектуры, ее масштаба, главенства в пространстве, тектонических (выражение работы конструкции) свойств архитектуры обозначается как *монументально-декоративное*. Например, образы христианской традиции. Евангелические сюжеты на стенах и сводах церквей в силу функции храмовой архитектуры, ее особой мировоззренческой цели, онтологической (бытийной) самостоятельности формы, профессионального исполнения и образной (религиозной) соотнесенности рассматриваются в специальных разделах древнерусского, монументально-декоративного храмового искусства.

Объекты народного зодчества, народной архитектуры в силу камерности объемов архитектурных сооружений, небольших размеров «причелин», «полотенец», «охлупеней», «куриц» и др., их сопоставимости с размерами предметного мира крестьянина, характером образности сельской или посадской среды, искусствоведение рассматривает в двух аспектах. В одном случае в границах искусствоведения, в другом — архитектурной науки, в частности ее этнонаправления.

Понятие **прикладное** более всего отвечает характеру народной традиции. В его определении очевидны две составляющие, которые принято обозначать взаимосвязью утилитарных и эстетических свойств предметов: *пользы и красоты, декора и формы, материального и духовного*. Значение красивого в понятиях удобства пользования проявляется в форме изделия, его соразмерности, технологичности. Удобство пользования тесно связано с конструктивностью вещи, технологией и способами обработки материала, понятием красивой формы, искусности выполнения.

Термин «**декоративное**» подчеркивает особенности художественного произведения, связанные с его декоративным содержанием (плоскостностью изображения, локальностью цвета, стилизацией мотивов изображений и др.) или назначением, пространственным размещением, когда изделие служит целям оформления интерьеров или создано в выставочных целях.

Вместе с тем обращение к определению понятия *декор*, свидетельствует об его универсальном значении в искусстве. Декоративным может быть не только изображение, но и рожденная из особенностей технологии *фактура* материала, которую можно ощутить рукой, или *текстура* поверхности, видимая глазу.

С понятием образа тесно соприкасается понятие «*семантика*», происходящее от греческого *sema* — знак,

элемент членения смысла, содержания. Применяемая для изучения языка, семантика используется и для характеристики содержания изображений. Для народного искусства семантическая (смысловая, содержательная) основа имеет значение интерпретации содержания. Вместе с тем особенности воплощения образа, связанные не только с семантическими значениями декора, а прежде всего, с полнотой художественно-эстетических свойств и значений знаковой системы, свидетельствуют о художественно-образном наполнении семантических знаковых конструкций.

Художественный образ как центральная категория искусства и всего комплекса дисциплинарной специфики искусствоведения, представляет собой особый *родовидно-эстетической целостности*, связывающей художественно эстетические свойства отдельного предмета и условия строения и эстетического содержания материальной среды. С точки зрения целостности вещи «художественный образ» представляет собой смысл синтеза изображаемого, формообразующего, технологического и достигается за счет *средств художественного синтеза*.

Центральной категорией средств художественного синтеза выступает **композиция**. Грамотное построение композиции за счет использования ее формальных закономерностей: статичности-динамики, ритма-метра, фактуры-текстуры, контраста-нюанса, цвета-колорита,

пропорциональности, удобства обращения с целью достижения целостности впечатления, категории выводящей собственные практические задачи искусства в область эстетико-чувственного опыта и составляет главную цель художественного творчества.

Существуют два способа **классификации изделий декоративно-прикладного искусства**: по материалу и по назначению. Художественные изделия из текстиля, металла, керамики, дерева, кожи, войлока характеризует декоративно-прикладное искусство в его традиционном понятии по *используемому материалу*. Этим, в определенной степени, декоративное искусство отделено от дизайна, который широко использует синтетические и современные материалы. Посуда, ансамбль женской одежды, народное зодчество, игрушка, бытовая утварь и др. означает систематизацию этого вида искусства по функции или *назначению*.

Композиция и ритм. Категория «ритм» происходит от Рита (др. индийское — rta), восходящее к индоиранским истокам. *Рита* есть «обозначение универсального космического закона, определяет преобразование неупорядоченного состояния в упорядоченное и обеспечивает сохранение основных условий существования вселенной, человека, нравственности»¹. Инте-

ресно, что бог Митра, тесно связанный с Ритой дал название атрибута и высшего духовного сана в православии (митра, митрополит). Понятия метрики, метра, метрической системы мер этимологически восходят к данной категории.

Категория ритма позволяет понять сущность образа, его целостность — завершенность и механизм достижения этой завершенности. Основными формами выражения ритма являются принципы симметрии, метрического повтора, уравновешенности композиции. Большое распространение в ДПИ получили композиции, построенные на принципах центральной и зеркальной (вертикальной и горизонтальной) симметрии. Орнаментальные изображения как ритмически упорядоченные структуры есть также часть системы декорирования. Древнегреческий меандр, растительный раппорт эпохи Возрождения, виньетки фотографий XIX в., 230 групп симметрии кристаллов, описанные Копциком и Шубниковым, и многое другое составляют художественные, исторические, естественнонаучные ряды закономерностей ритма.

Понятие «ритм» можно связать и с графической структурой сюжетных изображений. Поиск равновесия внутри поля изображения построен на соотношениях масс, линейной напряженности, характере распределения тональных пятен и т.д. Данные ритмы не попадают в понятия центральной

¹ См.: Мифы народов мира. Т. I—II. М., 1982.

или зеркальной симметрии, раппортной полосы, но тем не менее обладают собственной ритмической природой. Например, ритм в структуре живописной картины построен на визуальных, цветовых и иных закономерностях, имеющих значение своеобразного графического каркаса художественного произведения. Это справедливо и для профессиональной графики, скульптуры, авангардных приемов супрематизма, лубка и много-

го другого. Интересно, что ритмической природой обладают другие понятия композиции. Статика-динамика, нюанс-контраст, фактура-текстура, цвет-колорит, цветовой контраст (желтое-синее, красное-зеленое, черное-белое) образуют своего рода первичные системы ритма, с помощью которых достигается задача ритмообразования и гармоничность отдельных составных частей общей композиционной формы.

