745/746
К 71

образование

Учебник

Л. В. Косогорова
Л. В. Неретина

ОСНОВЫ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА

2-е издание



БАКАЛАВРИАТ

ПЕДАГОГИЧЕСКОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

ACADEMIA

Высшее образование

БАКАЛАВРИАТ

Л. В. КОСОГОРОВА, Л. В. НЕРЕТИНА

ОСНОВЫ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА

УЧЕБНИК

Для студентов
учреждений высшего образования,
обучающихся по направлению подготовки
«Педагогическое образование»

2-е издание, стереотипное

ACADEMIA

Москва
Издательский центр «Академия»
2014

УДК 7(075.8)
ББК 85я73
К715

Рецензенты:
доктор педагогических наук, профессор кафедры теории
и методики преподавания изобразительного искусства
Московского педагогического государственного университета *С. Е. Игнатьев*;
кандидат педагогических наук, доцент, проректор
по учебно-методической работе Педагогической академии
последипломного образования *О. А. Соломенникова*

Косогорова Л.В.

К715 Основы декоративно-прикладного искусства : учебник для студ. учреждений высш. образования / Л. В. Косогорова, Л. В. Неретина. — 2-е изд., стер. — М. : Издательский центр «Академия», 2014. — 224 с.: ил., [16] с. цв. вкл. — (Сер. Бакалавриат).

ISBN 978-5-4468-1070-3

Учебник создан в соответствии с Федеральным государственным образовательным стандартом по направлению подготовки «Педагогическое образование» (профиль «изобразительное искусство», квалификация «бакалавр»).

В учебнике даны краткие сведения по теоретическим основам декоративно-прикладного искусства, а также подробная характеристика основных видов народного декоративно-прикладного искусства: резьбы и росписи по дереву, художественной керамики, обработки металла, вышивки, кружева, ткачества, народной игрушки, художественных лаков, гончарного дела, кружевоплетения и др. Раскрываются художественно-стилистические и выразительные особенности произведений декоративно-прикладного искусства. Особое внимание уделено орнаменту как основному способу декорирования изделий.

Для студентов учреждений высшего образования. Может быть полезен всем, интересующимся народным искусством.

УДК 7(075.8)
ББК 85я73

Оригинал-макет данного издания является собственностью Издательского центра «Академия», и его воспроизведение любым способом без согласия правообладателя запрещается

© Косогорова Л. В., Неретина Л. В., 2012
© Образовательно-издательский центр «Академия», 2012
© Оформление. Издательский центр «Академия», 2012

ISBN 978-5-4468-1070-3

ПРЕДИСЛОВИЕ

Материал учебника основывается на исследованиях ученых-искусствоведов: А. В. Бакушинского, И. Я. Богуславской, В. М. Василенко, В. С. Воронова, М. А. Некрасовой, Т. М. Разиной, Т. Я. Шпикаловой и других, — которые внесли большой вклад в развитие теории и истории народной художественной культуры и декоративно-прикладного искусства и способствовали их внедрению в систему этнохудожественного образования.

В содержание учебника включены основные теоретические положения ученых-искусствоведов о тенденциях развития народного декоративно-прикладного искусства, разнообразных видах декоративно-прикладного искусства, их технологических и художественных особенностях.

Цель учебника — формирование у студентов знаний о декоративно-прикладном искусстве.

Процесс изучения дисциплины направлен на формирование следующих **компетенций**:

- владение теоретическими основами изобразительного и декоративно-прикладного искусства, дизайна;
- владение инструментарием, методами, приемами и практическими навыками работы в изобразительном и декоративно-прикладном искусстве (по видам);
- готовность реализовывать изобразительные навыки в работе над композицией в живописи, графике, декоративно-прикладном искусстве, дизайне;
- готовность к самостоятельной художественно-творческой деятельности в области изобразительного и декоративно-прикладного искусства, дизайна и компьютерной графики.

В результате изучения дисциплины **студент должен знать**:

- виды декоративно-прикладного искусства, художественные традиции;
- художественные ремесла и основные центры изготовления изделий народного декоративно-прикладного искусства;
- технологии художественной обработки материалов (бумаги, ткани, древесины, глины, металла);
- основы проектирования и выполнения изделия декоративно-прикладного искусства;
- закономерности связей предметов декоративно-прикладного искусства со средой;

уметь:

- проектировать и выполнять изделия декоративно-прикладного искусства с применением различных материалов;
- применять закономерности и приемы декоративной композиции при выполнении учебных и творческих работ;
- использовать традиции декоративно-прикладного искусства и художественный опыт народных мастеров при выполнении работ на практикуме в мастерских;
- использовать современные материалы и технологии обработки при создании изделий декоративно-прикладного искусства;

владеть:

- инструментами и оборудованием, применяемыми при изготовлении изделий декоративно-прикладного искусства;
- способами художественной обработки материалов;
- профессиональными навыками создания изделия для экспозиции в интерьерной и экстерьерной среде;
- приемами передачи художественного опыта в образовательном учреждении.

Учебник содержит три главы.

В первой главе дан краткий обзор исследований ученых-искусствоведов, внесших большой вклад в развитие теории и истории народной художественной культуры и народного декоративно-прикладного искусства. Раскрыты основные понятия: «декоративно-прикладное искусство», «народное декоративно-прикладное творчество», «народное художественное творчество», «народный мастер», «традиция», «коллективное творчество» — их общие и отличительные черты.

Во второй главе раскрыты функции произведений декоративно-прикладного искусства. Подробно рассмотрены виды декора, принципы его построения, художественно-выразительные особенности.

В третьей главе дается анализ основных видов народного декоративно-прикладного искусства: резьба и роспись по дереву, художественная керамика, обработка металла, вышивка, кружево, ткачество, народная игрушка, художественные лаки и др. Раскрыты художественно-стилистические особенности произведений декоративно-прикладного искусства.

Также учебник включает контрольные вопросы для закрепления и самопроверки пройденного материала, задания для практических работ, темы для докладов и рефератов, задания для самостоятельной работы студентов.

Учебник может быть использован не только в высших, но и в средних учебных заведениях профессионального образования и учреждениях дополнительного образования.

Глава 1

ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО КАК ЧАСТЬ НАРОДНОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

1.1. Теоретическое осмысление народного декоративно-прикладного искусства

Долгое время в силу многих причин народное искусство в России вплоть до XX в. не получало должного места в научной теории, считалось устаревшим, понятия его искажались, что сказывалось на его художественной практике, на культуре в целом.

В 20-х гг. XIX в. усиливается комплексная экспедиционная деятельность. В программу экспедиций включают изучение разных аспектов крестьянского быта: поэтическое творчество, обряды, деревянное зодчество, предметы прикладного искусства и т. п. В результате этих изысканий существенно расширились собрания образцов народного творчества, были выявлены и стали известными десятки народных сказителей и мастеров. При изучении собранных материалов акценты делались на описании особенностей творческой манеры мастера, его биографических данных. Все это способствовало выявлению условий бытования произведений народного искусства, обогащению фонда персоналий народного творчества, уточнению границ фольклора. Многие ученые совмещали исследовательскую деятельность с руководством художественными промыслами, стремясь их возродить.

Научной разработке проблем народного искусства способствовало проведение в декабре 1921 г. в залах Российского исторического музея выставки «Русское крестьянское искусство». Она отличалась принципиальной четкостью постановки задачи: раскрыть непреходящую ценность бытового искусства крестьянина-художника — и не только имела большое общественно-культурное значение, но стала вехой в развитии науки о народном искусстве. По материалам выставки в Москве в 1924 г. была издана книга В. С. Воронова «Крестьянское искусство», которая считается одной из известных работ о народном искусстве.

Активизировалась научная работа музеев, в результате которой появились сборники трудов Государственного Русского музея,

Государственного исторического музея, Загорского историко-художественного музея-заповедника; в последующие годы большой вклад в их работу внесли И. Я. Богуславская, С. К. Жегалова, О. В. Круглова и другие ученые-исследователи. Необходимо подчеркнуть, что наряду с описанием фондов, собиранием и классификацией экспедиционных материалов в музеях осуществлялась серьезная конкретная помощь промыслам в деле изучения художественных традиций, выявления стилевых особенностей, способствуя эстетическому воспитанию мастеров. В эту работу включились краеведческие музеи, которые помогали собирать материал по истории народного декоративно-прикладного искусства, организовывались совместные выставки-смотры произведений народных мастеров, а также проводились научно-практические семинары.

Важную роль в формировании научно обоснованной политики развития народного искусства и промыслов сыграл коллектив Научно-исследовательского института художественной промышленности (НИИХП). Соединение научных исследований с практической творческо-экспериментальной работой было заложено в самой структуре НИИХП.

В 20—30-е гг. XX в. активизируется процесс формирования науки о народном искусстве и о методах его исследования. Появившиеся в это время работы В. С. Воронова, А. И. Некрасова, А. В. Бакушинского отличаются широтой, глубиной и многоаспектностью взглядов на развитие народной культуры.

В своих трудах исследователь В. С. Воронов большое значение придавал общественной значимости народного искусства. Народное искусство он определял как деятельность, тесно связанную с бытом, с удовлетворением жизненных потребностей людей, что в свою очередь позволило ученому определить специфику его изобразительности, заключенную в мировоззренческой форме. «Народное» и «прикладное» В. С. Воронов определял как синонимы, ввел в научный оборот определения крестьянского творчества: «декоративность», «конструктивность», «орнаментальность». «Декоративность» В. С. Воронов рассматривал как продукт коллективного постижения мира путем организации и упрощения видимого. «Конструктивность» заключается в обусловленности декора назначением и конструкцией вещи. «Орнаментальность» является основным принципом изобразительной композиции. Сюжетно-жанровые тенденции в народном искусстве исследователь относил к городскому влиянию и отделял их от древних пластов народного искусства.

Коллективность творчества В. С. Воронов рассматривал как характерную черту народного искусства. В работе мастера почти все было продиктовано многовековой традицией: выбор материала и

приемы его обработки, характер и содержание декоративного убранства.

О коллективности народного искусства В. С. Воронов писал: «Все формальное богатство его создавалось путем постоянных повторений: медленное накапливание перефразировок, дополнений, поправок, изменений... и вариаций... приводило к созданию крепких, выношенных форм... Удачное и оригинальное, привнесенное в искусство индивидуальной ловкостью и острой зоркостью, прививалось, развивалось и приводилось в законченную форму; случайное, бесталанное и надуманное не выдерживало дальнейшей коллективной проверки, отпадало и исчезало».

Коллективность была тесно связана с передачей традиций от мастера к мастеру, из поколения в поколение. Найденный кем-то новый прием или мотив быстро становился всеобщим достоянием.

Заслуга ученого-искусствоведа В. С. Воронова заключается в том, что он ввел в научный оборот новые пласты национальной культуры, раскрыл эстетическую ценность и художественные особенности крестьянского искусства.

Общие вопросы развития народного искусства поднимаются в 1920-х гг. профессором А. И. Некрасовым в книге «Русское народное искусство». Он был близок к позициям В. С. Воронова в определении двух основных факторов в развитии народного искусства: производственного и социального. Однако А. И. Некрасов несколько иначе оценивает природу коллективности народного искусства. Он рассматривает крестьянское искусство как явление, находящееся в постоянном движении, во взаимодействии с городским искусством. А. И. Некрасов полагал, что своеобразие природы крестьянского искусства заключается в особой образно-стилистической системе, сущностью которой был «чувственный экспрессионизм», когда уходят личные побуждения и открывается постоянный быт. Большое внимание исследователь уделял трактовке образа в народном искусстве, выделяя в ней приемы символизма и восприятие пространства как отвлеченной среды, где образ равен самому себе.

Середина 1930-х гг. стала для художественных промыслов временем утверждения их общественной значимости. В это время под руководством А. В. Бакушинского происходило возрождение промыслов хохломской и городецкой росписи по дереву, дымковской игрушки, становление в новых исторических условиях промыслов лаковой миниатюры: Палеха, Холуя, Мстеры. А. В. Бакушинский оценивал творчество народного мастера как движущую силу промысла, но одновременно подчеркивал значение традиции и коллективного характера творчества. Его заслугой является осмысление категории «коллективность» как коллективного вос-

приятия. Написанные им статьи «Русские художественные лаки», «Вятская игрушка», «Росписи Городца и Хохломы», «Новый стиль Палеха» и другие внесли большой вклад в развитие науки о народном искусстве.

1940—1950-е годы не привнесли существенных качественных изменений в теорию народного декоративно-прикладного искусства. Основы, заложенные в предыдущие десятилетия, не получили должного развития. Как позднее отмечала видный ученый-исследователь народного искусства М. А. Некрасова, в этот период окончательно игнорировалась сущность народного творчества, декоративная специфика предметного творчества. Узкое примитивное понимание реализма и современности ставили за грань искусства многие художественные явления народного творчества и надолго затормозили развитие научной мысли.

Начало преодоления негативных тенденций в науке о народном искусстве было положено А. Б. Салтыковым, научные труды которого изданы в 1950—1960-х гг. («Русская керамика», «Проблема образа в прикладном искусстве» и др.). В книге «Самое близкое искусство» им впервые был поставлен вопрос о специфике художественного образа в декоративном искусстве, о расширении сферы ценностного содержания художественной вещи, которая в его представлении состоит в единстве полезного и практического, утилитарного и образно-художественного начала. Особенно значимым для науки о декоративно-прикладном искусстве было выступление А. Б. Салтыкова на Всесоюзном съезде художников (1958 г.). А. Б. Салтыков впервые поднял проблему роли декоративного искусства в культуре, способного выражать глубокие понятия и чувства, давать широчайшую информацию культурной памяти. Важнейший аспект взглядов А. Б. Салтыкова, ставший в основании теории о народном искусстве, это утверждение о том, что окружающие вещи есть предметное воплощение чувств человека, его сущности, что вещи не только создаются человеком, но под их влиянием человеческие чувства перерождаются, развиваются. Тем самым А. Б. Салтыков выводил народное декоративно-прикладное искусство — самую близкую человеку и актуальную в его собственном преображении сферу — из области материального производства в область духовную, ставил народное искусство на уровень, формирующий духовную сферу человека, его преобразования. Этот тезис особенно важен для понимания народного искусства как ярчайшего явления культуры, обладающего богатым воспитательным потенциалом. Среди основных принципов народного искусства А. Б. Салтыков выделял синтетичность, соединение красоты и пользы, разрабатывал вопрос о природе образа в народном искусстве, утверждая, что содержание образа расширяет и углубляет содержание самого предмета, что вещь

становится художественной тогда, когда ее выразительность нечто большее, чем просто выявление функции.

В 1960-е гг. народное искусство продолжает испытывать на себе груз существующей идеологии. Отрицанию подвергалась вся область народного творчества как пережиток прошлого, как продукт архаичного мифологического сознания, признак «не цивилизованности». Внутри такого ущербного представления о народной художественной культуре всегда стояли проблемы о соотношении старого и нового, прошлого и настоящего, традиции и новизны; воспроизведения и творчества. В середине 1960-х гг. формируется «новая народная культура», массовое самодеятельное творчество, получившее небывалое распространение не только в нашей стране, но и во многих странах мира. Границы понятия «народность» в этот период размываются. В искусстве появляются «синтетические формы» художественной деятельности, которые занимают как бы промежуточное место между фольклором, самодеятельностью и профессиональным искусством. Происходит интеграция разных пластов народной культуры в современность. Истинное народное искусство с его спецификой долгое время пытались или приравнять к художественной промышленности, или оценивали с позиций профессионального искусства, или подвергали неоправданной модернизации.

К концу 1960-х гг. наблюдается тяготение общественности к «корням», к поиску и обретению «утраченной идентичности». В это время приобретает ценность этнокультурное своеобразие, этничность ассоциируется с человеческими формами существования и выступает противопоставлением «механизированным», «массовым» формам. Появляется мода на народность. Народные промыслы оказались на новом подъеме.

Происходящая в 1960—1980-е гг. переоценка ценностей вызвала к жизни новые взгляды на народную художественную культуру и промыслы, которые отразились в многочисленных исследованиях, где достаточно широко обсуждались проблемы традиции, традиционности. Традиционность предстала в качестве особой формы устойчивости и преемственности различных аспектов социальной и культурной жизни, а также объясняла принципы динамики и изменений. Признавалось присутствие традиционности в современном мире. Такое представление о традиции оказало существенное влияние на формирование новых взглядов на народное искусство, декоративное творчество, традиционную художественную культуру, на развитие теоретического ее осмысления.

В период 1970—1980-х гг. в культуре наблюдается процесс интенсивной интеграции искусств, который позитивно сказался и на теоретическом осмыслении проблем специфичности разных

видов искусства. В особенности это затронуло проблемы размежевания дизайна и декоративно-прикладного искусства, народного искусства и самодеятельного творчества, сущности и специфики декоративного творчества, его связей с предметной средой, уточнялось понятие «декоративность», которая осмысливается в ее внутреннем качестве, в целостности символических и орнаментальных структур.

Исследованию в области изобразительно-пластического народного искусства посвящены труды В. М. Василенко, Г. К. Вагнера, И. Я. Богуславской, Г. Л. Дайн, Г. С. Масловой, М. А. Некрасовой, С. Б. Рождественской, А. К. Чекалова, которые стали классикой научной теории народного декоративно-прикладного творчества. Научная теория складывалась из исследований самых разных сторон народной художественной культуры: связи ее с природой, бытом, историей, праздничной и трудовой культурой; разнообразие форм и функций, присущих ей; специфические принципы, законы бытования и развития. Исследования этих ученых послужили основой выявления специфики художественно-образной системы народного искусства, глубинным основанием которой выступает синкретическое, архетипическое, религиозно-мифологическое сознание народа. Они раскрывали ценностную, духовную сущность многообразных видов народного творчества, кропотливо расшифровывали знаково-символическую сущность его художественно-образного языка, обосновывали его роль и место в современной культуре.

Исследователь В. М. Василенко считал, что в XVIII—XIX вв. народное искусство представляло собой в основном крестьянское творчество, а также народные промыслы — «полукрестьянское искусство». Он выделил взаимовлияние народного и городского искусства, искусства рабочих слоев и считал их плодотворными. В. М. Василенко выдвинул идею содержательности народного искусства не по узкому сюжетно-тематическому признаку, а по широкому очеловечиванию вещи поэтической мечтой и сформулировал такое понятие, как «духовная утилитарность» вещей. Ученый охарактеризовал стиль народного искусства как «фольклорный реализм» — сочетание реализма с орнаментально-декоративным характером произведения. Историко-художественными компонентами народного декоративно-прикладного искусства, по мнению автора, являются: древняя традиция, современный материал, взаимодействие с городским искусством. Идеи В. М. Василенко изложены в его основных трудах: «Народное искусство XVIII—XIX вв.», «Русское народное искусство: истоки и становление», «Русская народная резьба и роспись по дереву XVIII—XIX вв.».