3. Декоративность в народном искусстве: сущность, функция, метод

Определение сущности декоративности. Специфическое содержание, отличающее искусство, и в том числе народное, от других форм общественного сознания (науки и религии) — в его художественно-образной форме, достигаемой средствами художественного синтеза или способами композиционного выражения, благодаря которым в структуре произведения представлены идеи, мировоззрение, оценки событий реальной жизни. При этом определенная самодостаточность остается за средствами композиции, которая пользуется всем арсеналом приемов как общих — пропорционирование, цветовой строй, контраст и др., так и конкретных — центр композиции, ось симметрии, организационно-

выразительные средства. Однако сами по себе средства композиции не объясняют существа декоративности. Проводником художественного образа является чувственный (эстетический) опыт человека. На значительных промежутках времени именно чувство, переживание определяло характер и структуру знания вообще. Раскрытие смыслового и образного контекста искусства достигалось системой приемов и выразительных средств композиции, преобразующих материальную основу (звук в музыке, слово в языке, материал в декоративно-прикладном искусстве), способствующих наиболее выразительному в художественном отношении отображению понятий реального мира, суждению о них

и, прежде всего, поэтически образному суждению. Подчеркнем: наличие *художественного образа* — главное отличие искусства от науки — сферы деятельности человека по «выработке и теоретической систематизации объективных знаний о действительности», ставшей производительной силой и важнейшим социальным институтом примерно с XVI—XVII вв. Искусство и религия являются двумя сторонами духовного опыта (знания) и отличаются так же, как отличаются между собой сущность и форма, с той лишь разницей, что искусство часто абстрагировано от Творца и непосредственно выражает универсальные законы Мироздания в понятиях художественной формы (декора). Объективно же важнейшая и универсальная категория религиозного сознания — Вера и художественный образ как метод и условие трансцендентного опыта искусства исторически развивались вместе. Не случайно вся история искусств проникнута идеей Храма как модели Мироздания, а вся материальная основа религии (не только церковная книга, атрибуты обряда, иконописное искусство) по существу и есть художественное воплощение идеи Бога. И лишь в той степени, в которой умножающийся опыт познания и преобразования материи детализирует физические, химические, экономические, политические, идейно-тематические и иные технологии жизни человека, возникают условия для глубоко опо-

средованной связи изначального единства искусства и религии.

В этом комплексе взаимоотношений народное искусство обладает особым текстологическим содержанием. Являясь формой мировоззрения, возникшей задолго до христианства и появления письменности, оно выступает своеобразной энциклопедией жизни, универсальным инструментом (знанием) о Мире, выражающим совокупные нормы коллективного сознания, его этапного осуществления. В той степени, в которой коллективное духовное приближено к трансцендентному, возникают и соотношения общего и индивидуального. Единство народного искусства в любой фазе художественно-исторического развития заключается в коллективности понятий и коллективности его творческого обновления. Общность единства заключена в сходстве иконографических, эстетических и нравственных представлений и образов, в сходных приемах и средствах при богатейшем разнообразии конкретных решений. Условия такого выражения В.С. Воронов определял его принципами, среди которых он особое место отводил «декоративности». До настоящего времени эта категория для народного искусства не получила исчерпывающего определения. Не до конца выяснена роль ее в художественной конструкции, несмотря на то, что само значение широко привлекается исследователями для оценки качеств изобразитель-

ности и пластичности формы. Понимая под декоративностью антитезу иллюзорности, а декоративно трактованного объекта иллюзорно-достоверному его изображению, затрагивается внешняя сторона образа — его изобразительная характеристика. Вопросы исторического развития декоративности остаются вне прямой связи с развитием собственно образа. Так, например, декоративность обозначают как вид «особенностей форм, предметов, орнамента, сюжетных изображений, ... выраженных живописными, пластическими, графическими средствами». По другому толкованию декоративность — это «художественные свойства, определяемые колористическим и композиционным решением и назначением произведения, его местом и ролью в ансамбле». Очевидно, что универсальность приведенных формулировок не дает возможность выделить сущность декоративности. Такое толкование можно применить не только к декоративно-прикладному искусству, но также и к изобразительному: где присутствуют означенные «особенности», «художественные свойства», «решение и назначение произведения» и «место и роль в ансамбле».

Первым и самым важным условием оценки декоративности в народном искусстве является структурирование образных функций в общих признаках декоративно-прикладного искусства вообще.

Этот вопрос рассматривался в разделе понятий, где дается определение декора в его первичной функции отражать космографические понятия и объекты.

Второй момент связан с отграничением функций декоративности в народном искусстве по обслуживанию социального заказчика и их характерных особенностей: специфической формы обобщения в крестьянском, городском искусстве. Так же в отношениях с христианской символикой, стилевыми влияниями профессионального искусства. Изображения-абстракции в народной традиции отличаются от изображений, принятых в профессиональном декоративно-прикладном искусстве. Обрядовый опыт и космогоническое дохристианское мировоззрение, переходящее в антропоцентрическое и нравственно-бытовое, составляют основу сущности и, главное, содержания народного искусства, в то время как профессиональное, опосредованное эстетическими предпочтениями храмового и светского искусства и связанными с ними воззренческими понятиями, выражает многообразный опыт духовного становления общества последних столетий. Тончайшие функциональные и утилитарные решения формы находятся в соотношениях с мировоззрением и структурой религиозного обряда, светскими понятиями о необходимом и тающемся здесь функционально-бытовом эстетическом разнообразии.

В связи с указанной разницей в идейной основе искусств, можно отметить и разницу в трактовке понятия «декор». Если декор считать украшением, то декоративность следует отнести к художественным качествам украшения. При этом, если художественное содержание в профессиональном декоративно-прикладном искусстве определяется самодостаточностью декора в отношении к эстетическим свойствам и назначению, то в народном — приемы и средства формируются на основе идей и образов реального мира в процессе отобразительной деятельности и, что особенно важно, сохраняют свое «космическое фронтальное лицо», благодаря устойчивости композиционных структур, их контаминации, традиционности конструкции изделий. Этому свидетельствуют в археологических материалах, в частности зарубинецких и черняховских изделиях (II в. до н.э. — IV в. н.э.), имеющих прямые аналоги декоративной формы в предметах новгородского круга и сходных с ними многочисленных, дошедших до нас образцах народного искусства XIX — начала XX в.

Таким образом, декор в народном искусстве есть прямое воспроизведение понятий о мире. Декоративность является художественным качеством образа при формировании представлений о мировом пространстве, изменении формы пространства от космогонической к образам реальной природы и человеку вместе с ней.

Изображение, помещенное на поверхности изделия или ставшее объемной скульптурной массой композиции, становится декором даже тогда, когда он не декоративен в общеупотребительном смысле, не обладая качествами декоративности по трактуемой форме, т.е. «недекоративным декором». Здесь нет противоречия, так как в этом случае декоративность является не качеством изображения, а качеством синтеза в образе вещи, не формой и признаком изображаемых персонажей, а признаком и формой идеи, которую хранит предмет искусства в понятии целостности его образного строя, где частные проявления декоративности в виде условных, обобщенных изображений могут быть, а могут и не быть.

Реалистические иллюзорно-доверные изображения встречаются в народном искусстве не часто, а содержание их и уровень художественного исполнения характерны для позднего периода его развития. Так, в скульптурно обработанных скобкарях, швейках и других изделиях можно видеть прекрасные образцы с различной трактовкой внешней формы. Изделия в виде птиц могут с высокой точностью имитировать живой оригинал с особенностями оперения. Переданы точно не только внешние формы, строение и подробности оперения, но и особенности поведения птиц. В других случаях степень обобщения образа значительно выше. Здесь ощутима особая торжественность

и представительность персонажа (в основе демиурга), тип которой, несмотря на отсутствие подробностей, многочисленных в предыдущем примере, можно легко распознать. Это достигается обобщенностью, которую хочется назвать изысканной. Изысканно и точно распределены массы формы, а контраст декоративного пластического мотива с туловом братины создает ощущение легкости, даже парения.

Приведенные примеры свидетельствуют о том, что разница в понимании и трактовке изобразительности и декоративности не должна выводиться из степени ее достоверности. Иллюзорность никогда не была основной задачей для народного художника. Единственным критерием оценки степени декоративности является обобщенность образа. Главная задача декора — сохранить адекватность, достаточную для понимания объекта форму. Вне идеи воззрений эстетическая ценность изделия сохраняется в утилитарно-конструктивном и технологическом значении.

Таким образом, трактовка изображений в народном искусстве не связана с необходимостью исключительно точной передачи формы. Следовательно, декоративность возникает тогда, когда для воплощения идеи *необходима*, но *достаточна* такая природная условная форма (птица, конь, геометрическая фигура), которая в архетипе восходит к природному явлению

и связана с небом, солнцем, несущими человеку благо. Достаточна такая степень разработки формы, чтобы она ассоциировалась, пусть по незначительным признакам, с конкретными объектами, а точнее — понятиями, в объекте заключенными. При этом, условно трактованная форма природных или восходящих к природным объектам хранит магически-обрядовые и воззренческие значения (оберег, благопожелание, представления о пространстве). Достаточность признаков природной формы характеризуется пределом ее упрощения. По существу, идея изображения является, прежде всего, идеей смысла (мировоззрения) и лишь во вторую очередь — идеей самого отображаемого объекта. С исчезновением первичных значений акцент в художественном осмыслении переносится на объект, что приводит не просто к переработке его иконографической структуры, но и к сужению смысловых значений — разрушению синкретичности и расширению тематики, отчасти за счет привнесенных композиций, сходных по строению, а в ряде случаев созданных заново.

Сущность декоративности поэтому заключена в характере признаков идейного содержания образов. Поскольку последние имеют ярко выраженную линию развития в пространственно-средовых характеристиках, в условности трактовки отображаемой формы, в предпочтениях цвето-

вой символики, связанных с переживанием и ритуальным опытом, признаками формы находящимися в зависимости от материала и конструкции, постольку и декоративность может быть оценена по факту ее эволюционирования в типах композиции.

Особенности отображения пространства и решения его в разных типах композиций неодинаковы. Уже отмечалось, что пространственные характеристики образа — это совокупность пространственных характеристик самого предмета, его конструкции, техники исполнения, изображения. Декоративные свойства композиций зависят от того, как трактуется пространство изображения в тех или иных композициях.

Пространство-символ центричных композиций, адекватно понятие *пространство-переживание*. Техника резьбы в ее орнаментальности, структуре порезок, а часто и техника росписей условных элементов растительности не передают реальных пространственных координат и ритмы декора безотносительные к ним, образуют непространственное орнаментальное полотно узора.

Пространство - символ в осевых композициях имеет уже строгую ориентацию, свойственную условиям восприятия пространства человеком. Несмотря на то, что воспроизведение вертикалей и горизонталей обусловлено понятиями верх-низ, правое-левое, изоб-

ражения тем не менее остаются схематическими. Здесь, так же как и в центричных композициях, сжатости и обобщенности смысловых значений соответствует условность формы без подробностей в трактовке отображаемых объектов. Органичны оказываются технические приемы резьбы. В композициях, где доминируют изображения культов родового общества, пространство предполагаемо, но не обозначено. Реальные пространственные координаты, свидетельствующие о попытках обозначить третье измерение, появляются в третьей (переходной) и четвертой (сюжетной, свободной) группах композиций. Здесь среда раскрывается комбинацией двухмерных изображений — своеобразными вешками пространства. Примером могут служить иллюстрации, где перспектива среды формируется за счет наложения объектов. Другим примером может служить связь удаленного объекта с размещением его в верхней части поля изображения, а приближенного к зрителю с нижней декорированной зоной. Размещение элементов композиции начинает соответствовать их распределению в реальном пространстве.

Особенностью изображения в народном искусстве является его форма не в значении *видеть*, что, к примеру, объясняет понятие центральной перспективы, а в значении *знать*, соответственно изображая предмет в его максимально-возможных ракурсах: совмещении гори-

горизонтального и вертикального полей, передаче изображения средствами обратной перспективы. Данное качество — «знание изображаемого объекта», опосредованно особенностями перцепции — накоплением образно-визуального опыта.

Когда речь идет об условности пространства, нельзя забывать о том, что реализация его была бы невозможна без соответствующей трактовки существующих в природе объектов. В народном искусстве нет жесткой канонизации в совмещении точек зрения на объект, хотя само совмещение в разных случаях составляет особенность и художественную оправданность замысла. Проекционное отображение дает плоское двумерно трактованное изображение природных форм. Декоративная их интерпретация осуществлена в разных композициях по-разному. Необходимость сохранить общее представление о формах коня, везущего человека, порождает удивительное по цельности обобщенное изображение. Достаточно много и совмещений точек зрения. Свертка трехмерного пространства в двумерное, проекционно-условное, декоративно трактованное, и наоборот, показывает, насколько широки возможности художественного решения формы. Этот процесс идет вплоть до того момента, когда «проекции» изображений уже с высокой точностью передают особенности формы и намечают реальную перспективу в графических композициях лубка.

В этом и заключена сущность декоративности народного искусства.

Определение функции декоративности. Под функцией декоративности, в широком значении, можно обозначить художественно-образное раскрытие идейного содержания искусства. В узком понимании функция декоративности связана с признаками отображаемого объекта. Утрата мировоззренческих значений декора сопровождается изменением его функционального значения. Если в центричных и осевых композициях трактовка образов определяется значениями стоящих за ними идей-функций, то в переходных и свободных — значениями самих образов и художественным их решением. Здесь очевидны два направления развития функциональности декора. Во-первых, декоративность усложняется вместе с усложнением состава композиций (например, в сюжетных мотивах). Во-вторых, функция декоративности имеет тенденцию становиться функцией самой себя, или функцией украшения вообще. Такая двойственность функциональной зависимости отражает потребности в дальнейшем развитии изобразительной структуры образа в народном искусстве и дальнейшего развития декоративности в прикладном искусстве, но и первое и второе в силу зависимости от природы прикладного искусства существует лишь как тенденция развития прикладного искусства в целом.

Декоративность как метод художественного мышления. В границах российской науки методология понимается как учение о структуре, логической организации, методах и средствах деятельности. Как учение о принципах построения, формах и способах научного познания изобразительной традиции, методология определена той частью общей теории художественного процесса, которая связана с формами разделения факторов и совокупностью приемов практического или теоретического освоения действительности.