Г. К. Вагнер в своих исследованиях выявил отличительные черты народного искусства, в котором главной считал родовую сущ-

ность, выражение мира в целом, фольклорный реализм. Канон в народном искусстве — путь творчества, обусловленный осознанным или неосознанным единством с природой. Именно Г. К. Вагнер сравнивал традицию в народном искусстве с деревом, сохраняющим ствол и наращивающим кольца. Из народного искусства вырастает самодеятельное творчество как вторичная форма. Если народное искусство является закрытой системой, то самодеятельное творчество — открытая система, не связанная с традицией. Г. К. Вагнер отмечал, что народное искусство хранит самые значительные формы, возникшие в эпоху «детства народа» и воспроизводимые в качестве «истинной сущности». Свой взгляд на проблемы народного искусства автор выразил в статьях «К проблеме "крестьянского" в народном искусстве», «О соотношении народного и самодеятельного творчества».

Т. Д. Разина в книге «Русское народное творчество» раскрывает поэтическую сторону народного декоративно-прикладного искусства с привлечением материалов фольклора. Она анализирует бытование произведений народного искусства, принципы коллективности, индивидуальности и традиционности в народном искусстве, эстетическое осмысление природы. Исследователь отмечает, что устный фольклор, музыкальное творчество, декоративное искусство возникли и развивались в процессе трудовой деятельности, являясь различными формами освоения действительности. Общность их заключается в единстве материальной основы, в связи с трудом и бытом. Т. Д. Разина рассматривает связи орнаментального и музыкального творчества, образов устного и изобразительного творчества.

С. Б. Рождественская характеризует народное искусство как одну из форм этнического сознания. Она заостряет внимание на таких функциях народного искусства, как эстетическая и этническая, и отмечает, что в художественных формах предметов и их украшениях народное искусство материализует мировосприятие народа, образно отображая окружающую действительность, взаимоотношения общества и природы. Прослеживая стадии развития народного искусства, С. Б. Рождественская выделяет несколько слоев образов, связанных с тотемическими верованиями, мифологическими представлениями, утверждением мировых религий и исчезновением религиозного мировоззрения. Ценным вкладом в науку о народном искусстве является исследование вопроса о жизни древних традиций в современном обществе. Взгляды С. Б. Рождественской изложены в трудах «Русская народная художественная традиция в современном обществе», в статье «Отражение отношения "человек — природа" в народном искусстве» и др.

Период конца XX — начала XXI в. ознаменован новым методологическим уровнем теоретической мысли в изучении народного

искусства. Фундаментальное значение для становления науки о народном искусстве, определения его места в современной культуре имеют исследования М. А. Некрасовой. Колоссальный собственный экспедиционный опыт, исследование произведений народного искусства в местах их непосредственного бытования, наблюдение живого процесса творчества в среде народных мастеров, общение с ними способствовали формированию определенной системы взглядов этого ученого-исследователя. Анализируя и обобщая предыдущий научный опыт и богатейшие собственные наблюдения, М. А. Некрасова раскрыла духовный смысл народного искусства, его сущность как особого типа художественного творчества, бытующего в четырех формах и развивающегося по своим законам и творческим принципам.

Первая форма охватывает народное искусство, не вычлененное из своей этнографической среды. Народное искусство в первой форме развивает наследуемое мастерство на основе непосредственной преемственности от мастера к мастеру, от отца к сыну, из семьи в семью, что составляет жизненную основу его процветания. Важным аспектом сохранения традиционной народной культуры является сохранение среды его бытования. Очень важно, чтобы мастер не переселялся из одного места жительства в другое, из села в город, не менял жизненный уклад, который связан с природой, так как она является источником его творчества.

Вторая форма — творчество единичных народных мастеров; тех, кто сохраняет коллективный художественный опыт, традиции. Данная форма очень типична для деревень России. Очень часто народное искусство приравнивается к творчеству одного мастера, что в корне неверно. Почти в каждой деревне, селе есть один свой мастер, сохраняющий культурную традицию и творческие принципы народного искусства, развиваясь только в замедленном темпе. Там, где работает один мастер, всегда рано или поздно появится еще два и три мастера. При благоприятных условиях может зародиться и промысел.

К третьей форме относятся промыслы, развивающиеся стихийно, подобно росписи по дереву Полхов-Майдана. Данная форма тесно связана со второй формой, потому что все начинается с инициативы сначала одного, а потом нескольких мастеров. Один мастер бережно сохраняет традицию, пользуясь навыками известного ему мастерства; другой проявляет инициативу к делу как хороший организатор, третий подхватывает творческое начинание, легко перенимая художественную идею и технические навыки у соседа, а может быть, у мастера из другой деревни и даже края, и кладет начало промыслу, в который включаются другие мастера. Так развивается народное искусство с инициативы одного лица.

В связи с этим большого внимания заслуживает самодеятельное творчество. Оно также может стать началом промысла, но может оставаться и самим собой. Поэтому важно не путать самодеятельное творчество с народным творчеством, творчеством коллективным.

Четвертая форма народного искусства — промыслы, организованные в мастерских с производственным оснащением, педагогическими кадрами. К четвертой форме относятся ковровые ткацкие производства, росписи по дереву, вышивка и кружево, керамика и т.д. Народное искусство и производственные мастерские (сувенирная промышленность) — это две разные области творчества, соответственно творчество индивидуальное и коллективное. Сохранение передачи мастерства от поколения к поколению позволит развиваться дальше. Традиция и коллективность остаются законом развития народного искусства.

Особое значение для сегодняшнего времени имеет глобальное видение М.А. Некрасовой художественной культуры в единстве; взаимосвязи и взаимовлиянии всех культурных элементов. В фундаментальных трудах «Народное искусство как часть культуры», «Искусство ансамбля», «Народное искусство России. Народное творчество как мир целостности», «Народное искусство России в современной культуре» дана всесторонняя характеристика народного искусства в системе «человек — природа — культура», а также выявлены главные противоречия, тормозящие изучение народного искусства, основные этапы в формировании теории и методологии народного искусства.

Важнейшим в трудах М.А. Некрасовой является научное обоснование структуры художественной культуры, в которой «живут» и взаимодействуют народное и профессионально-художественное искусство. Эти части культуры несут в себе целое, хотя каждая живет по своим законам и одновременно несет в себе то особенное и различающее их, что и создает поле постоянного взаимодействия между ними. М.А. Некрасова раскрыла механизмы сосуществования этих частей на основе выявления общего, объединяющего начала, а также специфики, различий между ними. Общее, по ее убеждению, заключается: в отражении и народным мастером, и художником-профессионалом народного взгляда на мир, на общечеловеческие ценности, национальные идеалы; в причастности к целому — природе, культурным традициям, миру, — что отражается в едином национальном образе мира; в синтезе природного и народного, что находит отражение в общих типах-образах, которые несут в себе то, что делает их общенародными.

Исследуя народное искусство, М.А. Некрасова выделяет семь основных позиций, позволяющих выделить то особое, что отличает народное и профессиональное искусство.

1. Субъективное индивидуальное в народном искусстве выражается через школы народного мастерства, к которым причастно творчество индивида, а художник-профессионал стремится «противопоставить» себя школе, тем самым выразить индивидуальное художественное.

2. Приверженность народного искусства к канону, что следует из природы творчества, и, наоборот, преодоление его в творчестве профессиональных художников.

3. Народное искусство ориентируется на традицию, которая действует как движущая сила творчества. Народное искусство наследует образы, разрабатывает их коллективно, точнее — несет единый образ, бесконечно варьируемый на протяжении истории. Профессиональное искусство всегда стремится к оригинальности.

4. Народное искусство несет сгусток выражений национального характера. В силу закона традиции народное искусство становится носителем этнической особенности художественной культуры народа. В народном искусстве всегда выражен национальный характер, который в меньшей степени выражается в профессиональном творчестве.

5. Народное искусство универсально, так как восходит к образам-архетипам, народное искусство понятно не только всем эпохам, но и всем народам.

6. Народное художественное творчество обладает устойчивостью сюжетно-образной системы. В этом смысле язык его образов универсален. Вечное в них противопоставляется конечному, временному.

7. Каждый образ, процесс его рождения на вещи, изделии переживает себя во времени и пространстве, сохраняясь и оттачиваясь в «образ-тип».

Перспективы возрождения, успешного развития и сохранения народного художественного творчества во многом связаны с глубоким изучением и осмыслением народного искусства как части материальной и духовной культуры России. Оказывая сильное и глубокое воздействие на эмоции, чувства, память, оно представляется активным и действенным фактором образования интегральной личности. В процессе общения с образами реализуются важнейшие педагогические проблемы: миропонимание, мироосвоение, диалог личности и среды, самосозидание человека как Человека Культуры — и наследование исторической, культурной памяти.

В российской педагогической науке и практике накоплен достаточно богатый опыт использования **воспитательных средств** народного искусства в образовании.

Исторически сложились три основные формы профессионального обучения в народном искусстве: семейное; ученичество у

мастера и организованное обучение в учебных заведениях, появившихся в конце XVIII в. В семейном обучении с детства формировался интерес к будущей профессии. Элементарные знания, профессиональные умения и закрепляемые навыки мастерства передавались от родителей детям, что уже с малых лет вводило ребенка в пространство продуктивной деятельности, приобщало к семейным традициям, давало ощущение общности, причастности к миру взрослых и формировало интерес к будущей профессии. Это наглядно видно из рассказов богородских художников резьбы по дереву. А. Я. Чушкин писал, что дети всегда учились от своих родителей лет с четырех, а к семи уже сами изготавливали себе игрушки, при этом соревнуясь с братьями и соседскими мальчишками.

Вторая форма профессионального обучения — ученичество, «подсаживание» к мастеру и обучение художественным приемам. Здесь реализовывался традиционный способ наглядного обучения, который осуществлялся в процессе труда, обучающийся выполнял менее ответственную часть работы.

Учебные заведения традиционного прикладного искусства начали появляться в России в конце XVIII в. С целью изучения условий формирования профессиональных качеств будущих художников традиционного прикладного искусства была проанализирована деятельность двадцати региональных профессиональных учебных заведений народных художественных промыслов, более чем вековой опыт обучения и воспитания в которых явился основой развития самого народного прикладного искусства. Анализ архивных документов показал, что уже в дореволюционное время начали складываться некоторые тенденции к зарождению специальных школ, обучающих по отдельным видам народных художественных промыслов.

Среди них особый интерес представляет «Школа народного искусства», основанная императрицей Александрой Федоровной в начале XX в. Обучение в школе велось в течение трех лет на основе учебных планов и программ, по специальностям «художественная вышивка» и «художественное ткачество». Предпочтение отдавалось лицам, ранее знакомым с данными художественными промыслами. Немаловажным являлось то, что учебный процесс в «Школе народного искусства» был нацелен на высококачественное мастерство, этому способствовали введенные в учебный план общехудожественные дисциплины (рисунок, акварель, композиция), максимально приближенные по содержанию к будущей профессии. С целью интеллектуального развития учениц в школе проводились обязательные занятия по народоведению, истории русского искусства, русской литературе, отечествоведению и т. д. Осуществлялись и дополнительные вечерние беседы по истории

музыки, русского народного творчества (былины, сказания, легенды), истории русского театра, в том числе и русской драматургии, а также текущим политическим событиям. Такой подбор учебных дисциплин был важен, так как ученицы имели различную базовую подготовку и представляли различные слои населения.

К числу учебных заведений народных художественных промыслов относилась Торжокская школа золотого шитья, которая выделялась содержанием обучения, в том числе и такого предмета, как народное искусство. Известны также Рязанская и Кукарская школы мастерские по кружевоплетению, Вологодская школа народных художественных промыслов, Холмогорская школа художественной резьбы по кости, Семеновская школа токарно-столярного производства, Песочинская учебно-показательная мастерская по ткачеству, Льговская учебно-показательная мастерской по лозоплетению, Подлесновская учебно-показательная мастерская по ткачеству, вышиванию и соломоплетению и ряд других известных образовательных учреждений того периода.

Школы кружевных изделий — Борисовская, Екатерининская, Андреевская — были основаны Е. Н. Половцевой в Скопинском уезде Рязанской губернии между 1895 и 1909 гг. Технические указания мастерицы получали непосредственно от учителей школ, а художественные указания всегда исходили от попечительницы Е. Н. Половцевой, обучавшейся ранее в Центральном училище рисования барона Штиглица, где изучалось народное искусство, его история и направления деятельности. Для учениц школы кружевных изделий были введены отдельные теоретические предметы, в том числе и курс «Русское народное искусство». Качество обучения было достаточно высоким, о чем говорит уровень спроса на их кружевные изделия, сбыт которых главным образом осуществлялся за границей.

Значительный вклад в русскую культуру и национальное образование конца XIX — начала XX в. внесла княгиня М. К. Тенишева. Благодаря ее активной деятельности в селе Талашкино Смоленской губернии была открыта школа, цель которой состояла в том, чтобы помочь крестьянам в культурном развитии, воспитать в крестьянских детях культуру труда на земле. На основе коллекции произведений народного искусства, принадлежащей М. К. Тенишевой, в 1910 г. был открыт и передан городу Смоленску первый в России музей «Русская старина», включавший собрания икон, пряничных досок, деревянной посуды, прялок, музыкальных инструментов.

Образование в области народных художественных промыслов в советский период, особенно во 2-й половине XX в., носит уже организованный характер, а учебные заведения имеют конкрет-

ные учебные планы с определенным наименованием учебных дисциплин, среди них — живопись, рисунок, композиция, технический рисунок и др.

До 80-х гг. XX в. это были профессионально-технические школы, где обучали мастеров-исполнителей и средние специальные учебные заведения по подготовке художников-мастеров. Они располагались как непосредственно в местах бытования народных художественных промыслов, так и в крупных городах России.

В 1920 — 1930-е гг. начали возникать профессионально-технические школы, средние специальные учебные заведения по подготовке мастеров традиционного прикладного искусства. К числу таких профессионально-технических школ в это время относились: Богородская по художественной резьбе по дереву, Дербентская по ковроткачеству, Ломоносовская по художественной резьбе по кости, Московская школа художественных ремесел, Мстерская художественная профтехшкола имени художника Ф.А. Модорова (лаковая миниатюрная живопись), Семеновская — по художественной росписи по дереву, Торжокская — по художественной вышивке, Федоскинская и Холуйская — по лаковой миниатюрной живописи.

Что касается современного состояния обучения народным художественным промыслам, то с переводом практически всех профессионально-технических школ в средние профессиональные учебные заведения, а также с введением впервые в России высшего профессионального образования в исследуемой области изучение всего комплекса народных художественных промыслов, их специфики и общих черт стало одним из важных факторов обучения и воспитания будущих художников-мастеров и художников по различным видам традиционного прикладного искусства.

Необходимость использования средств народного декоративно-прикладного искусства в системе художественного образования была доказана группой ученых-педагогов Е.А. Флериной, Н.П. Сакулиной, Т.С. Комаровой, Т.Я. Шпикаловой и другими. Ученые доказали, что народное искусство отвечает интересам детей, дает богатую пищу их художественному восприятию, воздействует на эмоционально-чувственную сферу и т.д. Наметились тенденции к расширению сферы знаний о народном искусстве в системе художественного образования.

Под руководством Т.Я. Шпикаловой в 1971 — 1972 гг. в целом ряде школ началась экспериментальная работа по теме «Пути повышения эффективности уроков декоративного рисования в 1 — 6 классах на основе народных художественных промыслов Горьковской области». Постановление «О народных художественных промыслах» 1974 г. активизировало научную и педагогическую мысль,

направив ее на новое осмысление народного искусства как неотъемлемой части культуры, как важного компонента во всех звеньях системы художественного образования (дошкольного, школьного, высшего педагогического).

Позднее наиболее ценными для учителя в плане разработанности методики изучения народного искусства стали учебные пособия, созданные коллективом авторов под руководством доктора педагогических наук, профессора Т. Я. Шпикаловой. Это были пособия нового типа, первые учебно-методические комплекты, которые состояли из книги для учителя и комплектов наглядных пособий. Структура книги также имела новаторский характер и включала примерное планирование уроков изобразительного искусства по четвертям, в каждой из которых выделены циклы уроков, объединенных общей темой; определены задачи уроков, рекомендации по ходу урока, справочные материалы по искусствоведению, художественным техникам, материалам. Впервые в пособиях раскрывались подходы по комплексному освоению искусства, в них были включены региональные материалы. Достоинством пособий стали ориентация на разнообразие художественных техник, использование богатого иллюстративного материала и вариативность в организации учебного процесса.

В 2004 г. учеными-педагогами Т. Я. Шпикаловой, Т. И. Баклановой, Л. В. Ершовой разработана «Концепция этнокультурного образования Российской Федерации», которая раскрывает роль этнокультурного образования в современном российском обществе, предлагает стратегические направления государственной политики в этой сфере, намечает перспективы развития этнокультурного образования в единстве его целей, задач, содержания, принципов, организационных форм и условий развития.

Реализация Концепции способна стать одной из основ для преодоления духовно-нравственного кризиса современного российского общества, для патриотического воспитания граждан России на основе лучших традиций нашей многонациональной культуры, для возрождения и развития самобытных национально-культурных традиций народов России в едином федеральном культурном и образовательном пространстве, а также для сохранения культурного многообразия страны и повышения ее международного статуса в условиях надвигающейся глобализации.

Этнокультурное образование — это целенаправленный непрерывный педагогический процесс приобщения детей к этнической культуре (или культурам) в учреждениях дошкольного, общего, дополнительного и профессионального образования на основе взаимодействия с семьей, учреждениями культуры и средствами массовой информации.

Этнокультурное образование обладает огромным педагогическим потенциалом в формировании у учащихся этнической идентичности, толерантности, культуры межнационального общения, в профилактике межнациональных конфликтов. Такое образование формирует у учащихся понимание духовных ценностей других народов через ценностную систему своего народа. Оно обеспечивает, с одной стороны, взаимодействие между людьми с разными культурными традициями, с другой — сохранение культурной идентичности собственного народа. Разработка и реализация программ этнокультурного образования необходима во всех типах и видах образовательных учреждений.

В постиндустриальном мире народное искусство рассматривается как сфера культуры, необходимая для воспитания всех членов общества в духе подлинно гуманистических ценностей, выработанных многими поколениями людей и отраженных в произведениях народного декоративно-прикладного творчества. Оно способствует формированию народного образа мира и выступает связующим звеном в диалоге с прошлым, настоящим и будущим, в межкультурном общении.

1.2. Основные понятия и категории народного декоративно-прикладного искусства

В сфере декоративного искусства выделяются:

- монументально-декоративное искусство (создание архитектурного декора, росписей, рельефов, статуй, витражей, мозаик, а также парковой скульптуры);
- декоративно-прикладное искусство (бытовые художественные изделия);
- оформительское искусство (оформление театральных постановок, празднеств, экспозиций выставок, музеев, витрин и т.д.).