Для профессионального искусства в России методология изображения строится на его реалистической основе, восходящей к искусству Древней Греции, и развившейся в границах архитектурного и изобразительного строя мировоззренческой и философской концепции изображения. Первичная структура материальных объектов, переданная через геометрическое тело, составляет пространственную структуру изображения и основу реалистичного метода, направленного на выявление полноты эстетического многообразия мира природы, мира человека и самого человека, выступающего по отношению к природе «мерой всех вещей» (по Протогору).

Основное отличие метода декоративно-прикладного искусства и в его границах народного искусства заключено в зависимости изображения от формы или взаимоотношений «утилитарного — эстети-

ческого», «красоты и пользы», а в более подробном значении — в исходном диалогическом взаимодействии декора как структуры мира с материальным телом функционально и технологически обусловленным.

Поэтому изобразительный метод в народном искусстве достаточно четко очерчен приемами организации изображений, пониманием пространственных характеристик и форм отображаемых идей или явления в соответствующих объектах, что определенным образом сочетается с техникой и приемами исполнения. Важно отметить, что художественное мышление в отличие от мышления вообще переводит предмет познания в язык образов и его художественное решение. Образная природа народного искусства формируется в представлениях об объектах, свойствах и отношениях реального мира на основе чувственного опыта (познания). Декоративность здесь является «специфической формой обобщения», «аналогом мыслительной абстракции» и на протяжении длительного времени такая форма обобщения является не столько результатом, сколько способом отождествления вновь вводимых образов, а следовательно, является методом.

Понимание декоративности в ее сущности, функции и как метода объясняют и уровни декоративности: декоративность частных структур (графический декор) и

декоративность целой формы. Это означает, что функции декоративности могут исполнять и недекоративные образования, особым образом введенные в изделие. Кроме того, декоративность целой формы это не только декоративность пространственных композиций или синтез их с композицией графического образа, но и декоративность в значениях красоты материала, конструкции, приемов обработки. Каждая из таких составных обладает эстетической значимостью и сама по себе может именоваться декором, так как красота эта не

только осознана, но и явлена в конкретном произведении.

Таким образом очевидно, что декоративность как особенность процесса художественного мышления имеет, прежде всего, значения познания и является результатом и способом художественного обобщения специфичного для прикладного искусства в условиях перехода опыта переживания и сакрализации к опыту эстетического обобщения пространства, формы, цвета и трансформации категорий композиции вместе с новыми задачами искусства.

4. Стиль в народном искусстве

Стиль в искусстве в общем виде характеризуется как устойчивая для данного периода общность образной системы, приемов и средств художественной выразительности. В народном искусстве понятие общности справедливо и для самой простой вещи крестьянского дома, например копыря (приспособления для завязывания снопов) с несколькими порезками в виде ромба, с пересекающимися диагоналями и богато украшенной северодвинской прялки. При соприкосновении с миром вещей возникает чувство одухотворенности в мироощущении мастера, раскрываются эстетические представления и этические нормы жителей прошлого. Сокрытое в предмете желание благополучия придает ему

значение и ценность как некоему эквиваленту общечеловеческих отношений. Именно здесь сосредоточено главное содержание народного искусства. Именно в области ощущений эстетического явственно просматривается единство значений и смысла и тенденций стилевыражения.

Достаточно ли этого для определения понятия стилевого единства или просто стиля? Первое условие стилевого оформления в народном искусстве — синкретичность содержания, сохранившаяся в XIX в. в закономерностях композиционного построения. Понятие синкретичности для различных периодов искусства неравнозначно. Синкретичность одушевленного мира вещей и понятий в эпоху анимисти-

ческого Матриархата неадекватна синкретичности объектов периода языческого Патриархата. Соответственно целостность, свойственная эпохе функционирования фольклорных образцов в период Христианства, наделенная этнотеатральным содержанием, выполняет иную роль, нежели в дохристианский период. Следовательно, синкретизм образной системы является условием единства и преемственности не столько сущности и содержания, сколько явленной формы Мира. Соответственно, изменения, происходящие в структуре композиции, связаны с «исследованием» жизни. При этом целостность и синкретизм искусства сохраняется даже тогда, когда начинают появляться очень подробные и тщательно трактованные изображения. И принципиальное отрицание символической декоративной формы происходит в лубке. Изображение «отрывается» от предмета — носителя декора. На смену мотиву, еще принадлежащему идейно и пластически прикладному искусству, приходит сюжет, бывший вначале полупрофессиональным, а затем ставший профессиональным явлением сюжетно-изобразительной традиции.

Таким образом, единство народного искусства проявляется в стремлении познания окружающего мира, определения места в нем человека. Проблема единства, общности художественной формы — одна из главных в искусстве.

Попытки определить формальное художественно-композиционное выражение такого единства в народном искусстве предпринимали многие исследователи.

Анализ материалов, имеющих в трудах исследователей искусства, обращающих внимание на понятие «стиль», показывает несколько значений этого единства, относящихся к разным по смыслу сторонам народного искусства:

— художественно-технической трактовки изображений;

— сравнения особенностей изображения со стилями общеисторическими: часты суждения о заимствовании внешних черт;

— понимания стиля, как уровня мастерства и как социального заказа;

— стиля, как проявления местных особенностей декоративной системы.

Основная проблема в применении понятия стиля в народном искусстве заключена в том, что само понятие возникло для определения характера искусства в границах периодизации, которая используется в классической истории искусства. Значительное влияние оказала периодизация истории развития архитектуры, которая и определила смену архитектурных концепций II тысячелетия. Арочные проемы в толще стены дали признаки Романского стиля. Изменение арочного окна на стрельчатое, а сплошной стены на ее реберно-нервюрную основу тела здания, промежуточные

между которыми заполняет стекло, определили особенности ранней и поздней Готики. Стоечно-балочные конструкции превратили греческий портик из теневого навеса в классические сооружения времени итальянского Возрождения, а далее европейского Классицизма и Неоклассицизма. В промежутке между ними стремительными упругими формами, переходящими в изысканные рафинированные мотивы, расположились Барокко и Рококо. Ампи́р своей монументальностью замещает и преобразует Классицизм, напоминая о репрезентативности искусства восточных деспотий. Время эклектики XIX в. завершается возникновением большого последнего стиля Модерна — (ар-нуово).

Проекция концепции стилей на русское народное искусство справедлива там, где общность художественной формы определена сходными идеологическими причинами, общественным устройством и социальными условиями (например, с Петровского времени) и в теме профессионального городского искусства. Существующие понятия Классицизма, русского Барокко, Неоклассицизма и т.д. вплоть до Модерна — эти явления свидетельствуют о соотнесенности художественной формы в европейском и российском искусстве. В то же время понятие «ренессанса» в русском искусстве не используется не потому, что его здесь нет, а потому, что российское искусство к XVIII в. уже

не нуждалось в нем. Если проводить аналогии, то Проторенессанс и Ренессанс российского искусства пришелся на XIII—XIV вв. Это время величайшего напряжения духовных и физических сил народа. Это эпоха Рублева, Дионисия, Черного, других титанов русского искусства. Ипостась духовной силы, телесной аскезы и особой надматериальной формы переживания мира — своего рода художественная антитеза телесности религиозного сознания в западно-европейском Возрождении: художественным образам Лена́рдо да Винчи, Рафаэля, Микеланджело и др.

Поскольку русское народное искусство долгое время — почти семь веков — развивалось в границах общих традиций древнерусского искусства, а его образная система восходит к дохристианскому периоду, не испытывающему необходимости в понятиях стилеобразования, так как родовые принципы искусства отражены в признаках общего и заложены не в форме объектов, а в содержании понятий, то само народное искусство одновременно и больше стиля, и предшествует понятию стиля. Не стиль определяет единство художественной формы в народном искусстве, а единство художественной формы провоцирует разнообразие его региональных вариантов, стилевых проявлений.

Общее и особенное, как один из родовых признаков народного искусства, на котором особенно

настаивала М.А. Некрасова (1985), в том, что единство и различие начинают проявляться тогда, когда мы осознаем, что в основе декороразования лежат следующие условия:

- изменение композиционной структуры от конструкции первичных понятий о мире и мифов к сюжетному толкованию общественных понятий и ценностей;

- влияние преимущественной магической и эстетической функции как условия сохранения жизни (своей, родовой) и передачи духовного опыта;

- относительно самостоятельные черты, свойственные региональным проявлениям художественной формы.

Разнообразие трактовок стиля в народном искусстве подтверждают понятие неопределенности внешних признаков или впечатлений от искусства. В народном искусстве практически невозможно деление стиля на периоды, как это делается в архитектуре и тесно связанным с ней профессиональным искусством интерьера и прикладных вещей. Интересно, что даже в работе В.А. Авериной (1971), посвященной Городецкой резьбе и росписи, где в задачах работы автор предполагает «дать анализ стиля», не уточняется, что понимается под этим термином.

В общем виде понятие «стилевое единство» справедливо для народного искусства как по отношению к различным изделиям, так и по отношению к региональным формам

искусства. Здесь приоритет в художественном содержании составляет понятие «общности» образной системы, достигаемой сложившимися приемами и средствами художественной выразительности, характерными по составу и трактовке именно для конкретного региона, часто места, и еще чаще для очень узкого круга мастеров.

Можно привести следующий пример. Во второй половине XIX — начале XX в., в селах по берегам реки Онеги в Архангельской области работали мастера Овчинниковы — отец с сыном, а с ними еще несколько мастеров. По характерным элементам композиций, трактовке растительного орнамента, цветовому решению их манеру легко можно распознать в росписях прялок (цв. ил. 5, а), которые бытовали в ряде селений, на подбоях свеса кровли дома в селе Пороги Онежского района, выездных саней из деревни Поле того же района (цв. ил. 5, в), хранящихся ныне во Всероссийском музее декоративно-прикладного и народного искусства. Орнаментальные растительные мотивы с вьющимися стеблями, с каплевидными листочками, обведенными тонкой черной линией, нанесены на поверхность, предварительно загрунтованную: в прялочных росписях в глубокий синий, сине-зеленый, светло-синий фон; в саях и подбоях свесов кровли — в белый. Трактованные подобным образом растительные мотивы и устойчивые композиционные решения придают такое стилистичес-

кое своеобразие и такое образное содержание их творческой манере, которая, безусловно, отличается от манеры мастеров северодвинских, вологодских, тверских, костромских, ярославских, нижегородских.

Является ли манера изображения Овчинниковых их изобретением или в основе используемых ими мотивов лежат орнаменты заставок Ирмология нотированного (цв. ил. 6, 2) бытовавшего в каргопольской стороне, об этом мы можем лишь догадываться.

Так как социальная основа народного искусства в значительной степени однородна, то, следовательно, идеологические, эстетические запросы общества схожи. В этом смысле мы и можем утверждать об отсутствии резких стилевых границ и поэтому вправе говорить о «стилистическом единстве», как о понятии максимально широком, справедливом и для различных региональных форм народного искусства и для конкретных мест крестьянского искусства.

Подводя итог отметим следующее: основным методологическим положением можно признать то, что изучение стилистических особенностей местных школ и ремесел должно проходить на основе общих

признаков конструктивности, декоративности, орнаментальности. В народном искусстве значения «декоративность» и «орнаментальность» связаны между собой, орнаментальность является как бы производной от декоративности или дальнейшим развитием принципа декоративности.

Широко применяемый термин «узорочье», который мог бы служить основой определения стиля в народном искусстве, на самом деле является внестилиевым понятием, поскольку охватывает все способы всех времен русского народного творчества, показывая то усиление узорочного начала, то его ослабление. Может быть стилиевой основой является пластическая емкость и тектоническая лаконичность облика сооружений народной архитектуры, модулем которых на протяжении многих столетий оставалась толщина бревна? Пространственная внутренняя и внешняя конструктивно-пластическая форма долгое время, сохраняясь в относительном соподчинении земельному и ремесленному укладу, определяла конструктивное и образное единство художественной формы.

В этом смысле народное искусство и есть собственно стиль в искусстве.

5. Анализ композиции в народном искусстве

Заканчивая тему композиции в русском народном искусстве нельзя не сказать об анализе художе-

ственных народных произведений. Конструкция изделия, декоративный строй изделия и взаимосвязь

декора и формы и составляют основу анализа композиции, представленной в трех группах вопросов (тестов) — А, Б, В.

А. Конструкция изделия

1. Какую функцию выполняет изделие (использование изделия в быту)?

2. Использовалось изделие в крестьянском или городском доме?

3. Из какого материала изделие изготовлено, чем обусловлено?

4. Каким инструментом пользовался мастер?

5. Отметьте конструктивные особенности изделия (изготовлено из цельного куска дерева или с использованием приемов соединения частей).

6. Какие технологии использованы (соединение в шип, филе-чатая конструкция, клееная, распаривание, плетение, строгание, долбление)?

7. Оцените масштаб и пропорции изделия по отношению к человеку.

8. Обратите внимание на соотношение толщины частей, стенок.

9. Укажите узлы или части изделия, несущие основную нагрузку и задающие определенный характер форме.

10. Рассмотрите фактуру и текстуру поверхности, оцените их эстетическое выражение.

Б. Строение декора изделия

1. Какую технику украшения применяет мастер (резьба, роспись, раскраска, смешанная техника)?

2. К какому типу композиции относится изображение (центральная или осевая симметрия, переходный тип композиции, свободный, жанровый тип композиции)?

3. Что могут означать отдельные элементы композиции (соляренный знак, треугольник, изображение рыб, змей и др.)?