Таким образом, декоративно-прикладное искусство — искусство создания предметов быта, предназначенных для удовлетворения как практических, так и художественно-эстетических потребностей людей.

Произведения декоративно-прикладного искусства обладают эстетическим качеством, рассчитаны на художественный эффект, служат для оформления быта и интерьера. Произведениями декоративно-прикладного искусства являются одежда, декоративные ткани, ковры, мебель, художественное стекло, фарфор, фаянс, ювелирные и другие художественные изделия.

В научной литературе со 2-й половины XIX в. утвердилась классификация отраслей декоративно-прикладного искусства по материалу (металл, дерево, керамика, камень, текстиль, кость, стекло) или по технике выполнения (резьба, роспись, вышивка, набойка, литье, чеканка, интарсия и т.д.). Эта классификация обусловлена важной ролью конструктивно-технологического начала в декоративно-прикладном искусстве и его непосредственной связью с производством. Понятие «декоративно-прикладное искусство» достаточно широкое и многогранное. Это и уникальное крестьянское искусство, уходящее своими корнями в глубь веков, и его современные «последователи» — традиционные художественные промыслы, и классика — памятники мирового декоративного искусства, пользующиеся всеобщим признанием и сохраняющие роль и значение высокого образца, и современное декоративно-прикладное искусство в широком диапазоне его проявлений: от малых, камерных форм до значительных, масштабных, от единичных предметов до многопредметных ансамблей, вступающих в синтез с другими предметами, архитектурно-пространственной средой и иными видами пластических искусств.

Когда мы говорим о декоративно-прикладном искусстве, важным понятием является *народный художественный промысел* — форма организации художественного труда, основанная на коллективном творчестве, развивающем культурную местную традицию и ориентированном на продажу промысловых изделий.

На рубеже XVII—XVIII вв. в России начинают складываться промыслы по производству продукции для продажи. Ремесленное дело становится основным занятием целых деревень и районов. В городах организуются ремесленные цехи, представляющие одну из форм художественных промыслов.

Ремесленное производство существовало в трех формах:

- домашний промысел — изготовление изделий для собственного потребления;
- ремесло — изготовление изделий на заказ из собственного материала заказчика;
- кустарные промыслы — производство изделий для продажи на рынке.

Промыслы — структура необычайно гибкая, подвижная, развивающаяся хотя в рамках канона, но тем не менее чутко реагирующая на изменение стиля в профессиональном искусстве, индивидуализированном творчестве, на запросы времени в целом и на запросы конкретной социальной среды. Сила искусства народных художественных промыслов заключается в передаче оригинальных приемов местного профессионального мастерства.

В связи с этим основными принципами народного искусства являются *традиционность, коллективность, вариантность.* Народное искусство располагает прочными традициями цельной художественной культуры, а также устойчивой эстетической программой. Исследователи сравнивают традицию в народном искусстве со стволом дерева, на который постепенно нарастают кольца.

Традиция — исторически сложившиеся передаваемые из поколения в поколение обычаи, навыки, правила, художественные принципы, нормы, образы прошлого, осваиваемые и используемые для достижения целей, стоящих перед современным искусством.

Коллективность понимается исследователями как коллективный опыт, присутствие прошлого в настоящем. Начало коллективного в народном творчестве проявляется в создании народного произведения, в самой структуре творчества как процесса и в структуре художественного как результата. Форма выражения, средства подчинены строгой системе, но это не лишает произведения новизны, непосредственности, вносимых созидателем. В этом заключается главное отличие народного искусства от искусства самодеятельного.

Понятие коллектива предполагает некое объединение людей, осознающих себя как индивидуальности, кроме того, это понятие отображает лишь сугубо социальный аспект проблемы, не касаясь других не менее важных сторон народного искусства.

Творцы в народном искусстве не выделяются как профессионалы. Коллективность в этом смысле является структурным качеством и эстетической категорией, а не характеризует сам процесс творчества. Принцип *вариантности* предполагает импровизацию мастера в рамках заданной системы.

Народный мастер — особая творческая личность, обладающая поэтическим складом мышления, духовно связанная со своим народом, его историей. Творчество народного мастера регулируется законом коллективности, принципами школы; определяется культурной преемственностью; развивается в коллективном творческом содружестве; представляет школу народного мастерства; осуществляется на основе известных образов и мотивов с использованием метода варьирования.

Промысел отражает историко-культурные особенности края и соотносится с понятием *школы.*

Школа в народном искусстве — это исторически сложившаяся художественная система, формирующая основу народных ремесел и являющаяся отражением мышления народа, связывающая прошлое и настоящее. Кроме национальных особенностей школа несет в себе культурные традиции, определяющие этнокультурные и эстетические особенности народа.

Наиболее емкой категорией, определяющей суть народного искусства, на наш взгляд, является понятие *целостности*, выдвинутое и обоснованное искусствоведом-исследователем М. А. Некрасовой. Эта категория объясняет и специфику самого художественного сознания, воплощенного в данном виде творчества, и его отношение к иным видам искусства.

Так, в древнейшем искусстве, с которым народное творчество генетически связано, имеет место *синкретичная нерасчлененность мировосприятия*, которой и приходит на смену характеризующее народное искусство целостное мировоззрение, где нерасчлененность уступает место канонически закрепленной традиции взаимоотношений между миром и человеком, закрепляющей и определенные нравственно-эстетические принципы как творчества, так и поведения.

Категория целостности позволяет провести разграничительную линию между народным и собственно декоративным искусством. Отличительная черта традиционного декоративного искусства от народного заключается как раз в отсутствии целостности мировосприятия.

Космичность, заложенная в основе художественного образа произведений, была нормой жизненного уклада и остается ею в той же мере лишь для живых носителей народной культуры, прежде всего для народных мастеров, их создающих.

Народное искусство впитывает в себя какие-то внешние воздействия, постоянно обновляясь, как и любой живой организм. Но это обновление идет в нем чрезвычайно медленно и, что самое главное, с большим отбором, так как народное искусство воспринимает лишь то, что способно органично войти в его плоть, не нарушая свойственную ему структуру, определяющую специфику и целостность его организма.

Стилеобразование характерно для декоративно-прикладного искусства на поздней стадии развития, когда уже имеет место индивидуализированное сознание. Но при этом в каждой конкретной культуре одновременно присутствуют различные пласты художественного мировосприятия, носителями которых являются сосуществующие слои общества. Приходя в сложное взаимодействие между собой, они определяют своеобразие облика той или иной культуры.

Но сколько бы мы ни говорили о традициях и их особенностях, источником традиций, их носителями являются люди — мастера, творцы народного искусства. А они тоже меняются. Меняется их социальный состав, мировоззрение, уровень культуры. Это не прежние кустари, работавшие скорее интуитивно, по сложившимся законам ремесла. Сегодня от народного мастера требуется не только высокое техническое мастерство, но сознатель-

ное творческое отношение к своей деятельности художника, глубокое проникновение в художественную культуру народного промысла, в котором он работает, способность ориентироваться в вопросах современного искусства.

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Дайте определение понятиям «народное искусство», «декоративно-прикладное искусство», «народный промысел», «традиция», «народный мастер».
2. Назовите формы бытования народного художественного творчества (по М. А. Некрасовой).
3. Назовите основные позиции, позволяющих выделить то особое, что отличает народное и профессиональное искусство (по М. А. Некрасовой).
4. Почему нежелательно переселение мастера из места бытования того или иного промысла?
5. Приведите примеры, когда в народных промыслах сохраняются и развиваются местные традиции, благодаря одному народному мастеру (на материале развития промыслов России и своего региона).

Глава 2

ФУНКЦИОНАЛЬНОЕ НАЗНАЧЕНИЕ И ДЕКОРАТИВНОЕ РЕШЕНИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ НАРОДНОГО ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА

2.1. Функции произведений декоративно-прикладного искусства

Функция — целевое предназначение художественного произведения декоративно-прикладного искусства, соединение красоты и пользы.

Изучая любое произведение, вещь-образ, мы пытаемся проникнуть в глубинную суть предметного мира, выявить его утилитарное назначение и осознать знаковую функцию. Огромная роль отведена орнаменту в труде Б. А. Рыбакова «Язычество древних славян» (1988), где предмет, его назначение является точкой отсчета в раскрытии семантики изображения. Прялка, например, согласно точке зрения Б. А. Рыбакова, изначально воплощала идею устройства мира в виде ярусов, отражала миф о хозяине, о небесном и подземном пути Солнца, т. е. была еще одним материальным воплощением мифа о Мировом Древе, характерным для древнейшей культуры.

Это позволяет нам вести разговор о функционировании вещей в художественной культуре, материализовавшейся в вещественных этнографических источниках.

Этнографический вещевой источник может быть важен в следующих основных аспектах.

1. Как памятник материальной культуры, по которому изучают, познают историю материального производства (материал, техника изготовления, конструкция, способы орнаментики и т. д.).
2. Как памятник, несущий в себе информацию об основных занятиях, образе жизни и быте народа в определенную историческую эпоху.
3. Как памятник, заключающий в себе информацию о некоторых сторонах духовной культуры прошлых поколений.
4. Как памятник, по которому изучают и познают особенности духовной культуры общества, создавшего данный вещевой источник.

Учитывая предназначение всех изделий народного искусства, можно выделить следующие наиболее важные их функции: утилитарно-бытовую, декоративно-художественную, ритуальную (религиозно-магическую).

Утилитарно-бытовую функцию выполняет самый многочисленный круг вещей и предметов. К их числу следует отнести предметы домашнего быта — посуда, мебель, одежда, головные уборы, убранство для дома и т.п. Характер предметов (внешний вид, предназначение) определяется материалами, из которых они изготавливались. Наиболее распространенным в нашей стране, дешевым и удобным в обработке было дерево.

Суть *декоративно-художественной функции* заключается в том, что каждая вещь крестьянского ремесла воспринимается как художественное произведение, обладающее выразительной формой, четким силуэтом, ритмами линий и орнаментов. Чувство красоты и повышенной декоративности, которые приписываются крестьянским мастерам и мастерицам, — это эстетические качества в их современном понимании. Для крестьянина в прошлом — это совокупность исторически сложившихся форм миропонимания и воплощение связи человека с природой и космосом. Создание предметов было не только работой, но и творчеством, становилось событием, что и делало его непреходящим, живым и столь необходимым самому народу. В этом процессе не было ничего произвольного. В итоге ритм народного бытия создал свою художественную форму.

Каждая вещь обладала своим особым характером — пластической формой, отделкой.

В представлении крестьянских ремесленников только в этом случае подобный предмет начинал существовать и функционировать как полезный, как некое живое явление со строго индивидуальным набором свойств. Подобная знаковая семиотическая традиция, заложенная в основе всей народной культуры, передаваемая из поколения в поколение, послужила основой будущей художественной традиции, позднее осмысленной с эстетических позиций. Из нее впоследствии выросло современное понятие красоты, повышенной декоративности, красочности, конструктивности изделий и отточенности приемов профессионального мастерства, понимания материала и его свойств, четкая архитектоника в построении и многое другое.

Декоративность изделий заключалась не только в богатстве орнаментов и мотивов, но и в колористических качествах, в звучной, мажорной гамме, в сочетании нескольких локализованных цветов. Излюбленными были красный или оранжевый — цвета солнца и здоровья — без оттенков дополнительных цветов и светотени, как это было в профессиональном искусстве. Только в

более поздних изделиях крестьянских ремесленников можно встретить своеобразные варианты «живописного» письма — со свободным гибким мазком и наложением краски от темного к светлому.

Рассматривая декоративно-художественную функцию, нельзя не признать, что по существу в домашнем ремесле крестьянских мастеров предметов, созданных специально в целях украшения быта, мы не встретим. Хотя, казалось бы, сюда можно отнести многие предметы подарочного или праздничного назначения. Тем более что все они выглядели нарядными, торжественными, красочными. Это могли быть вышитые полотенца, скатерти, праздничная одежда. Столь же нарядно выглядели и предметы бытового назначения: столовая посуда, ложки, солонки, ковши, прялки, сундуки для одежды, даже замки, дверные задвижки, бляхи на сумках пастухов, где хранили инструменты. Но художественная отделка изделий несла в себе нечто большее, чем это мы можем представить сегодня. Орнамент выполняет на только эстетическую функцию, но и помогает раскрыть идейно-образное содержание произведения. Основными идеями народного искусства являются идеи плодородия, оберегания от враждебных сил, пожелания благополучия и счастья. Воплощаются идеи посредством конкретных образов и орнаментальных мотивов, а также цвета, всегда имеющего символическое значение. Символикой может обладать не только образ, мотив или цвет, но и сам предмет (например: прялка, ковш, рушник и др.). Произведения декоративно-прикладного искусства находились в среде бытования как часть *ансамбля*. Ансамблевость являлась важнейшим качеством народного искусства — и каждый предмет был вписан в единую образно-семантическую систему.

Выделенная функция представлена прежде всего предметами; отмеченными своим особым характером, т. е. несущими в себе элементы орнамента, росписи, покрытые резным узорочьем, отличающиеся особой скульптурностью форм, четкой выявленностью материала, соотношением формы и декора, организованным ритмом.

Изделия и вещи, в которых особенно очевидно проявилась *религиозно-магическая функция*, можно классифицировать следующим образом. Это, во-первых, предметы прямого религиозного назначения: иконы, лампадки, крестики нагрудные, пелены вышитые, платки головные, кресты намогильные и др. Во-вторых, традиционные вещи магического предназначения: амулеты, предметы для гадания, обрядовых игр и др. В-третьих, вещи, которые могут становиться атрибутами магических и обрядовых действ в качестве необходимого реквизита. В-четвертых, предметы, не имеющие прямого культового назначения, но в определенной си-

туации его приобретающие. К ним можно причислить изделия прямого бытового назначения: пояса к одежде, детали свадебных нарядов и др. Большую роль при этом играла узорность вещи: узор давал понять, что это свято, сакрально.

Созданное подобие вещи становилось самой вещью, но уже как бы покорной человеку, его воле, его желаниям. В этом человек видел возможность воздействовать на те или иные стихийные силы природы, рока, судьбы. Созданием подобных вещей человек магически ограждал себя и заклинал своих близких от воздействия враждебных стихий.

Таким образом, творчество человека изначально было обусловлено религиозно-магической потребностью и одновременно — способом творческого познания мира и овладения им.

В крестьянском зодчестве исконно проявлялось скрытое единство таких функций, как утилитарная и религиозно-магическая. Однако позднее религиозно-магическая функция стала заметно вытесняться другой — декоративно-художественной.

Итак, вещи и предметы в крестьянской среде рождались на стыке мифологических и религиозных представлений и самого быта, неотделимого от верований и давних магических, идущих от славянских верований, скрытых смыслов. Магическая же функция служила ритуальным прообразом и стимулятором тех реальных бытовых действий, которые должны были обеспечить настоящее и будущее существование крестьянина. Каждая практическая вещь, каждый самый незначительный предмет в хозяйстве являлись результатом своего рода творческого процесса, знаний, опыта, передававшихся из поколения в поколение, непосредственно от отца к сыну, от матери к дочери и тем самым обеспечивающих родовую ценность в веках.

2.2. Виды декора. Орнамент

К специфическим изобразительным видам декора относятся сюжетное изображение, символическое изображение и орнамент.

1. Сюжетное изображение — рисунок на поверхности предмета, изображающий какое-то определенное явление, событие, конкретного человека или вещь.

2. Символическое изображение — условный образ, обозначающий какое-либо понятие, идею, явление (эмблемы, гербы, знаки, монограммы — сплетение первых букв имени).

3. Орнамент — узор, основанный на повторе и чередовании составляющих его элементов.

Особое значение в декоративно-прикладном искусстве имеет орнамент.

При рассмотрении основ русского орнаментального искусства необходимо учитывать следующее:

- архетипами исторически сложившихся традиций русского орнаментального искусства являются традиции древнерусской культуры с ее славянскими и античными истоками;
- народные орнаменты созданы на материале реальных форм, их пластики, ритмов;
- орнамент состоит обычно из повторяющихся элементов, мотивов, являющихся его основой. Определенное сочетание образов, мотивов создает художественный образ;
- орнамент всегда связан с формой, материалом изделий, его функциональным назначением и художественно-образным смыслом. Именно это приводит к условности трактовки в нем изобразительных мотивов;
- орнамент не существует отдельно, а входит как составной элемент в общее оформление предмета. Располагаясь по поверхности предмета (вещи-образа), орнамент придает ей свою собственную структуру. «Подчиняя» себе поверхность, народный мастер вносит в нее порядок и меру;
- орнаментальные заполнения во многих случаях помогают выявить эстетические вкусы, господствующие в той или иной период истории народа;
- цветовое решение (включая его символическое значение) орнаментальных композиций обусловливалось средой обитания этноса;
- орнаментальное искусство как вид художественного творчества создает представление о целостности мира на основе мифосемантической взаимосвязи.

Орнамент, выполняя функцию украшения, нес в себе образное начало, которое раскрывалось в его сюжетном и символическом содержании, в способах построения изображения. Выделим основные характеристики орнамента как способа художественного проектирования и жанра декоративно-прикладного искусства:

- содержание орнамента раскрывается в системе художественных приемов;
- орнамент обладает собственной структурой и в то же время структурно связан с несущей его предметной плоскостью;
- орнамент раскрывается только в образе самого художественного произведения, которому он принадлежит.

Орнамент является одним из важных средств художественной обработки предметов в крестьянском творчестве. Узор на поверхности предмета играл доминирующую роль в эстетических влечениях и вкусах деревенских ремесленников. Это касается самых разных предметов, выполненных в разных материалах и техниках.

Узоры из орнаментов обычно целиком покрывали поверхность предмета, за исключением его рабочей части. В этой изобильной и всесторонней украшенности предмета заключается один из основных конструктивных принципов крестьянского бытового творчества. В каждом узоре содержались частые мотивы растительного характера, древняя культовая символика, перевоплощенная в геометрических построениях, многочисленные зоографические элементы и геральдические изображения. Последние в более позднее время подчинялись уже чисто жанровым задачам изображения, хотя и не были еще освобождены от древней орнаментики. Жанровые мотивы чаепития, прогулки, скачущие тройки, охоты чаще всего помещались на таких бытовых предметах, как прялки, зыбки, прялочные донца, короба, сундуки.

Определяющим началом в процессе работы над орнаментом может быть не только форма декорируемого предмета, но и материал, из которого он сделан, его цвет, фактура. Кроме того, отбор декора производится самим художником и подчинен определенной декоративной системе, в которой сочетание полезного и красивого является ее неотъемлемой чертой.