4. Определите центр композиции.

5. Выделите ось композиции, если таковая имеется.

6. Проследите характер распределения декоративных элементов (от центра к краю и от края к центру).

7. Найдите организованно-выразительные средства (замыкание в рамку, закрепление угла, краевой эффект, конструктивное напряжение).

8. Отметьте преобладающий характер распределения элементов композиции (центральный, осевой, ковровый, картинный).

9. Если используются жанровые мотивы, покажите особенности графического подуровня строения (треугольный, трапециевидный, прямоугольный, векторный).

10. Какая взаимосвязь пространственного и образного выражения (символическая, метафорическая, сюжетная)?

В. Взаимосвязь декора и формы

1. Совпадает ли строение декора со строением формы (двойная симметрия)?

2. Что превалирует в образном строе композиции (декор, форма, их соподчинение)?

3. Какие особенности формы определяют специфику декора (характер, конфигурация, протяженность поверхности, материал, фактура, конструктивное напряжение)?

4. Как разнообразится фактура поверхности в зависимости от наносимого декора?

5. Выходят ли визуальные связи декора за пределы формы изделия?

6. Подчеркните наличие или отсутствие контраста фактуры материала и декора.

7. Как сочетаются между собой пространственные эффекты изображения и пластическая выразительность формы (подчеркивание плоской поверхности изделия, влияние на форму выступающих и отступающих оттенков цвета, сокрытие материала под сплошным покрытием, перерастание графики в скульптуру)?

8. Чем обусловлено присутствие организовано-выразительных элементов?

Вопросы и задания

1. Назовите этапы развития знания о русском народном искусстве.

2. Что следует понимать под теоретическим наследием в русском народном искусстве?

3. В чем особенность первого периода развития народного искусства XVIII — середина XIX в. (идеи М.В.Ломоносова, изучение «быта и нравов» народов России, противостояние славянофилов и западников)?

4. В чем особенность второго периода: середина XIX — начало XX в. (наука о народности Ф.И.Буслаева: принципы народного искусства; экономические идеи; начало искусствоведения: высказывания В.В.Стасова)?

5. Что внесли в теорию народного искусства исследователи в 20—30-е годы XX в.? (наследие В.С.Воронова, А.В.Бакушинского, Н.И.Некрасова, Н.Щекотова, А.Г.Малицкого, отношение к сюжетным изображениям)?

6. Охарактеризуйте направления исследований в 50—70-е годы XX в. (со-

держание декоративно-прикладного искусства, специфика художественного образа в декоративно-прикладном искусстве, связь образа предмета с назначением, техникой исполнения);

7. Охарактеризуйте основные понятия ДПИ (декор, ритм, орнамент, украшение, прикладное, декоративное, народное искусство, декоративно-прикладное искусство, семантика, морфология искусства).

8. Дайте определение художественного образа в народном искусстве?

9. В чем состоит специфика декоративности в народном искусстве (сущность, функция, метод)?

10. Как изучать пространственные характеристики в народном искусстве?

11. Каковы особенности понятия «стиль в народном искусстве»?

12. Что значит провести анализ композиции в народном искусстве?

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Композиция в русском народном искусстве выступает категорией преобразования предмета познания в художественную форму образа. Представления на разных стадиях развития древнего общества сохранились в XIX в. в некоторых закономерностях композиционного построения. Наряду с этим, происходившие в структуре композиции изменения свидетельствуют о трансформации художественных понятий. При этом целостность композиции сохраняется вплоть до того момента, когда начинают появляться очень подробные и тщательно трактованные изображения.

Искусство создания образа не зависит от меры изоэстетности декора, орнамента, так как в этом случае самодовлеющей оказывается техника исполнения. Надо заметить, что в изделиях из дерева такие явления довольно редки. Подобные тенденции чаще касались изделий, где используются драгоценные материалы, где мера труда зависит от точности пользования техническими приемами,

увеличивающих стоимость и без того дорогих изделий, что, вообще говоря, характерно для светского, городского искусства, где красота становится синонимом богатства, а художественный образ соединяется с образом «дорогого» изделия. Изделия из дерева избежали крайности подобных тенденций. Мастер, создающий композицию, стремится к достижению предельной емкости выражения независимо от того, в какой комбинации здесь присутствуют композиционные образования конструктивных и знаковых систем. Изделие может быть изысканно и великолепно по декоративному оформлению, кисть или резец могут лишь слегка касаться его или вообще не участвовать в процессе декорирования, но это не мешает художественной образности, так как она заключена не только в сопоставлениях и ассоциациях с образами Мира, но формируется в целесообразности изделия, приемах и способах материального воплощения, потребностях в эстетических вещах и,

в широком смысле, противопоставлении действий человека, его разумной деятельности природному окружению. Художественные достоинства таких изделий должны оцениваться в зависимости от того, насколько емкими, но простыми по исполнению средствами мастеру удаётся решить эту задачу.

Есть примеры, показывающие, что меньшими художественными достоинствами обладают те изделия, в которых, стремясь утвердить самоценность декора, мастер не всегда замечает начало разрушения целой формы. Вместе с тем, оценивая подобные произведения, надо всегда помнить, что в разрушении прежней системы заложено начало новой, и это со всей очевидностью показывают многочисленные изделия конца XIX — начала XX в., носящие новаторский характер. Здесь очень важно увидеть не только уровень художественности, но и возможности дальнейшей эволюции декоративной системы.

Изучение стилистических особенностей «местных школ» и ремесел, далеко еще не описанных полностью по всем регионам России, должно проходить на основе общих признаков «конструктивности», «декоративности», «орнаментальности». Декоративность, составляющая в русском народном искусстве одну из самых устойчивых особенностей в XIX в., может быть понята как исторически развивающийся способ трактовки объектов

реального мира. В каком отношении к художественному мышлению находится декоративность? Отвечающая особенностям художественного сознания, декоративность связана с особым предметом познания, особой формой обобщения, особой формой общественной практики. Черты единства композиционной формы заключаются в схожести композиционных построений изобразительных структур в разных регионах; единой зависимости декора от конструктивных особенностей изделий; в одинаковых тенденциях формирования пространства образа.

Время показало, что народное искусство не утратило своей силы и по-прежнему питает современное искусство, но не только его. Оно стало своего рода хрестоматией изучения законов искусства, азбукой эстетического опыта, материалом для строительства будущего искусства народа, в широком значении материалом социокультурной общественной практики.

Композиция остается местом приложения сил художников, ведущих поиск выразительных средств художественной формы. Процесс этот нескончаем, поскольку нескончаем синтез архетипического и новаторского содержания творчества, развития образной системы, нескончаема фантазия авторов, сохраняющих иконографическую достоверность образа, претворяемого в изумительных декоративных эффектах народного искусства.

ЛИТЕРАТУРА

- Арбат Ю. Русская народная роспись по дереву. М., 1970.
- Байбурин А.К. Семиотические аспекты функционирования вещей // Этнографическое изучение знаковых средств культуры. Л., 1989.
- Бахилина Н.Б. История цветообозначений в русском языке. М., 1975.
- Береснева В.Н., Яглом И.М. Симметрия и искусство орнамента // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1974.
- Богуславская И.Я. Проблемы традиции в искусстве современных народных художественных промыслов // Творческие проблемы современных народных художественных промыслов. Л., 1981.
- Бондаренко И.А. Народное и царственное зодчество Древней Руси // Народное зодчество: сб. науч. тр. Петрозаводск, 1992.
- Бочаров Г.Н. Прикладное искусство Новгорода Великого. М., 1968.
- Вагнер Г.К. Канон и стиль в древнерусском искусстве. М., 1987.
- Василенко В.М. Русское прикладное искусство. М., 1977.
- Вишневская В.М. Резьба и роспись по дереву мастеров Карелии. Петрозаводск: Карелия, 1981.
- Воронов В.С. О крестьянском искусстве. М., 1972.
- Денисова И.М. Дерево-Дом-Храм в русском народном искусстве // Советская этнография, 1996. №6.
- Жегалова С. К. Русская народная живопись. М., 1984.
- Занимательная энциклопедия мер, единиц и денег. Челябинск, 2000.
- Иконников А.В. Поэтика архитектурного пространства // Искусство ансамбля, художественный предмет, интерьер, архитектура, среда. М., 1988.
- Ильин М.А. Исследования и очерки. Избранные работы об искусстве народных промыслов и архитектурном наследии XVI—XX веков. М., 1976.
- Искусство Прикамья. Ав.-сост. В.А. Барадуллин. Пермь, 1987.
- Каргополье. Ав.-сост. Г. Дурасов. М., 1974.
- Кошаев В.Б. Вопросы формирования понятий в науке о народном искусстве. Ижевск, 1998.
- Кошаев В.Б. Традиционное жилище народов Западного Приуралья. Ижевск, 2001.
- Круглова О. Русская народная резьба и роспись по дереву. М., 1974.
- Лубок. Русские народные картинки XVII—XVIII вв. М., 1968.
- Максимов П.Н., Воронин Н.Н. Деревянное зодчество XIII - XVI вв. / История русского искусства. Т. III. М., 1995.
- Мальцев Н. В., Тарановская Н. В. Русские прялки Л., 1970.
- Миловский С.С. Скачи добрый единорог. М., 1983.
- Мифы народов мира. В II т. М., 1982.
- Некрасова М.А. Народное искусство России: Народное творчество — как мир целостности. М., 1983.
- Разина Т.М. Поэтизация древних сюжетов / ДИ СССР, 1974, №8.
- Рождественская С.Б. Русская народная художественная традиция в современном обществе. Архитектурный декор и художественные промыслы. М., 1981.
- Русские. Историко-этнографический атлас. Середина XIX — начало XX в. М., 1970.
- Русский космизм: Антология философской мысли / Сост. С.Г.Семенова, А.Г.Грачева. М., 1993.
- Русское декоративное искусство. В 3 т. М., 1962—1965.
- Русское резное и расписное дерево в собрании Смоленского государственного объединенного исторического и архитектурно-художественного музея-заповедника. М., 1985.

- Рыбаков Б. А.* Ремесло древней Руси. М., 1948.
- Салтыков А.Б.* Самое близкое искусство. М., 1968.
- Семенова Т.С.* Народное искусство и его проблемы /Очерки. М., 1977.
- Соколова Т.М.* Орнамент — почерк эпохи. Л., 1972.
- Стасов В.В.* Собр. соч. в 3 т. СПб., 1847—1887.
- Тарановская Н.В.* Маленькие чудеса. Л., 1981.
- Чекалов А.К.* Есть ли художественный образ в прикладном искусстве // Искусство, 1963, №6.
- Черняев А.Ф., Тарасова С.В.* Золото Руси. М., 1995.
- Шорохов Е.В.* Композиция. М., 1986.

ОГЛАВЛЕНИЕ

От автора	3
Введение.....	4
Глава I. Происхождение и содержание композиционной формы	9
1. О сущности и структуре композиции в искусстве.....	9
2. Связь композиции и мировоззрения	13
3. Жанровые аспекты в русском народном искусстве	27
4. Проблема новаторства в композиции в русском народном искусстве.....	30
Глава II. Композиция в закономерностях декора и формы	37
1. Типы композиций в русском народном искусстве.....	37
2. Происхождение формы в народном искусстве (функция как знак).....	45
3. Принципы взаимосвязи декора и формы (соподчинение, подчинение, равновесие)	53
4. Приемы упорядоченности композиционной формы	58
Глава III. Композиция и техника декорирования	65
1. Композиция и техника резьбы по дереву.....	65
2. Композиция и техника росписи	77
Глава IV. Композиция и теория народного искусства	83
1. Теоретическое наследие в русском народном искусстве.....	83
2. Основные понятия в декоративно-прикладном искусстве.....	95
3. Декоративность в народном искусстве: сущность, функция, метод	101
4. Стиль в народном искусстве	109
5. Анализ композиции в народном искусстве	113
Заключение.....	116
Литература	118