Основными *классификационными признаками* орнамента служат его происхождение, назначение и содержание. Орнаментальные формы можно объединить в следующие группы, или виды.

Технический орнамент. Возникновение форм этого орнамента обусловлено трудовой деятельностью человека. Например, фактура поверхности предметов из глины, изготовленных на гончарном круге, рисунок простейших клеток ткани при выработке ее на первобытном ткацком станке, спиралевидные витки, получаемые при плетении веревок, и т. п.

Символический орнамент. Формированию символического орнамента способствовала общность природы условно-символических изображений произведений орнаментального искусства в целом, а сами орнаментальные образы, как правило, представляют собой символы или систему символов.

Геометрический орнамент (рис. 1) является одним из древнейших. Первоначально этот орнамент возник благодаря слиянию технического и символического орнаментов, образовав более сложные комбинации изображений, лишенные конкретного повествовательного значения. Отказ от сюжетной основы в этом виде орнамента позволил акцентировать внимание на строгом чередовании отдельных природных мотивов.

Растительный орнамент (рис. 2). Это самый распространенный орнамент после геометрического. Для него характерны свои излюбленные мотивы, причем последние различны в разных странах, в разные времена. Одним из них является мотив «древо жизни». Растительный орнамент использует многочис-

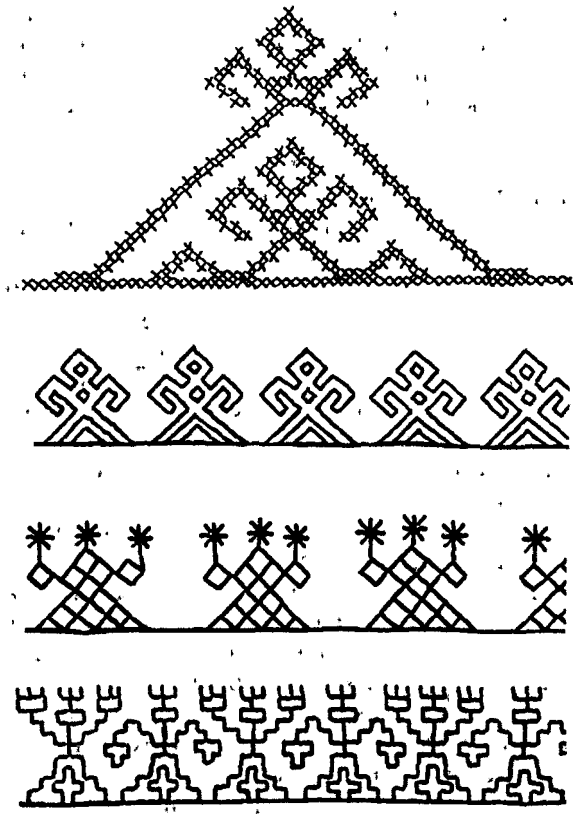


Рис. 1. Геометризованные антропоморфные фигурки в вышивках одежды и полотенец

ленные формы растений: листья, цветы, плоды, взятые вместе или по отдельности. Это художественная переработка разнообразных форм растительного мира. К наиболее распространенным формам растительного орнамента с древнейших времен относятся: акант, лотос, папирус, пальмы, хмель, лавр, виноградная лоза, плющ, дуб.

Каллиграфический (эпиграфический) орнамент. Орнамент, состоящий из отдельных букв или элементов текста, выразительных по своему пластическому рисунку и ритму. Связан с искусством каллиграфии и характерен для искусства Китая, Японии, Ирана и ряда арабских стран, использовался в Древней Руси.

Зооморфный орнамент. Изображает фигуры и части фигур реальных и фантастических животных с различной степенью сти-

лизации, как близкие к реалистическим, так и условные. В последнем случае орнамент несколько приближается к фантастическому. Иногда такой орнамент называют звериным стилем.

Геральдический орнамент. Наибольшее распространение геральдический орнамент нашел в мебели разных стилей, которую украшали изображениями рога изобилия и лиры, факелами, щитами, копьями и другими атрибутами и символами войны и победы. Встречаются также гербы фамильные или государственные. Они представляют собой сложные многокрасочные мозаичные полотна, выполнение которых требует высокого мастерства.

Антропоморфный орнамент (рис. 3). В качестве мотивов использует мужские и женские стилизованные фигуры или части лица и тела человека.

Каждый из этих видов орнамента используется в соответствии с назначением украшаемой вещи. Чаще всего украшаемые поверхности имеют форму квадрата, прямоугольника, круга или узкой полосы.

Говоря о принципах орнаментации тех или иных изделий декоративного искусства, мы прежде всего обращаем внимание на эстетическую сторону рисунка, на особенности его композиционного решения.

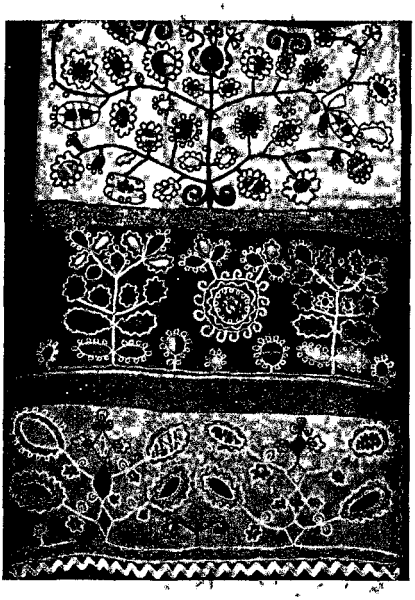


Рис. 2. Растительный орнамент

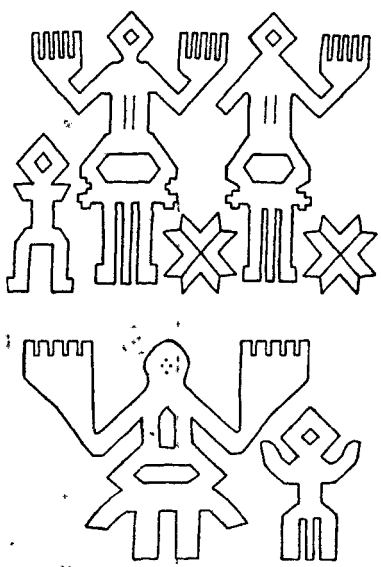


Рис. 3. Антропоморфные фигуры с руками-гребнями

Также орнамент бывает:

- *замкнутый* (рис. 4) — декоративные элементы сгруппированы так, что создают замкнутые движения;
- *ленточный* (рис. 5) — декоративные элементы создают ритмический ряд с открытым двусторонним движением, вписывающимся в ленту;
- *сетчатый* (рис. 6) — композиция строится при помощи сетки, состоящей из системы разнообразных узлов и осей переноса, где создается движение во всех направлениях.

Композиция — это составление, построение, структура художественного произведения, обусловленные его содержанием, характером и назначением. Ряд правил композиции остается обя-

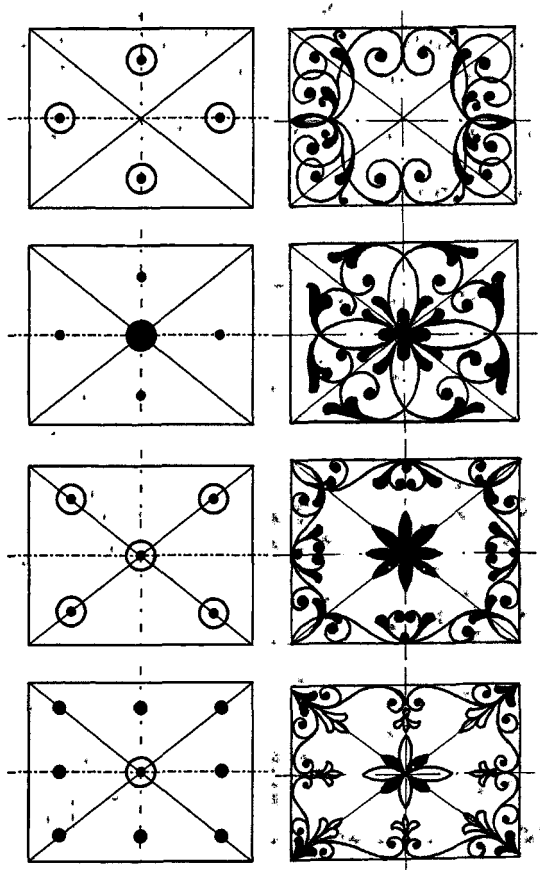


Рис. 4. Замкнутый орнамент

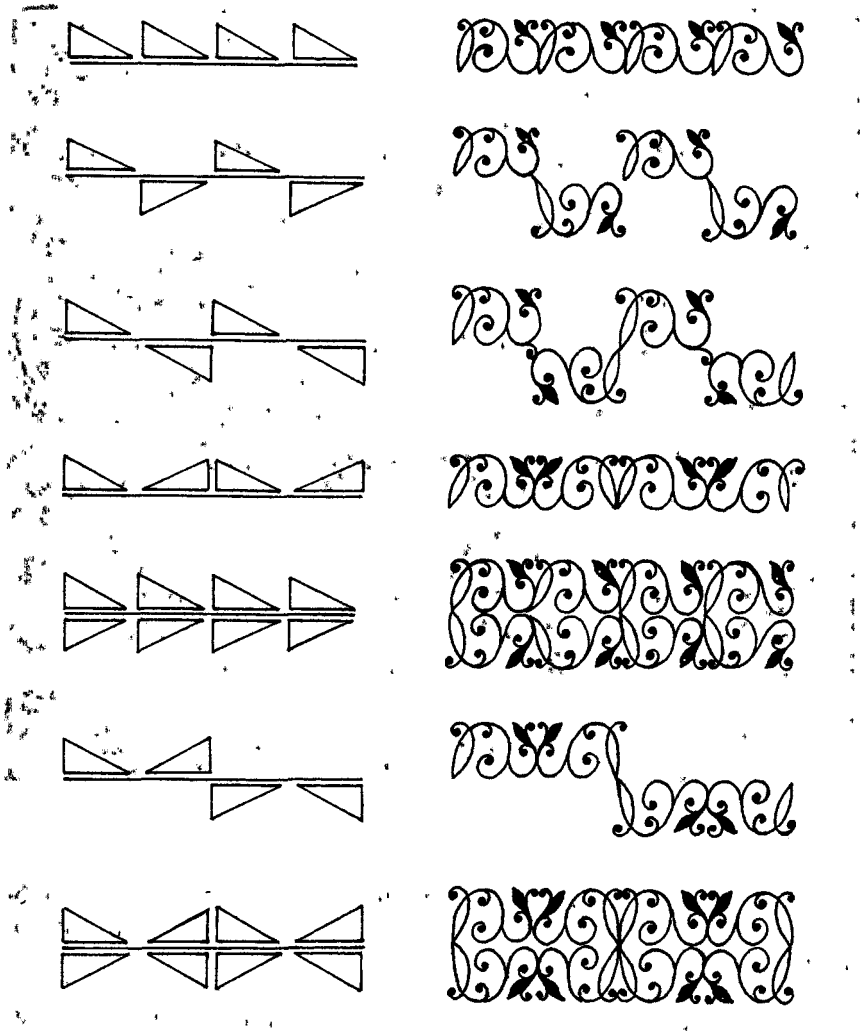


Рис. 5. Ленточный орнамент

зательным для всех видов изобразительного творчества. Это правила: *симметрии*, устанавливающие закон гармонии пропорций, частей и целого; *статики и динамики* — покоя и движения в пластическом решении композиции; *ритма* — закономерного чередования больших и малых форм; ряд других.

К выразительным средствам орнаментальной композиции относятся точка, пятно, линия, цвет, фактура. Все они являются в то же время элементами композиции.

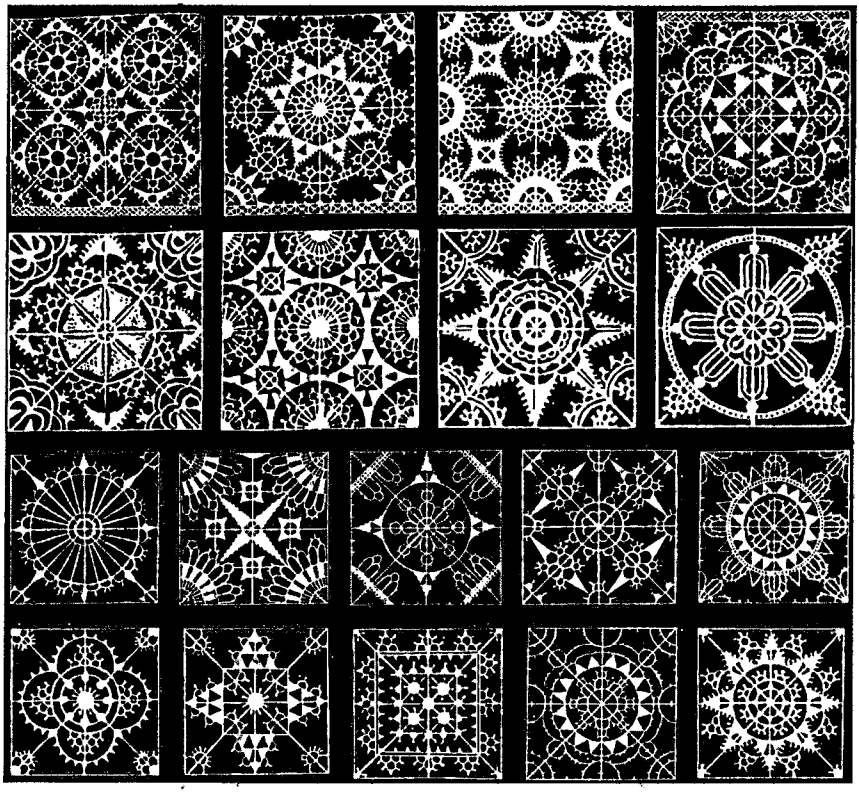


Рис. 6. Сетчатый орнамент

Важным приемом является *стилизация* — декоративное обобщение и подчеркивание особенностей формы предметов с помощью ряда условных приемов (рис. 1 — цв. вкл.).

Положительный результат работы художника-орнаменталиста во многом зависит от знания им законов орнаментальной композиции и умелого использования этих законов в своей работе.

В основе построения орнамента лежат следующие *принципы:*

- утилитарность, т. е. практическое применение его;
- зависимость художественного оформления от материала, формы и назначения предмета;
- красочность и декоративность орнаментальных образов, художник всегда стремится передать в рисунке природную красоту, но не копируя ее, а преображая по своему усмотрению.

Таким образом, специфическими свойствами орнамента являются подчиненность образа форме и назначению объекта, в художественной обработке которого он участвует.

Орнамент — наиболее характерная черта, особый знак многочисленных предметов крестьянского творчества. В связи с этим необходимо особо сказать о его роли, так как орнамент позволяет говорить об эстетике предмета, его художественности. Орнаментальность — это основной носитель красоты, соединенный с совершенством форм, а для наших предков — особый знак: заполняя собой всю поверхность, он как бы поднимал предмет над ограниченностью его бытового назначения, делая его носителем некоего общего принципа, выступая моделью гармонического мирового порядка. Принцип орнамента вытекал из универсальной модели мира, из представлений об иерархически устроенной вселенной. Поэтому мотивы и элементы орнаментов, которые выносились на поверхность предметов, первоначально имели магическое значение, а сами предметы воспринимались как культовые.

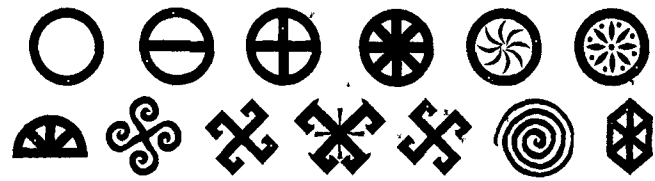
Но смысл орнамента постепенно утрачивался, забывался, вместо него оставалось неизменное, богатое ощущение бесконечного ритма линий, всевозможных вариаций форм. Очевидно, что именно этими обстоятельствами объясняется популярность орнаментальных мотивов. Начало им было положено строгой геометрической резьбой, перешедшей позднее в ажурную резь, подобную тончайшей вышивке.

Многие из орнаментов отражают верования древних славян, которые поклонялись всевозможным силам природы, верили в их таинственную власть. Среди них — солнце, луна, гром и молния, растения и животные.

Знаки солнца, воды, неба, земли в народном декоративно-прикладном искусстве

Общеславянское слово «солнце» образовано от санскритского — «рождать», «творить», а также «оживлять». Начиная с эпохи неолита, солнце обозначалось просто кругом или кругом с расходящимися лучами, прямыми и косыми крестами, кругом внутри, несколькими концентрическими кругами, также с крестом внутри, розеткой, завихряющейся розеткой и свастикой, которая передает движение солнца и трактуется еще как пожелание добра, благополучие. В грозу и бурю солнечные символы, называемые в народе «громовыми знаками», должны были спасать от удара молнии, от пожара, так как они выражают идею ясного дня, безоблачного неба.

Солнечные (солярные) знаки изображались обычно на фасадах домов, на прялках, на глиняной посуде и в вышивке полотенец. Солнечные знаки представлены несколькими типами. Наиболее устойчив круг с шестью радиусами; встречается круг с кре-



Солнце



Ночное солнце



Добро
Мир
Свет



Земля
Вода



Солнце
в движении
Луна в фазах



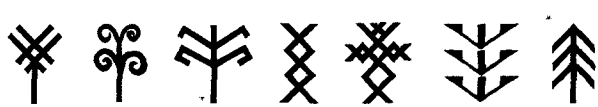
Земля



Поле



Плодородие



Дерево

Рис. 7. Древнерусская орнаментальная идеограмма

стом внутри него. В вышивке символ солнца — розетка, крестообразная или лучистая. Восход солнца может быть показан, как и заход, полукругом с тремя лучами. Есть знаки, изображающие солнце в движении: внутри круга вырезаны несколько дугообразных линий, расположенных радиально (впечатление катящегося солнца с загнутыми спицами).

По древним представлениям народа, мир состоит из четырех стихий: Царицы-водицы, Царя-огня, Матушки Сырой Земли, Воздуха-господина. Рядом с солнцем почти всегда соседствует тот или иной символ земли или пашни в виде квадрата. Знак воды как в вышивке, так и в росписи — зубчатая или волнистая линия.

Все узоры располагались в определенном порядке, символизирующем гармонию мироздания. Так, в верхнем ярусе располагались солярные знаки, в среднем — основные фигуры вышивки, а в нижнем — изображение воды в виде зубчатой или волнистой линии, по которой плывут птицы. Эта линия напоминает вечное движение, изменение. Вертикальная волнистая линия обозначает дождь, является символом весны, жизни. Иногда линия воды могла проходить под прямой линией, символом земли, и олицетворять землю, пропитанную водой, на которой растут травы, деревья, по ней ходят животные, птицы.

Интересно проследить символ солнца в домовой росписи, который обычно изображался на потолке, двери. Он располагался на светлой поверхности верхнего яруса дома (символ неба) в виде венка или круга, почти всегда в сопровождении птицы. Крупная цветочная розетка располагалась в центре потолка.

Обозначения явлений природы в древнерусском орнаменте представлены на рис. 7.

Образ дерева в народном декоративно-прикладном искусстве

Древние славяне считали, что вселенная состояла из трех миров: поднебесного, земного и преисподней (подземного мира). Дерево соединяло эти миры: корни росли из преисподней, основная часть находилась в мире земном, ветви прорастали в небо. В домовой росписи дерево (древо жизни) в среднем ярусе избы изображалось как символ земного мира (нижний ярус — подземный мир, верхний ярус — небесный мир). Изображаемое древо с цветами и плодами обычно располагалось на дверях, на стене, между окнами. Дерево символизировало цветущий сад, а если в росписи также были птицы и животные, это всегда имело доброжелательное и охранительное значение. Дерево, по народным пре-

даниям, может вылечить, может защитить от злых сил, даже возвратить молодость.

Широко представлен мотив дерева в вышивке (рис. 8). Дерево составляло центр композиции, к которому обращены животные, птицы. Иногда дерево «заключено» в специальную постройку, как бы небольшой храм, который подчеркивает его особое значение.

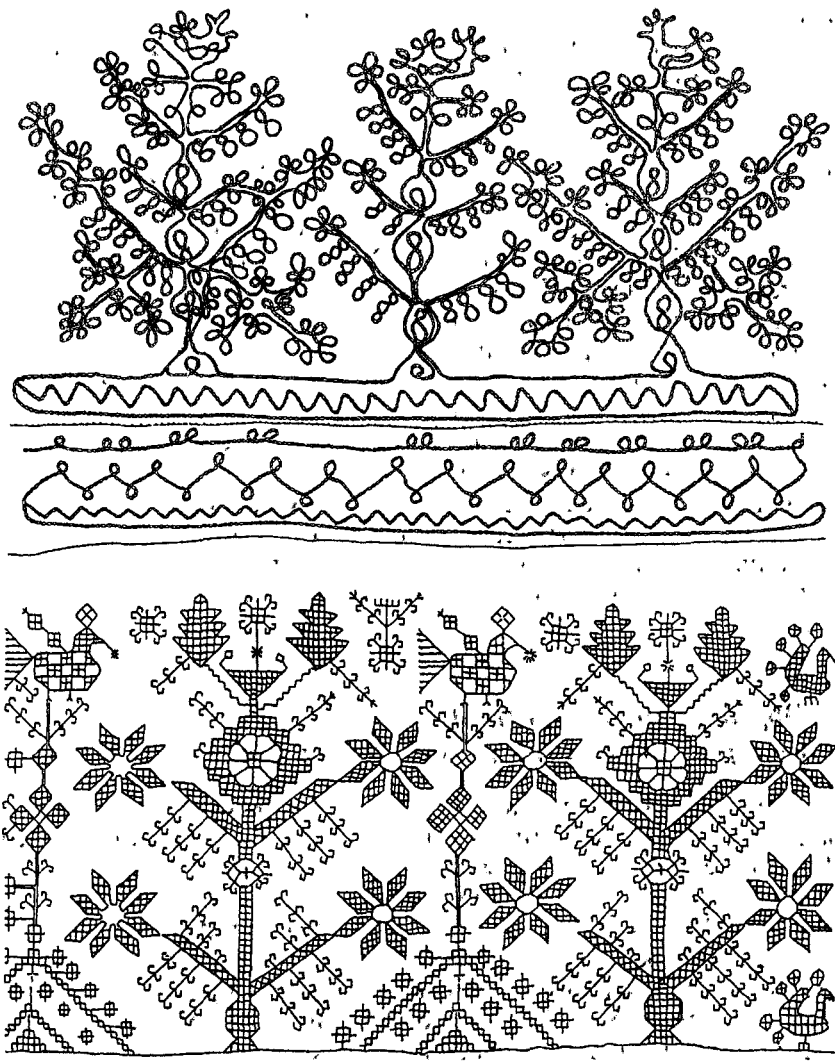


Рис. 8. Образ дерева в вышивке

Дерево заменяло женскую фигуру в сложных композициях или сливалось с ней.

Оно выполнялось в геометрическом стиле, обычно с двумя выделенными ветвями, корнями; они отмечены ромбами, крестообразными фигурами. Розетка превращается в цветок с ромбовидными лепестками, которые помещают на деревьях. Наряду со строгими прямолинейными контурами, дерево изображалось и в плавных очертаниях, с симметрично расположенными по обеим сторонам ветвями — завитками; особенно это характерно для золотного шитья.

Мотив древа представляется то крупным узором, заполняющим основную часть полотенца, то в узоре по два-три и более деревьев, которые символизируют рощу. Если ранее роль дерева была центральной, то позже в жанровых сюжетах деревья чаще всего выполняют роль фона, на котором происходили какие-либо события. Они представляли часть пейзажа.

Образ птицы в народном декоративно-прикладном искусстве

Птица символизирует тепло, свет, богатство. Обычно птица изображается в сопровождении дерева или розетки венка, как в домовой росписи. Такое расположение птицы (у дерева) идет от мифа о возникновении мира.

В мифе рассказывается о том, что среди бескрайних водных просторов, которые были началом всех начал, стояло дерево. От двух птиц, свивших на нем гнездо, началась жизнь на Земле. Само дерево, или древо жизни, стало символом всего живого, а охраняющие его две птицы — символом добра и семейного счастья.

Все изображение в целом и птицы, и дерево — означало жизнь и благополучие. Птица, сидящая слева, символизировала женское начало, а справа — мужское. Обобщенный образ птицы — символ счастливой жизни.

В резьбе в более позднее время птица часто изображалась вместо розетки, олицетворяя собой солнце: восход, заход — птица со сложенными крыльями, солнце в полдень — птица с раскрытыми крыльями. В пермогорской росписи символ солнца заменяло изображение птицы Сирин в круге. По преданию, конь встречал солнце, а птица провожала его.

Интересно, что в резьбе на осветительных приборах (на светцах) изображался петух — символ зари, восхода солнца. На посуде изображались символы солнца: кони, птицы (т. е. те, кто способствовал движению солнца) — обычно в сопровождении шестилучевого солнечного знака.

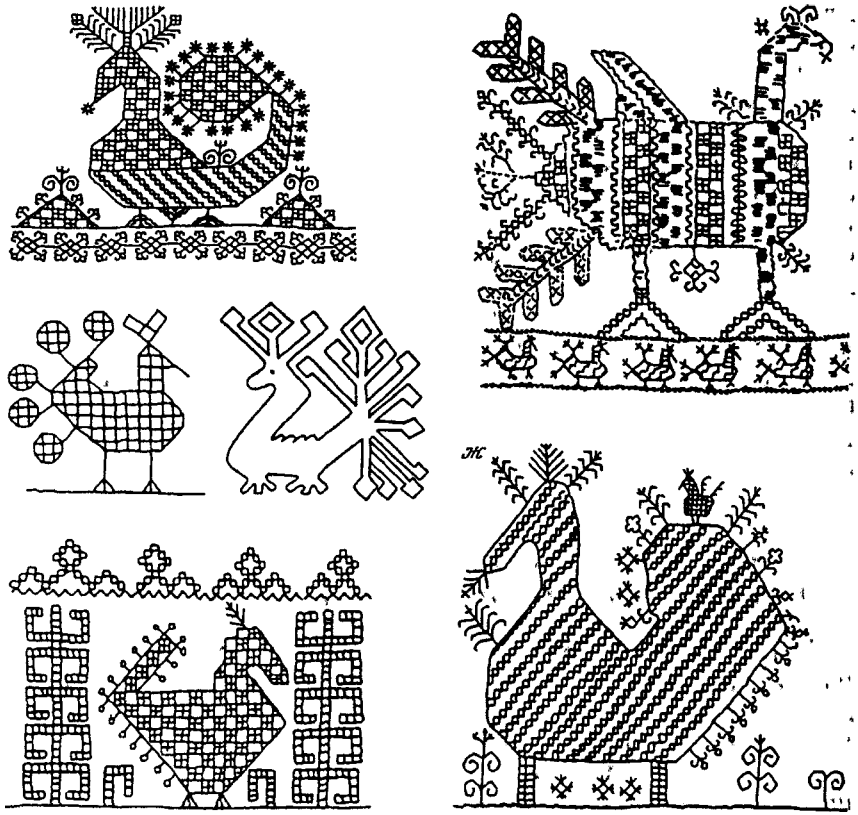


Рис. 9. Разновидности мотива павы в вышивках

Птица — наиболее распространенный и любимый образ в русской вышивке. Во многих образах можно определить вид птиц: водоплавающие, петухи, куры, орлы и др. Птицы составляют композицию в виде ряда с деревом или с женской фигурой в центре, где они следуют друг за другом или повернуты друг к другу и смыкаются клювами.

Очень характерен мотив дерева с сидящими на нем птицами. В некоторых вышивках внутри птиц изображены одна или две птицы, которые олицетворяют птенцов. Большую птицу иногда сопровождает узор из ряда птиц, меньших по размеру (птица с выводком). Узоры из водоплавающих птиц: гусей, уток, лебедей — иногда украшали полотенца, части одежды, но главным образом женские головные уборы.

Пример образа птицы павы в вышивке представлен на рис. 9.

Образы языческих богинь в народном декоративно-прикладном искусстве

Макошь (Мокош) — олицетворение Матери Сырой Земли, посредница между небом и землей; древнее земледельческое божество плодородия и женской жизненной силы, «мать урожая»; богиня изобилия, покровительница полей и скота, а также женских работ, в первую очередь — прядения и ткачества. Атрибутом богини был рог изобилия.

Культ Макоши, подобно культу рожениц, сохранялся еще долгое время после принятия христианства, а отголоски его просуществовали вплоть до XX в. Дольше всего образ Макоши сохранялся в русской ритуальной вышивке. Макошь изображалась как центральная фигура всей композиции; на полотенцах для весенних обрядов ее изображали с воздетыми к небу руками (молящей о хорошем урожае), а к дням летнего солнцестояния Макошь изображалась с руками, указывающими на землю (на колосящиеся хлеба). На этих же ритуальных полотенцах голова Макоши нередко была увита колосьями; колосья изображались также у ног богини Параскевы Пятницы — христианской святой, культ которой заменил языческий культ Макоши и слился с ним.

Берегини — в восточнославянской мифологии благожелательные женские духи, оберегающие людей от злых сил и противостоящие упырям — силам зла. Берегини изображались в русской домовой резьбе в виде серен в птичьем или рыбьем обличьи, однако такой облик, скорее всего, являлся уже некоторым видоизменением первоначальных представлений. В древних письменных источниках (в различных «Словах...» и поучениях против язычества) берегини косвенно приравнивались к русалкам или вилам, и поклонение им соотносилось с разными формами молений о плодородии, дождях и т. п. Изображение русалок встречается в русской домовой резьбе. Двойственность же образа берегини в этой резьбе (девушка-птица и девушка-рыба) являлась, очевидно, попыткой выразить, с одной стороны, родство со стихиями воды и воздуха, а с другой — родство с самим человеком.

Великая Богиня — мать всего живого. На вышитых восточнославянских рушниках Великая Богиня держит птицу или расцветающий куст, на котором сидят жрецы, подносящие ей дары. Головы и руки прорастают ветвями деревьев, вокруг расположились символы солнца петухи — вестники утра, животворного света. Такие изображения матери всего живого, ее жрецов и птиц свидетельствуют о непосредственной связи религиозных представлений древних славян о силах природы, о весеннем оплодотворении солнцем с земледелием — главным занятием человека в ту пору.

Образы животных и фантастических существ в народном декоративно-прикладном искусстве

Все басни и сказки о животных восходят к древним временам, когда существовали чисто мифические предания. Древнегреческому баснописцу Эзопу, жившему в VI в. до н. э., принадлежит часть первой литературной обработки этих древнейших сказаний. Эта обработка придала им новую форму сатирического рассказа, целью которого было моральное нравоучение.

В одном апокрифе повествуется о Китоврасе — мифологическом существе, получеловеке-полуконе. Слово «китоврас» греческого происхождения, однако истоки самого образа следует искать на Востоке, в Древней Индии. Другое его название — Кентавр. Полюбившееся на Руси сказание о Китоврасе в XVI—XVII вв. заметно обрусело. Переосмысляя иноземные повести и легенды, наши предки оставляли лишь тех героев, которые были близки им по духу. В русском фольклоре конь и человек так тесно связаны друг с другом, словно слиты в единое существо.

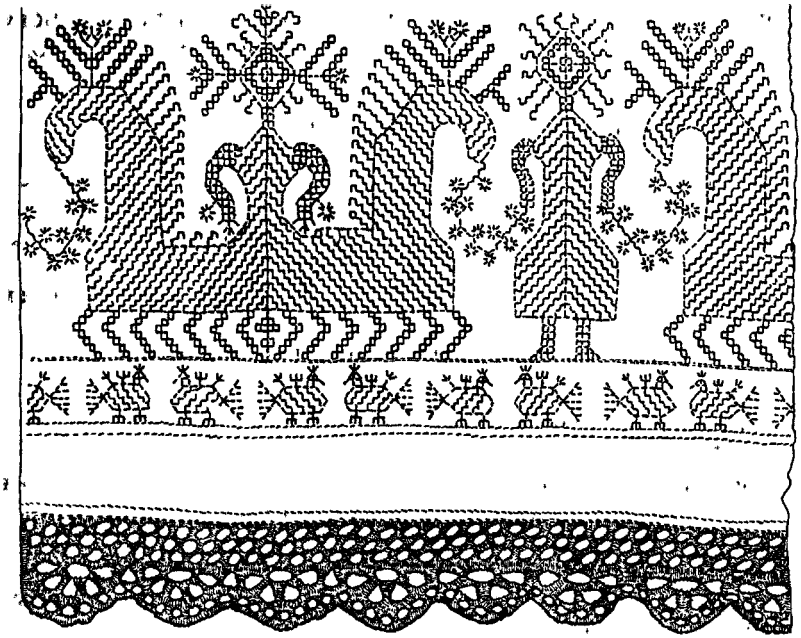
Полкан — полубог, славянский кентавр. Выглядел он как получеловек-полуконь. Верили, что он обладает сверхъестественной силой и отвагой, бег его стремителен, иногда считали, что у него есть крылья. Он помогал прародителям славян одолеть врагов.

Конь — одно из наиболее мифологизированных священных животных; атрибут высших языческих богов и христианских святых, существо, связанное с культом плодородия и со смертью, загробным миром; проводник на тот свет. В древнейшие времена конь считался детищем как Белбога (стихии света), так и Чернобога (стихии мрака); при этом светлому богу обычно посвящался белый конь, а темному — черный.

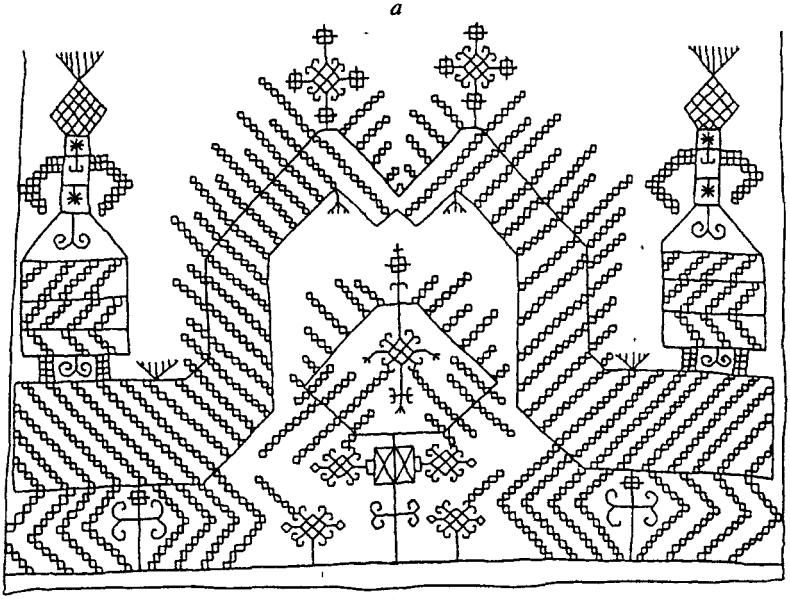
Образ коня использовался при украшении дома, в художественной росписи по дереву, в вышивке (рис. 10). Это один из самых любимых образов, который актуален в прикладном искусстве и сегодня.

Народное искусство как культура органическая есть сама природа, она сохраняет во времени жизненные связи с природой, с землей, с этнической общностью. Сохраняет и формирует сознание человека, живущего своей причастностью к народному цёлому, чувством своего места в космосе. Отсюда космизм, всечеловечность, всенародность образов народного искусства. В восприятии мира и жизни они сохраняют действенную, формирующую силу в культуре каждого этноса. Все это делает народное искусство фундаментом современной культуры, оно не перестает быть корневой системой национальной культуры.

Многие исследователи — историки, археологи, искусствоведы — говорят о магическом и символическом значении ряда древ-



а



б

Рис. 10. Композиции со всадниками на парноголовых конях (*а*) и мотив всадниц в вышивке полотенец (*б*)

них узоров. Некоторые из них, сохранившиеся в народном искусстве вплоть до XX в., не утратили свой особый смысл и сегодня.

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Назовите и охарактеризуйте основные функции произведений декоративно-прикладного искусства.
2. Дайте характеристику орнамента как способа художественного проектирования и жанра декоративно-прикладного искусства.
3. Дайте определение понятиям: «узор», «орнамент», «орнаментальный мотив», «стилизация».
4. Какие мотивы преобладали в орнаментальных композициях?

ЗАДАНИЯ ДЛЯ ПРАКТИЧЕСКОЙ РАБОТЫ

1. Используя схемы построения ленточного орнамента, постройте семь видов орнаментальных композиций с использованием одного мотива.
2. Используя схемы размещения орнамента в круге или квадрате, разработайте растительный орнамент для посуды, платка.
3. Используя схемы сетчатых орнаментов, разработайте орнаментальную композицию для ткани.

Глава 3
ВИДЫ НАРОДНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ РЕМЕСЕЛ И ПРОМЫСЛОВ

3.1. Художественная обработка дерева

Большая часть территории России покрыта лесами. Это территория Русского Севера и земли Верхнего и Среднего Поволжья, Урала и Сибири. Жизнь в лесах, использование леса для строительства жилища и изготовления бытовых предметов способствовали развитию художественной обработки дерева. С помощью топора, ножа и некоторых других инструментов русский человек изготавливал все необходимое для жизни: жилище и хозяйственные постройки, мосты, ветряные мельницы, орудия труда, мебель, посуду, детские игрушки и многое другое.