а



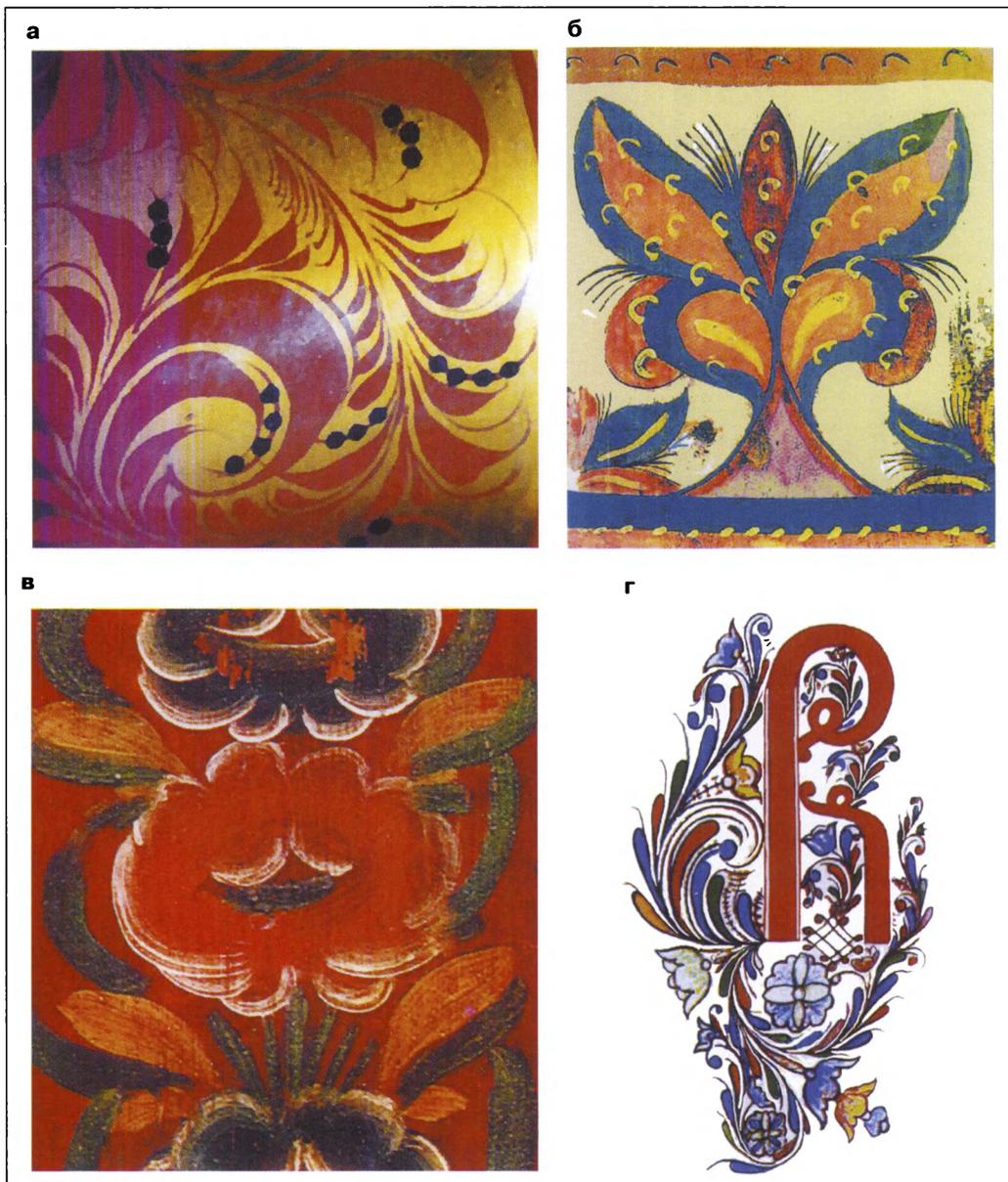
8. Роспись по мотивам городца. Фрагмент



7. **а** — дверь. Роспись филенки. Пермская губ.; **б** — роспись интерьера дома. Фрагмент. Музей Верхняя Синячиха. Свердловская обл.; **в** — роспись набирухи (берестяного лукошка). Архангельская обл.



5. **а** — прялка кенозерская резная с раскраской и росписью. Архангельская обл.;
б — загорская игрушка «Гусар». Резьба, раскраска, роспись; **в** — сани из д. Поле,
Чекуевского района. Архангельской обл.



6. **а** — хохломская роспись. Фрагмент; **б** — роспись ракульской прялки. Фрагмент. Район Северной Двины; **в** — роспись прялки. Фрагмент. Вологодская обл.; **г** — нарядная буква в начале текста Ирмология нотированного. Каргопольский район. Архангельская обл. Начало XX в.;

а



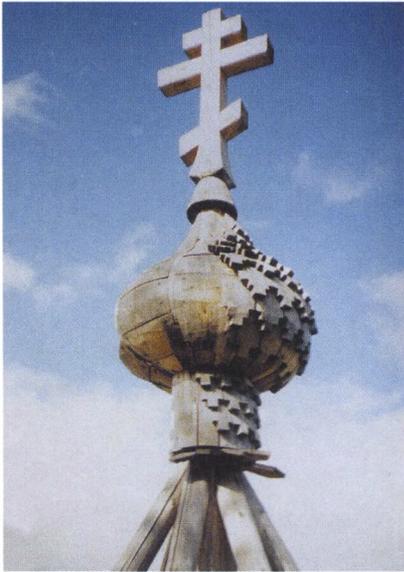
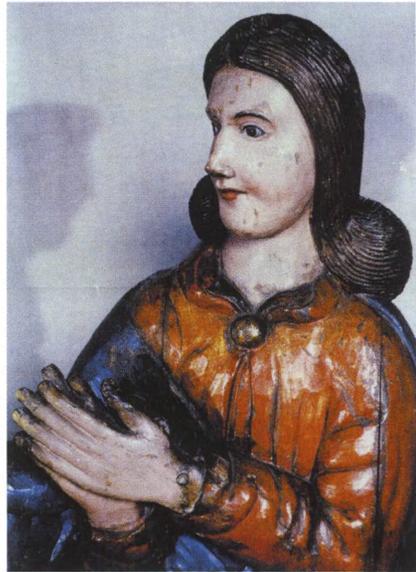
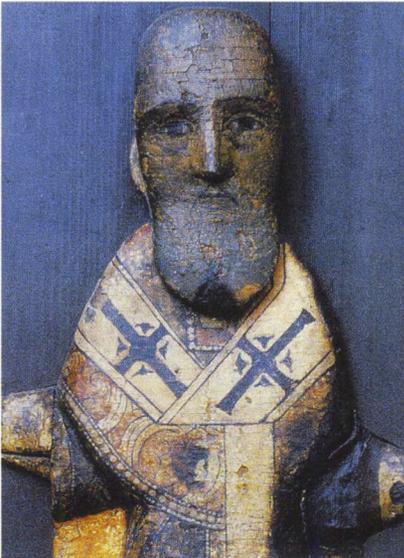
б



4. а — борецкая прялка расписная с сюжетом «охота на лисицу». Северная Двина; **б** — лубок «Охота на медведя». Гравюра на дереве, раскраска



3. а — лицевая лопасть прялки с Урало-Сибирской росписью. Бытовала в Тюменском крае; **б** — гора и птицы. Декор прялки. Архангельская обл.; **в** — погост Лядины. Каргопольский район Архангельской обл.

а**б****в****г**

- 2. а** — пример укладки лемехов на маковке деревянной церкви;
б — полихромная скульптура Иоанна Богослова. Район Прикамья;
в — полихромная скульптура Св. Николая Можайского. Район Прикамья;
г — полихромная скульптура Царя Давида. Фрагмент. Середина XVIII в.



1. Лубок. Адам и Ева под Древом познания (добра и зла). 1820

В учебном пособии представлен интересный разнообразный материал, который поможет студентам в изучении декоративного русского народного искусства. Раскрываются принципы взаимосвязи декора и формы, закономерности построения композиции и жанровых типов изображения в связи с особенностями развития русского деревянного зодчества. Все это многообразие иллюстрируется материалами резьбы и росписи по дереву.

Учебное пособие адресовано студентам, обучающимся на художественных и художественно-педагогических специальностях и тем, кто интересуется декоративно-прикладным искусством.



ISBN 5-691-01585-0



9 785691 015854

ГУМАНИТАРНЫЙ
ИЗДАТЕЛЬСКИЙ
ЦЕНТР

ВЛАДОС