Стремление крестьянина украсить свой дом, сделать красивой посуду и утварь положило начало резьбе и росписи по дереву. Дерево — один из самых универсальных материалов, который человек научился обрабатывать еще в глубокой древности. Разнообразно и широко использовалась древесина русскими мастерами. Под воздействием резца и кисти она превращалась в разнообразнейшие произведения скульптуры, живописи и декоративно-прикладного искусства. Мастеров привлекала легкость и прочность материала, своеобразная красота текстуры отдельных деревьев, которая часто использовалась в некоторых деревянных изделиях.

Порой дерево находило совсем неожиданное применение. Например, из него делали хитроумные и вполне надежные дверные замки или колокольчики, подвешиваемые на шею животных. Умелые умельцы вырезали из целого куска дерева неразъемную цепь вместе с подвешенным к ней сосудом, обычно умывальником «о двух носиках».

В старину большинство изделий из дерева имело чисто практическое назначение, но в каждое из них мастер старался внести частицу красоты. Человек издавна стремился не только окружать себя необходимыми в быту предметами, но и украшать их. Любой предмет домашнего обихода, будь то простая скалка для выбива-

ния белья, солоница, выточенная на токарном станке, или резной ковш, в руках народного умельца превращался в истинное произведение декоративно-прикладного искусства. Сколько труда и изобретательности понадобилось нашим предкам; прежде чем сложились типы зданий, была выработана определенная строительная техника, прежде чем появились шедевры мирового деревянного зодчества. Начиналось с малого, самого необходимого — с жилья.

Известный исследователь крестьянского искусства В. С. Воронов писал: «Изба, телега, скамья, укладки, скобкари, прялки и игрушки, пряничные доски — от зыбки до гроба и намогильного креста сопутствовало дерево народной жизни». В деревянных памятниках — частица славы наших предков, гордиться которой, по словам Пушкина, «не только можно, но и должно».

3.1.1. Художественная резьба по дереву

Многие простые обиходные вещи, сработанные из неброской осиновой, липовой или еловой древесины, вряд ли смогли бы надолго привлечь наше внимание, если бы искусные руки деревенского мастера не украсили их изящной резьбой, способной подчас соперничать с тончайшими кружевами. Все изделия, к которым прикасалась рука мастера, становились высокохудожественными произведениями декоративно-прикладного искусства.

Для украшения бытовых предметов народные мастера использовали различные виды резьбы: геометрическую, домовую, объемную. Каждая из этих групп, в свою очередь, подразделяется на подвиды в зависимости от рисунка и техники выполнения.

Наиболее часто применяли *геометрическую резьбу*: трехгранно-выемчатую и скобчатую, сочетая их иногда с контурными порезками.

Трехгранно-выемчатая резьба (рис. 11) — самый древний вид геометрической резьбы — был наиболее распространен, что вполне понятно: единственный инструмент, с помощью которого она выполнялась, обычный нож, был всегда под рукой. Геометрическая резьба выполняется в виде двух-, трех- и четырехгранных выемок, образующих на поверхности узор из геометрических фигур: треугольников, прямоугольников, квадратов, окружностей, ромбов.

Менее известна другая разновидность геометрической резьбы — *скобчатая*. Это связано с более поздним появлением инструмента — стамески, при помощи которой выполняется данная резьба. В основном стамеску можно было встретить только в доме

Рис. 11. Трехгранно-выемчатая резьба

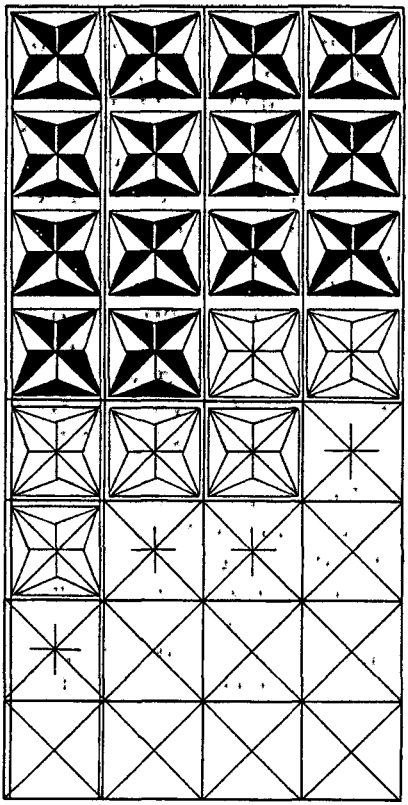




Рис. 12. Контурная резьба

профессионального мастера. Чаще всего этой резьбой украшались ковши, солонки, вальки для выколачивания белья, рубели для глаженья белья, игрушки, шкатулки, прялки.

Самая простая по технике выполнения — *контурная резьба* (рис. 12). Контур изображаемых фигур резко выражен линией-выемкой. Чаще всего к ней прибегают при резьбе анималистических и растительных мотивов. Несмотря на простоту, контурная резьба требует навыков свободного владения инструментом — резцом.

Плоскорельефная резьба (рис. 13) — это резьба с невысоким условным рельефом, расположенным на уровне украшаемой поверхности. Резьба имеет несколько разновидностей: резьба с заоваленным контуром (заоваленная, или завальная); с подушечным фоном; с подобранным (выбранным) фоном. Плоскорельефная резьба является как бы переходным видом от контурной резьбы к рельефной.

Рельефная резьба (рис. 14) — это резьба, где изображение является выпуклым по отношению к фону и художественно обработано в пределах глубины фона. Рельефная резьба подразделяется на *барельефную* и *горельефную*.

Прорезная резьба (рис. 15) — эта резьба выполняется по поверхности деревянной формы, где элементы резьбы связаны между собой, а фон окружен прорезами. В зависимости от формы и



Рис. 13. Плоскорельефная резьба

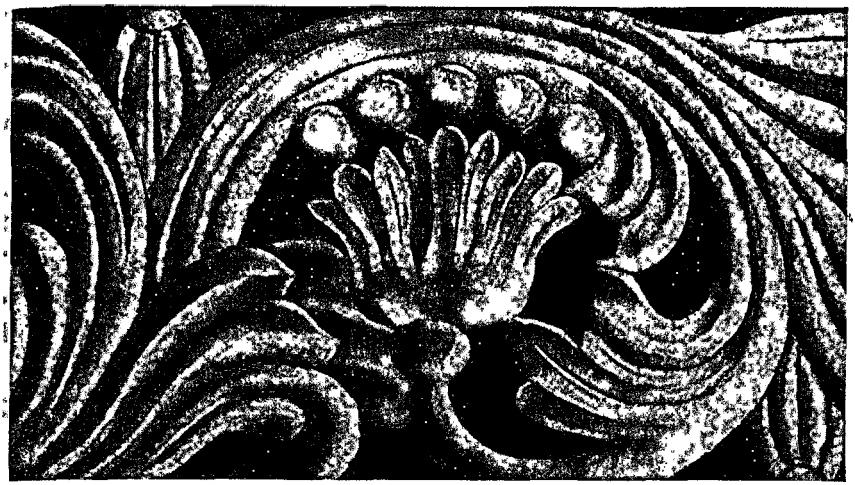


Рис. 14. Рельефная резьба

обработки поверхности прорезную резьбу можно представить как плоскорельефную или рельефную, в которой удален фон.

Скульптурная резьба (рис. 16) — это художественно обработанная со всех сторон объемная фигура, полностью или в основной массе оторванная от фона.

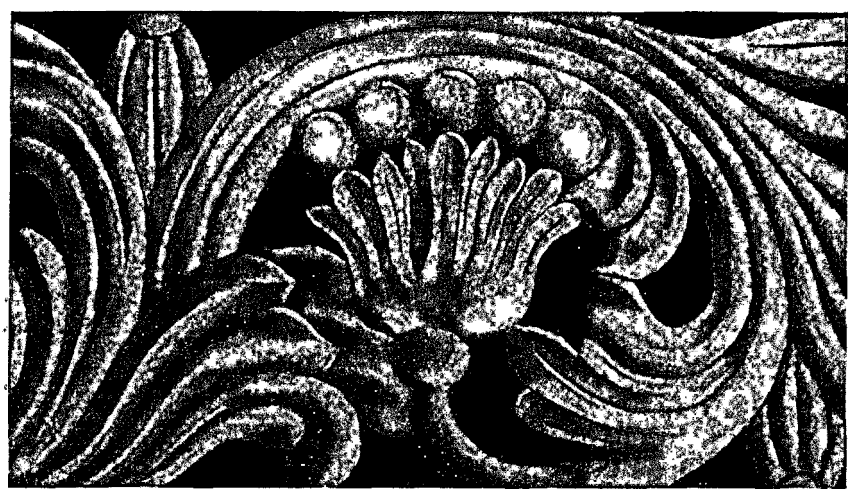


Рис. 15. Прорезная резьба

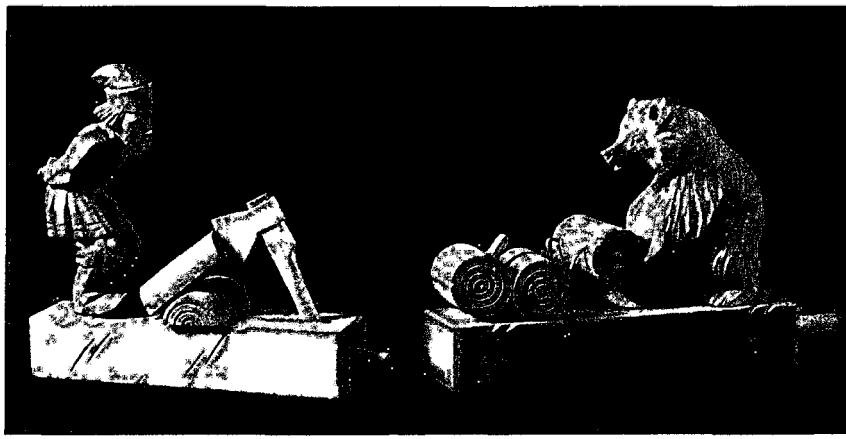


Рис. 16. Скульптурная резьба (М.И.Смирнов. Колитесь, дрова, сами. Медведь-укладчик)

Комбинированная резьба включает детали или элементы различных видов резьбы. Она может быть прорезной, рельефной и объемной.

В художественной резьбе по дереву используются орнаменты: геометрический, растительный, городковый, розетка и полурозетка.

Домовая резьба

Корни народного зодчества следует искать в тех далеких временах, когда основным строительным материалом было дерево, а самым распространенным населенным пунктом — деревня.

Деревня — это древний мир дерева. Выстраивается цепочка слов *древний — древо — дерево — деревня*, выявляющая происхождение и суть названия «деревня». Произведениями подлинного большого искусства наполнен был каждый крестьянский дом, который являлся прекрасным памятником деревянной архитектуры. В горделивых и величавых храмах, в избах, словно сошедших со страниц любимых сказок, русский крестьянин выражал свое представление о прекрасном. В них воплотилась его любовь к родной земле, извечная мечта о жизни счастливой, свободной, солнечной. Большое значение в русском деревянном зодчестве придавалось резному декору сооружений. Наиболее яркой страницей этого искусства была домовая резьба Поволжья.

Искусство волжских резчиков издавна привлекало к себе внимание ученых, художников, этнографов. В Поволжье были собраны крупные коллекции домовой резьбы, хранящиеся сейчас в музеях Москвы, Санкт-Петербурга, Нижнего Новгорода. Русский Север и земли Верхнего и Среднего Поволжья — это наиболее богатые лесом районы европейской части России. Из дерева строили жилище и все хозяйственные постройки вокруг дома, создавали скульптурные изображения богов, воздвигали храмы, сооружали большие и малые суда, делали мебель, почти все орудия труда, мастерили посуду и детские игрушки.

Избы крестьян напоминали сказочные терема (рис. 17). Резьбой обычно украшались конструктивно-архитектурные детали:

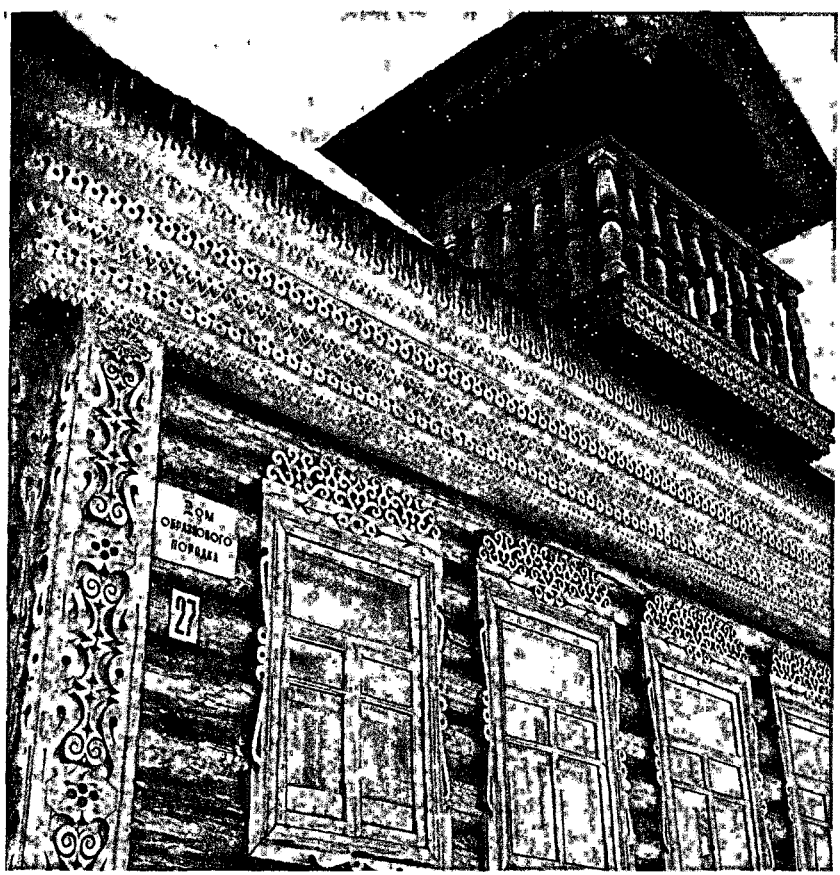


Рис. 17. Резьба в оформлении крестьянской избы

коньки, курицы, потолки, причелины, лобовые доски, полотенца, наличники.

Одним из традиционных украшений крестьянского дома на протяжении почти всего XIX в. была узорная лобовая доска, которая венчала сруб, отделяя его от фронтона. Очень редко растительный узор шел непрерывной сплошной полосой. Обычно четко намечался композиционный центр, которым служила иногда дата, заключенная в рельефную рамку. По сторонам от нее размещались львы, русалки и сирины. Иногда это был вазон, из которого выходили гирлянды.

С большой пышностью украшали и окна домов. Резной декор наличника представлял собой растительный орнамент со сложной вязью: пальметками, сочными листьями и цветочными розетками.

Мастер тонко чувствовал дерево и почти всегда «заставлял» его усиливать выразительность своих образов. Поэтому сказочные персонажи в деревянной резьбе Поволжья приобретают свои, присущие только деревянной народной пластике черты. Одним из наиболее распространенных изображений волжской домовой резьбы является образ берегини. Название «берегиня» означало «оберегать» и связано было прежде всего с верой в добрую силу божества, которое оберегало людей от злых духов стихии.

Если в деревянной архитектуре Поволжья есть какая-то уютная камерность, то дома на Севере производят совершенно иное впечатление. Они поражают грандиозностью построек, строгостью форм и сдержанностью декора. Резному декору в северных домах уделялось незначительное место. Здесь любили украшать крыльцо с массивным столбом, на котором держалась конструкция, напоминающая сказочный терем. Узкий кружевной узор украшал и причелины огромного фронтона. Венчал всю эту стройную, грандиозную северную постройку охлупень — огромное бревно лиственницы, корневищу которого придавали облик коня, утицы или оленя. Они считались священными животными, добрыми божествами.

В архитектуре домов первые орнаментальные мотивы, расположенные в три пояса в виде волнистых линий, завитков, горизонтальных полос, связаны с представлением древнего человека об устройстве мира. Волнистые линии вверху символизируют воду («хляби небесные»), завитки в середине означали ход солнца по небу, горизонтальные линии, зубцы с точками между ними символизировали землю. На воротах, вокруг окон, у застрехи помещали то или иное священное изображение, связанное со светом, теплом и плодородием.

Фасад избы чаще всего был украшен солнечными символами в самой верхней части и по контуру торца кровли. Щипец (фрон-

тон) кровли увенчивался массивным коньком, от которого вниз было опущено дощатое «полотенце» с изображением солнца. Причелины опускаются по кромке кровли, завершаются тоже знáком солнца. Солнце для земледельца — это свет, тепло, жизнь и оберег от темных сил. Это и богатый урожай, достаток, здоровье, счастье, благополучие. В народе говорили: «Не земля хлеб родит, а солнце». Небольшие кружки в волнах орнамента символизируют дождевые капли, струи воды, плодородие. Дождевые потоки уподоблялись потокам молока Матери-Богини. Роса, падающая с неба в виде тумана-облака, посылается богом неба Родом как возрождающая влага жизни.

Вырезанная дуга, дугообразные элементы в орнаменте символизируют возрождение добрых сил, начало жизни. Радуга-дуга олицетворяла дружеское согласие — союз между небом и землей. Дуги в орнаменте означали, что человек призвал к себе в союзники добрые силы природы. Это тоже своеобразный оберег, отгоняющий, отпугивающий зло.

У наших предков жизнь была связана с земледелием, землей, потому рядом с небесными знаками всегда изображается символ земли, поля. С древних времен этим символом является ромб, квадрат, поставленный на угол, иногда поделенный на четыре части или с точкой в середине. Ромб — это еще и символ земного плодородия. Тайны образной символики геометрического орнамента помогают раскрыть смысловое начало в резной избе.

В крестьянском быту художественной резьбой украшались и хозяйственные принадлежности: прялка, валек, рубель, коромысло, колыбель, ткацкий станок, телега, сани и дуги. В течение веков у разных народов складывались свои формы прялок и приемы их украшения. Гребень и донца с резьбой бытовали в пределах Московской и Рязанской губерний, Нижегородской, Орловской, Тамбовской, Воронежской, Курской и других областей. Главным мотивом украшающих их узоров была крупная лепестковая розетка с глубокими ладьевидными вырезами. Выполнялись мотивы в основном контурной и трехгранно-выемчатой резьбой. Рубели и вальки, коромысла и колыбели также покрывались трехгранно — выемчатой резьбой с солярными розетками.

Абрамцево-кудринская резьба по дереву

Важным видом резьбы, очень древним по своему происхождению и широко распространенным на Руси, была плоскорельефная резьба. Само название говорит о том, что основу ее составляет свободный, плоский растительный рельеф, рисунок которого получается на поверхности доски или украшаемого предмета

путем выбирания или углубления, фона вокруг будущего узора. Фон неглубокий, поэтому сам рисунок остается на одном уровне с предметом. Чтобы придать бо́льшую живость и мягкость края полученного таким способом узора (а главным образом, это изображения птиц, животных, цветущих побегов, ягод, цветов), изображения немного округляются или заоваливаются (рис. 18).

Один из центров плоскорельефной резьбы находится в г. Хотьково под Москвой, в возникшей на основе организованной в конце XIX в. столярной мастерской в усадьбе С. И. Мамонтова — Абрамцево. Во время становления мастерских их возглавляли К. Ф. Денисов и его ученик Г. А. Зеленков. В 1906 г. ученик мастерских Абрамцево В. П. Ворносков организовал в селе Кудрине собственные мастерские. Абрамцево-кудринская резьба — русский народный художественный промысел, объединивший резчиков по дереву из близлежащих сел и деревень Кудрино, Репихово, Митино.

В. П. Ворносков, попавший в мастерские еще подростком, после трехлетнего обучения начал работать самостоятельно и стал

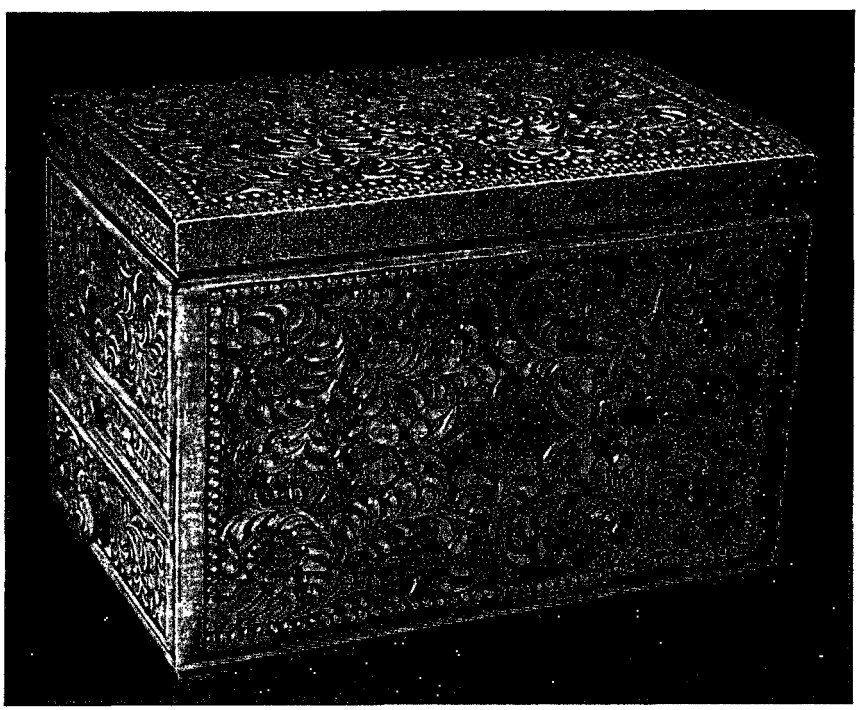


Рис. 18. Абрамцево-кудринская резьба (Г. П. Семанкина, Н. Н. Семанкин. Ларец с тремя ящиками)

крупнейшим русским народным мастером плоскорельефной резьбы по дереву. Он создал свой тип плоскорельефного орнамента, так называемую пальчатую резьбу. Листья и ветки в орнаменте состоят как бы из множества пальцеобразных отростков. Основу пальчатого орнамента В. П. Ворносков «подсмотрел» в старинной народной резьбе. В своих ранних работах он часто комбинировал плоскорельефную резьбу с геометрической, трехгранно-выемчатой и контурной. Иногда для усиления выразительности углубления фона мастер покрывал изделие золотой или серебряной краской.

На основе абрамцевской столярной мастерской в том же районе города Хотьково уже в наше время сложился народный промысел абрамцево-кудринский плоскорельефной резьбы по дереву. Здесь изготавливаются мастерами различные шкатулки, блюда, солонки, стулья, украшаются бытовые предметы и сувениры.

Орнамент абрамцево-кудринских изделий большей частью растительный и состоит из вьющихся побегов или веток с листьями и цветами, с включением изображений птиц, изредка — животных. Для отделки абрамцево-кудринских изделий применяются морение (покрытие поверхности изделия особым красящим составом — морилкой), вощение (покрытие поверхности воском для получения ровной матовой поверхности) и полировка. Морение придает изделиям красивый шоколадно-коричневый тон.

За последнее время диапазон форм художественных изделий, создаваемый мастерами, значительно расширился: детская мебель, настенные панно и тарелки, хлебницы, декоративные вазы, шкатулки, ковши и др.

Народная деревянная игрушка

В начале XX в. замечательные исследователи В. С. Воронов, А. И. Некрасов, Н. Д. Бартрам, А. В. Бакушинский, А. И. Деньшин, Л. Г. Оршанский открыли игрушку как самобытную область русского народного искусства. В то же время были собраны первые коллекции народной игрушки, о ней написаны первые книги, ставшие сегодня библиографической редкостью, игрушка получила право называться произведением искусства. В наши дни, сохраняя в облике характер своего бытования, игрушка отражает мир русской деревни. Каждая, даже примитивная потешка (так называли в народе игрушку), имела вполне определенное назначение, существовала не просто сама по себе, а была одним из звеньев цепи, где игрушки чередовались, сменяли друг друга в нужную пору детства. Их создатели глубоко понимали интересы и

желания ребенка, учитывали особенности его физического и духовного развития.

Самобытны деревянные *игрушки Нижнего Новгорода.* Их мастерили не только в разных уездах, но даже в соседних деревнях на особый, местный лад. Славились игрушкой мастера из деревень вблизи большого села Пурех Чкаловского района и под Городцом, древнейшим русским городом на правом берегу Волги. С XVII в. жили в тех краях мастера по дереву: плотники, мебельщики, посудники, ложкари и др. Многие из мастеров по дереву в XIX в. стали заниматься изготовлением и росписью игрушки — «городецкой топорщины», как ее здесь называли. «Топорщина» не значит «грубая работа». Игрушки действительно делали плотницким инструментом из плоских сосновых и осиновых дощечек, и игрушки получались простыми и очень выразительными. Излюбленными темами были игрушечные кони, «запряжки» — одиночки, пары, тройки. Вырубали топором четкие по силуэту фигурки и скорыми скупыми срезами острого ножа придавали им живость формы. Сколачивали возок, выстругивали подставку, вставляли в нее тонкие ноги коней и надевали колеса. Городецкие мастера знали особый прием: напиленные из небольших кругляшков колеса надевали на ось в распаренном виде, и, остывая, они становились несъемными. Раскрашивали «топорщину» в яркие красный, малиновый, лиловый или черный цвета, броская кистевая роспись с «оживками» и «пробелами» украшала возочки и бегущих коней. Мчатся огненные лошадки, выгнув крутые шеи, отмеченные светлой звездочкой, и тогда невольно вспоминаются древние мифологические кони, «слуги солнца». А смотришь, как лихо разузорен возок, как будто настоящие написаны у коней седелка, попона, упряжь, — и представляются сразу живые картины из прошлого русского быта: нарядный праздничный выезд местного купечества и удалые ямские тройки на шумном Нижегородском тракте.

Приметны *«балясы»* (или *«балясины»*) *из Федосеева,* другого центра нижегородской топорно-щепной игрушки (рис. 2 — цв. вкл.). Этот промысел возник в конце XIX в. на основе местного ложкарного производства в деревне Федосеево недалеко от города Семенова. Федосеевская игрушка многообразна. Делали традиционных коней, каталки на палочке, кукольные буфеты с настоящими зеркальцами, столы, стульчики, кресла, модные тогда диваны и разный кукольный «обиход» (корыта, топоры, вальки). И что уж совсем удивительно, технические игрушки: колесные пароходы, сани, повозки и новинки городского транспорта — паровозы, самолеты, автомобили, трамвайные вагончики, велосипеды. И все это умело построено, ладно сколочено из многих дощечек, палочек, лучинок. В народе называлась игрушка «баля-

сы» — значит «веселая, шутливая, забавная». На игрушечной федосеевской балалайке с тремя струнами и в самом деле можно сыграть нехитрую мелодию. А другие игрушки и того затейливей. Повернешь рычажок — и мельница живо закрутит крыльями, и будет бойко вертеться карусель под скрипучее треньканье в музыкальном ящичке-подставке. Первоначально игрушки расписывались гусиным пером и сажей. Рисовали цветы, птиц, фигурки людей и расцвечивали их яркими пятнами зеленого крона и красного сурика. Эти живые рисунки, разбросанные по чистым гладким деревянным дощечкам, восхищают искренностью и наивной прелестью детского примитива. Многие из них действительно были исполнены детьми, которых обычно привлекали к работе. Позднее мастера нашли более эффективный для игрушки способ украшения. Все без исключения «балясы» «выкупаны» в ярко-желтой анилиновой краске «канарейке», и можно легко представить, как они сияли, светились золотистым цветом, будто излучая солнечное тепло. Игрушки оживлял федосеевский узор: лиловые завитки, сделанные быстрым росчерком химического карандаша, обращали яркие пятна зеленого и алого фуксина в скорописные цветы и листья — наглядный пример того, с какой поразительной художественной интуицией умели народные мастера использовать не известные ранее средства в контексте привычного образного языка. В игрушке действует особая логика, мастера работают по законам художественного творчества. Они создают игрушку как всякую образную скульптурно-декоративную композицию, и все в ней должно быть гармонично. Форма, конструкция, материал, цвет, орнамент, их согласованность и созвучие, их соответствие назначению вещи определяют ее художественность. Эти качества присущи федосеевской игрушке.

Как и большинство произведений народного творчества, старая федосеевская игрушка безымянна. Зато известны современные ее мастера: С. И. Седов, Н. А. Колобов (г. Семенов), Логиновы из деревни Пруды, Мордашевы из деревни Федосеево и те, кто работает сегодня на Семеновском объединении по производству сувениров.

Новые игрушки безусловно отличаются от прежних «баляс». Их форма упрощена, роспись стала гораздо схематичней, без изысканных перовых рисунков. Но они по-прежнему лучатся пронзительно звонкой желтизной, радуют яркой цветистой росписью на кабинах и кузовах грузовичков, на тарантасах традиционных лошадок-каталок. В этих игрушках продолжает жить поэтический мир народного искусства.

В г. Городец на фабрике «Городецкая роспись» делают столярные игрушки. Маленькие, аккуратные, с яркой цветистой росписью под блестящей пленкой лака современные игрушки отлича-

ются особой декоративной красотой, рожденной местной художественной традицией.

В *селе Лысково* Нижегородской области, которое находится на правом берегу Волги, мастера-игрушечники делали лошадки-каталки. В работе лысковских мастеров было много общего с изделиями пуреховских и городецких кустарей. Использовали тот же материал — сосну и осину, применяли те же инструменты — топор, нож, токарный станок, циркуль, кисть, для украшения также употребляли немногие краски. И сами игрушки в принципе схожи, но сделаны на свой вкус, на свой лад. Лысковские коники-колески доведены до такой простоты, когда форма звучит символично, воспринимается почти как знак. Она четко развернута в плоскости, предельно точно очерчена и замкнута. Силуэтный, графичный характер формы игрушки выражен не только пластикой, но и росписью. Схематичный узор меловыми кругами, полосками, дугами, точками в мерном ритме в нужных, верно найденных местах подчеркивает то движение формы, то ее статику. В немногословности декора лысковских игрушек, в классической простоте их форм, в скупом единообразии типов многозначительно проступают глубинные черты традиционной народной культуры. Неслучайно так долго сохранялось местное ремесло, и лысковские игрушечники продолжают успешно мастерить привычные каталки-колески в настоящее время. Сегодня их работы экспонируются на музейных выставках. Они очень похожи на старые игрушки, только не успели выцвести, и потому кажутся не такими строгими и архаичными. Малиновые, фиолетовые, желтые с пестрыми узорами — эти веселые, забавные игрушки представляют одну из оригинальных школ народного художественного творчества.

Промысловая игрушка имела другое общественное значение, ее функции заметно изменились. Она многим отличалась от той деревенской самоделки, которая создавалась в заинтересованном общении взрослого и ребенка. Постепенно исторически исчерпала себя и магическая функция народной игрушки, и более ярко выступила ее производственно-практическая сторона. Заведомо предназначенная для продажи, кустарная игрушка была рассчитана на самый разный покупательский вкус.

Другое содержание приобрела и воспитательная роль кустарно-промысловой игрушки. В отличие от деревенской потешки, воплотившей в себе черты традиционного крестьянского бытия, она должна была удовлетворять иные социальные и эстетические запросы. А они во многом диктовались динамичным, непрерывно обновляющимся городским образом жизни и особенностями детского быта. В городе дети играли больше, чем в деревне. Если крестьянский ребенок с раннего возраста принимал активное

участие в трудовой жизни, то городские дети гораздо дольше осваивали социальные отношения в форме игры. Они гораздо позднее вовлекались в трудовую деятельность, больше опекались взрослыми, росли более изолированными от природы. Поэтому для них требовалась другая, расширенная предметно-игровая среда, рассчитанная на удлинившийся период детства. Отсюда возрастал спрос на развлекательные игрушки, различными способами занимавшие внимание ребенка. Они должны были обладать необходимыми качествами игровой динамики — значит, быть подвижными, озвученными, привлекать разнообразием материалов, словом, быть зрелищными, активно театрализованными.

Расширилась познавательная и образовательная функции игрушки. Появилась потребность в игрушках усложненных, многообразных, которые были бы достаточно информативны и по содержанию, и по форме, могли бы быть в какой-то степени средством обучения.

Главные функции кустарно-промысловой игрушки — развлекательная, эстетическая и образовательная — решительно влияли на ее художественно-образное содержание.

Широко известна и *семеновская матрешка* (рис. 3 — цв. вкл.). Ее стали делать в 1920-е гг. в деревне Мериново. Местные жители вспоминали, как в 1922 г. токарь А. Ф. Майоров привез с Нижегородской ярмарки московскую (загорскую) матрешку. Игрушка понравилась, мастер начал сам точить разъемные куклы, а дочери, сначала старшая, а затем младшая, расписывали. Через несколько лет Е. А. Майорова была уже большой мастерицей по росписи матрешки. Семейная инициатива Майоровых быстро распространилась среди деревенских жителей, и в результате коллективного творчества появилась мериновская матрешка с присущим лишь ей характерным обликом. Вскоре производство матрешек началось и в других окрестных деревнях Семеновского района и городе Семенове. Теперь семеновская матрешка — популярная продукция нижегородских предприятий по художественной обработке дерева.

Разные промыслы по изготовлению игрушки действовали в *Московской губернии*. В деревнях Звенигородского уезда и в больших селах Подольского уезда — Бабенки, Вороново, Свирино и ближних деревнях — с середины XIX в. начало активно развиваться производство токарной игрушки. Мастера изготавливали всевозможные дидактические наборы: разборные пирамидки и погремушки, многоместные вкладные яйца, чашки, кегли, бочата, шары (рис. 4 — цв. вкл.).

Первым токарем-матрешечником считается подольский мастер В. П. Звездочкин из деревни Шубино. Поступив в 1898 г. в московскую мастерскую «Детское воспитание» и сотрудничая с ху-

дожниками, он вскоре начал точить матрешки, и в 1900 г. они вызвали большой интерес и имели успех на Всемирной выставке в Париже. Работы подольских токарей получали признание на многих Всероссийских и международных выставках.

К традиционным художественным промыслам резьбы по дереву относится *село Богородское*, расположенное недалеко от подмосковного города Сергиев Посад. Зарождение богородской резьбы относится ко второй половине XVIII в. и связано с местными фольклорными традициями, сложившимися в XV в. в Троице-Сергиевом монастыре.

Богородская деревянная игрушка — яркая самобытная область народного искусства. Ее грубоватые, но выразительные образы сказочных фигурок зверей, птиц, человека были любимы в народе. С добрым юмором, с большим мастерством и художественным вкусом создавали игрушечные образы богородские мастера. Народные мастера-игрушечники не считали себя художниками, а свои изделия — произведениями искусства. Они делали нужные, полезные, целесообразно украшенные вещи, которые органично вливались в единый поток жизни людей.

Известные художники-мастера В. С. Шишкин, А. В. Барашков, И. Ф. Балаев стали воплощением блестящего исполнительского и художественного мастерства богородской резьбы. За это время сменилось не одно прославленное поколение резчиков Устратовых, Бобловкиных, Ерошкиных, Барашковых, Зининых, Чушкиных, Стуловых, Барденковых, Шишкиных, Пучковых и других.

Диапазон работ богородских художников обширен. В их творчестве тематическая композиция соседствует с изображением фигурок зверей и птиц, сказочные персонажи, богатыри и стремительные тройки — с героическими всадниками, партизанами Гражданской и Великой Отечественной войн (рис. 19).

Каждый из художников почти в равной мере работает в области декоративной скульптуры и игрушки. Большой популярностью пользовалась игрушка с движением. Художники стали создавать сценки на темы русских сказок, где самый распространенный персонаж — медведь. В руках резчиков он способен на всякое людское дело: играет в шахматы и футбол, летит на ракете, работает у станка, сидит у телефона или проигрывателя, читает, учится в школе. Игрушки привлекают самыми разными качествами: фольклорным сюжетом, конструктивной изобретательностью и удивительным чувством материала, ощущением естества чистого светлого липового дерева, не тронутого краской.

В пору расцвета богородского искусства в середине XIX в. популярными были фигурки грибников, дровосеков, разносчиков, танцоров, музыкантов, несколько позже — гусар и дам.



Рис. 19. Богородская игрушка («Тачанка»)

Потомственному богородскому мастеру, заслуженному художнику России И. И. Зинину пришла мысль на основе традиционной игрушки с движением создать новую, более современную, заставить популярного героя богородской игрушки медведя действовать в разнообразных жизненных ситуациях, с которыми сталкивается современный человек.

Традиционная форма богородской игрушки — фигура, заключенная в трехгранную призму, полученную при разрубании подена на несколько частей.

Обработка дерева требует особых условий, специальных помещений. Только сушка древесины занимает несколько месяцев. После сушки проводятся предварительные операции по подготовке дерева для изготовления игрушки: зарубка топором, намётка основных плоскостей, членение объемов будущего изображения. В приемах резьбы, скульптурном моделировании формы богородские мастера используют определенные технологические приемы, идентичные как при изготовлении народной игрушки, так и при создании декоративной скульптуры.

«Живут» на богородском промысле игрушки и другой традиционной конструкции — разводы. Разведешь планки с фигурками, и мгновенно разлетаются в ровные ряды солдатики с ружьями, а сведешь вместе, и тут же сомкнутся тесным боевым строем. При всей условности они отражают действительность, следуют актуальной тематике, изображая красноармейцев, колхозников, строителей, важные события русской военной истории.

Чудесное превращение куска дерева в пластическую форму, рождение на глазах вещи, отмеченной опытом многих поколений, можно наблюдать в селе и сегодня.

3.1.2. Роспись по дереву

В русском народном творчестве для украшения предметов быта широко применялась роспись по дереву. Охватывая огромное количество крестьянских бытовых предметов, роспись дает нам представление о своеобразном образе мышления народных художников, особенностях восприятия ими окружающей природы, отраженных в дошедших до нас памятниках русской народной культуры.

Искусствовед А. В. Бакушинский считал, что русская крестьянская живопись, как и все крестьянское искусство, в своем содержании и стиле обусловлена укладом крестьянской жизни, ее потребностями, ее экономическими и социальными основами.

Разнообразие форм, характер мотивов росписи, особенность живописных и графических приемов письма позволяют выделить самостоятельные школы народного мастерства, локальность которых можно проследить на традиционных изделиях народных мастеров.

Нижегородские росписи

Нижегородская область известна многочисленными народными художественными промыслами, имеющими древние традиции.

Ареал распространения промыслов — северо-восток Нижегородского края, в основном селения вдоль реки Ветлуги.

Нижегородские росписи по дереву заключают в себе ценный материал для изучения проблемы образной содержательности крестьянского искусства. В фондах Нижегородского историко-архитектурного музея-заповедника хранятся коллекции прялок, предметов быта, которые дают представление о развитии народного прикладного искусства и его традициях.

Городецкая роспись

Городецкая роспись возникла на основе богатой и разнообразной культуры Нижегородского края, мастера которого создали самобытную, оригинальную роспись по дереву, корнями уходящую в глубокую древность русской культуры.

Именно приход в 70-х гг. XIX в. в Курцево и Косково нижегородского иконописца Н. И. Огуречникова дал дальнейший толчок развитию городецкой росписи. Сначала мастеру В. Ф. Шишкину, а затем и другим он показал приемы живописи по дереву клеевыми красками. Он же написал на донце прялки традиционного городецкого всадника на черном коне.

Городецкие мастера использовали самые разнообразные цвета и оттенки. Богатство палитры не знало предела, но при этом складывались и определенные традиции цветового оформления (рис. 5 — цв. вкл.).

Наиболее характерным фоном для росписи на прялочных донцах с их разнообразными сюжетами был желто-лимонный цвет. При изображении людей, животных и птиц мастера использовали самые разнообразные оттенки голубого и розового, фиолетового и оранжевого с добавлением белил, а также примешиванием одной краски к другой. У каждого мастера были свои, соответствующие его восприятию излюбленные оттенки цвета и их сочетания. Однако в целом использовались общие приемы. Мастера умели создавать равновесие красочных пятен путем равномерной раскладки каждого цвета по поверхности вещи, а также использовали узорные декоративные разделки, вводили сеточки и завитки. Сочетания красок отличались своеобразной деликатностью, звонкостью и строгостью одновременно.

Городецкие мастера использовали приемы живописи, основанные на свободном кистевом мазке. Цветок розан — излюбленный мотив в декоративном искусстве городецких мастеров, его можно встретить в украшении различных бытовых предметов.

Интересно, каким образом возник в городецкой росписи такой элемент, как купавка. Анализ исторического материала по-

казывает, что сходные чашечки цветка в обрамлении лепестков наблюдались в узорах русских шелковых платков и тканей XVIII в. Общность формы наблюдалась и с цветами на набойках. Эти сходства дают нам основание видеть в городецкой купавке преемственность древних мотивов народного изобразительного искусства.

В основе творческого приема городецких мастеров лежит решительный отказ от предварительной разметки. Первым этапом росписи шел *подмалевок*. Подмалевком мастер намечал основной сюжет композиции, затем брал один цвет и вырисовывал коня, птицу или цветок. Этим цветом он рисовал по всей партии изделий. Затем брал другой цвет и вновь писал всю партию. И так до тех пор, пока все донца не были «замалеваны» основными цветовыми пятнами. Далее мастер белилами прописывал места, где должны быть изображены лица людей и кисти рук.

Затем следовала *оживка* — графическое оформление изображаемого. Она выполнялась черным или белым цветом, способствовала оживлению росписи, объединяла все мотивы в целостную композицию. Эти два цвета обладают свойством оказывать влияние на звучность различных красок и способствовать благоприятному их сочетанию. Например, киноварь, помещенная рядом с черным цветом, смотрится еще более яркой, оранжевый цвет кажется насыщеннее и светоноснее, голубой — легче, прозрачнее, зеленый — спокойнее.

Мастера знают волшебные качества черного цвета и, пользуясь ими, достигают зрительного равновесия разнообразно окрашенных деталей росписи. Они равномерно распределяют мазки черной сажи по поверхности изделий, окрашивая ею прически, шляпы, туфли, сапоги, вырисовывая на лицах глаза, рот и нос, местами выполняя контуры рисунка, нанося штриховую «оживку», объединяя мотивы черной сеточкой и т.д. «Оживки» сажей становятся красивым дополнением к черным силуэтам коней, еще более усиливая их декоративную звучность. Черный цвет способен вносить в роспись торжественность, строгость.

Не меньшее значение имеет в росписи и белый цвет. Белилами обводили контуры мотивов, дополняли белой штриховкой складки тканей, декора коней, крылья птиц, формы цветов, белильными мазками выделяли округлость формы купавок. В белый цвет окрашивали лица всех персонажей жанровых сцен. Белильная «оживка» придавала особую нежность розовому цвету и голубому, смягчала резкость красного, зеленого, синего.

После росписи просушенное изделие мастер покрывал олифой. Когда изделие высыхало, оно было готово на продажу.

С развитием городецкого промысла складываются и своеобразные композиционные решения росписи, которые условно можно разделить на три вида:

- цветочная роспись;
- цветочная роспись с включением мотивов «коня» и «птицы»;
- сюжетная роспись.

Такое деление является условным, так как и сюжетная роспись не обходится без цветочных мотивов. Несмотря на то что городецкая роспись имеет ограниченное число мотивов, она все же разнообразна по схемам построения. И даже если изделия с городецкой росписью выполнены на основе одной композиции, но в разной цветовой гамме, мы не сразу уловим сходство. Это умение художников помогает ярче выделить сюжет данной работы, придает ей иное смысловое звучание и удовлетворяет различные вкусы покупателей.

Композиция с цветочной росписью чаще всего использовалась, да и сейчас используется на изделиях массовых, так как она наиболее проста в исполнении. Это солонки, поставки, декоративные блюда, хлебницы, разделочные доски и детская мебель.

В цветочном орнаменте городецкой росписи можно выделить следующие наиболее распространенные его типы.

Букет. Изображается симметрично, как правило, пишется на разделочных досках или блюдах. Небольшие букетики из 1—3 цветов можно увидеть на мелких изделиях, таких как коробочки, стаканчики, солонки.

Гирлянда. Представляет собой 1 или 2 крупных цветка в центре и расходящиеся в стороны более мелкие цветы с листьями. Они могут вписываться в круг, полосу, располагаться серповидно (на угловых заставках). Данный вид композиции цветочного орнамента чаще всего используется при росписи разделочных досок, хлебниц, шкатулок; блюд, детской мебели.

Цветочная полоса. Сохранилась в городецкой росписи еще с расписных прялок, где она разделяла верхний и нижний ярусы. В зависимости от того, на каком изделии ее пишут, она может представлять повторяющуюся ленточную композицию из цветов одинакового размера, разделенных парами листьев, либо ленточную композицию, в которой чередуются цветки одного размера, но разные по рисунку или цвету. Такие орнаментальные полосы обычно используют при росписи объемных изделий, например поставков, круглых шкатулок.

Цветочные композиции, как правило, симметричны по расположению мотивов и распределению цвета. Даже если художник и использует различные цвета при нанесении подмалевка на деревянную основу, но по тону эти цвета одинаковые, благодаря чему в росписи нет одностороннего перевеса элементов. Цвета в росписи используют яркие, открытые, что позволяет сделать декоративное произведение более нарядным.

Другой вид орнамента — цветочная композиция с включением мотивов «коня» и «птицы» — традиционная композиция городецкой росписи.

Изображение мотивов коня и птицы может быть симметричным. Они располагаются по сторонам цветущего «древа» или внутри цветочной композиции (рис. 6 — цв. вкл.). В том случае, когда в орнаменте мотивы «коня» или «птицы» изображены отдельно, симметрия цветочной композиции может сохраняться, а может и быть нарушена. Удивительно красиво и цельно выглядит такой орнамент на декоративных блюдах, где четко определяется центр. Особенно эффектно они смотрятся на черных и красных фонах, хотя наряду с ними художники используют и другие цвета, например желтый, охристый, золотистый, оранжевый и др.

Сюжетная композиция — одна из самых трудоемких и удивительно красивых видов росписи, которая занимает особое место в изделиях городецких мастеров. Композиции были парадными, отвечали вкусам самых состоятельных покупателей. Зачастую мастер изображал сцены разнообразных застолий в обстановке богатых купеческих домов. Много внимания уделялось интерьеру, который занимал бо́льшую поверхность верхнего яру́са, так как фон этого яруса выполнялся желтым или охристым цветом, а интерьер уподоблялся богато украшенным золотым палатам.

Вдоль стен поднимались колонны с узорными капителями. Окна прикрывали богатые тяжелые занавесы из темно-красного бархата. В центре мастера писали круглые и овальные столы, а вокруг них мягкие стулья и диваны на точеных ножках. Обязательно в композиции помещались большие часы — модная принадлежность людей, живущих в достатке. Часы окружало пышное обрамление с завитками, напоминающими хохломскую «кудрину». Декоративные разживки, выполненные белилами или черным цветом, превращали такую роспись в роскошное узорочье.

В таких интерьерах происходили разнообразные сцены: свадьбы, столованья в честь различных событий и праздников, беседы, приход свекрови к невестке и т. п. В излюбленных темах городецких мастеров — пирование, столование, чаепитие, застолье — присутствует не очень заметная, неназойливая симметрия (рис. 7 — цв. вкл.).

Реальные жизненные впечатления народных мастеров трансформировались в их творчестве в поэтические, условные, но наделенные большой выразительностью образы.

Кроме того, в сюжетных композициях художников отразились живые наблюдения (рис. 8 — цв. вкл.): ярмарки, праздничные гуляния, сцены чаепитий, — в которых присутствовали детали и элементы пригородного и городского быта (костюмы, бытовые предметы, детальные черты обстановки).

Городецкое искусство росписи по дереву отличает повышенная декоративность, мажорность звучания, обращенность художников к современности, воспринимаемой ими в своеобразном романтическом ключе, как мечта о праздничной, веселой и безбедной жизни. Мастера находили для своих идеальных представлений оригинальную декоративную форму — своеобразное совмещение жанровой и орнаментальной композиции, не только соседствующих, но и неразрывно связанных в одно целое.

Знаменитая фабрика «Городецкая роспись» занимает одно из почетных мест в ряду самых известных художественных промыслов России. Творчество современных мастеров впитало в себя традиции прошлого: целый комплекс специфических выразительных средств, основные мотивы народного искусства, — сохраняя свою неповторимую образную систему.

Хохломская роспись

Современный город Семенов — один из немногих городов заволжской стороны, который получил всемирную известность как центр хохломской росписи.

Произведения с уникальной по своей значимости хохломской росписью оказали большое влияние на развитие русского народного декоративно-прикладного искусства благодаря тому, что в них нашли яркое выражение народные представления о красоте и своеобразии русских национальных особенностей предметов быта.

Предполагают, что временем возникновения искусства хохломской росписи была 2-я половина XVII и начало XVIII в. После церковных реформ в глухих керженских лесах нашли убежище старообрядцы, противники патриарха Никона, вынужденные покинуть Москву и крупнейшие русские города. Бежали сюда от расправы и участники Соловецкого старообрядческого бунта. При переселении старообрядцы-раскольники привезли с собой древние иконы, рукописные книги, богато украшенные миниатюрами и орнаментальными заставками, узорные ткани, ювелирные изделия. Среди раскольников-переселенцев были иконописцы и мастера рукописной миниатюры. Используя иконописную технику золочения дерева, они стали расписывать деревянную посуду, которая в дальнейшем стала называться хохломской.

Уже к середине XVIII в. хохломской росписью были заняты жители нескольких десятков деревень. В промысле утвердилось своеобразное разделение труда. Токарное ремесло отделилось от красильного. В одних селеньях заготавливали древесину, в других работали токари, в третьих — расписывали изделия. Росписью

занимались в основном мужчины, женщины и дети выполняли подсобные операции — грунтовку, олифление. Яркие узорные золотистые чаши и братины выставлялись рядами на волжском берегу и сверкали на солнце. Отсюда на баржах их развозили по всей стране и далеко за ее пределы.

Совершенны и оригинальны по скульптурному решению и формы крестьянской посуды: чаши, ложки, миски, солонки, ковши. Наибольшим спросом пользовались ложки, чаши, миски и солонки. Одинаковая по названиям посуда весьма различалась по форме и размерам. В чашах подносилась еда к столу для всей крестьянской семьи, поэтому они делались особенно широкими и глубокими. Самыми крупными были артельные чаши. В собрании Государственного исторического музея, например, хранится чаша для бурлаков высотой в 20, а диаметром в 62 см. Близкими к ним были миски, которые служили и для вторых блюд, и для питья. Из маленьких чашек — размером до 10 см в диаметре — кормили детей. Блюда делали плоскими, с широким горизонтальным бортом. Они были праздничной посудой — в них подавали на стол блины, рыбу, пироги. Более плоские чаши служили для «заедок»: пряников, орехов, сладостей, — а также для подношений к столу чарок с напитками.

Подготовка изделий к росписи требовала длительного технологического процесса, который включал в себя четыре этапа: грунтовку, шпатлевку, олифление, лужение. Грунтовка закрывает все поры в древесине и создает водонепроницаемую оболочку. Шпатлевка закрывает неровности, сучки и мелкие трещины, оставшиеся после работы токаря. Олифление применяют для последующего покрытия изделий алюминиевым порошком. Для этого изделие покрывают олифой тремя слоями и просушивают до слабого «отлипа». Последний этап — лужение, покрытие липкой поверхности алюминиевым порошком — придает изделию блестящий, ровный цвет серебра.

В давние времена для окраски деревянной посуды использовали порошок серебра, который считался дорогим материалом. Поэтому в XVIII—XIX вв. чашки и братины были украшены лишь неширокими золотистыми поясками. Мастера золотили обычно горловины и плечики изделия, а тулово закрашивали масляной краской, поверх которой кистью или штампом наносили орнамент.

С 1-й половины XIX в. произошли большие изменения в искусстве хохломской росписи. В это время вместо серебра мастера научились применять дешевое олово, превращая его в порошок, удобный для нанесения на поверхность дерева. Теперь мастера могли почти полностью окрашивать стенки братин, чашек, солониц, поставцов в золотистый цвет.

Для получения «золотого» цвета хохломской расписной посуды ее покрывают 2—3 раза масляным лаком. После первого покрытия лаком изделия сушат в печи более двух часов при температуре 120—130 °С. Под воздействием температуры лаковая пленка желтеет, «серебро» обратится в «золото», а расписная деревянная посуда станет похожа на позолоченную.

В орнаменте хохломы окончательно утверждаются два вида письма, так как они позволяли наиболее эффектно использовать «золотую» окраску фона: «верховое» — травка, пряник, под листок, березка, растительно-травный; «фоновое» — фон, древко, кудрина, славянская вязь.

У «верховой» росписи есть давние исторические корни, связанные с языческими верованиями земледельцев, их поэтизацией окружающего растительного мира. Отсюда в рисунках постоянно присутствуют темы цветения, плодородия природы.

При выполнении «травного» письма в центре блюда часто писали розетку-«бегунок» — символ солнца. Вместо него могли помещаться и многолепестковые цветы-розетки. Их разбросанные от центра алые мазки-лучи как бы символизировали жизненную силу солнечного тепла. Мастера назвали это письмо «пряник». Письмо «пряник» исполнялось мастером без какого-либо предварительного рисунка, свободно, «от руки». Гибкая, изящная «травная» роспись выразительно подчеркивает форму расписываемого предмета (рис. 9 — цв. вкл.). Главное — умение художника импровизировать, виртуозно владеть кистью, фантазировать по ходу рисунка.

Во 2-й половине XVII—XVIII столетия особой популярностью пользовались изделия с росписью «под фон», которые напоминали узоры на дорогих головных платках и ситцевых тканях. Роспись «под фон» по своей графической технике напоминает орнамент черненого серебра. Ею расписывали праздничную посуду — большие блюда, панно, чашки, вазы, пивные кружки. Так, на дне чашки писали букеты из золотых роз или лилий с крупными листьями и бутонами, бортики посуды опоясывались рисунком в виде широкой цветочной каймы. Красочная гамма росписи, в которой черный фон нередко сочетался с красным, желтым, зеленым, усиливала общий колорит декора, имея сходство с ситцевой тканью.

Наиболее сложным видом хохломской росписи является «кудрина». Название «кудрина» объясняется тем, что мотивы этой росписи состоят из округлых завитков, похожих на кудри. Исторически «кудрина» во многом берет свои истоки в декоративной культуре русского барокко. Узоры, образованные из золотых завитков, можно встретить в чеканных окладах икон, заставках рукописных книг XVII столетия. На формирование этого типа ро-

списи оказало влияние искусство резьбы по дереву, которой украшали свои дома мастера Заволжья.

Для формирования хохломского орнамента большое значение имел смелый кистевой мазок, который становился одним из основных элементов травного узора. Рисунок дополнялся мотивом ягод и цветов, выполненных свободно, без предварительной разметки рисунка. Исполнение росписи таким приемом вырабатывало у мастеров привычку свободно варьировать орнамент с учетом экономии затрат труда.

Травный орнамент был особенно любим мастерами хохломской росписи. В растительных узорах, со скромными полевыми цветами и не сложными по рисунку листом и ягодкой, нашло отражение поэтическое восприятие крестьянином природы. Мастерами утверждаются характерные для этого вида искусства черты: большая образная выразительность росписи, декоративность, предельная строгость и скупость художественных средств (рис. 10 — цв. вкл.).

Композиция травного орнамента отличается четкостью построения. Ведущим мотивом «травного» орнамента является волнообразная вьющаяся ветвь. По главной ведущей линии мастер быстрыми свободными движениями руки тонкой кистью наносит на поверхность изделия легкие мазки, которые превращаются в тонкие осочки, травинки, капельки, завитки и создают определенный ритм в узоре. Скупыми художественными средствами — красной киноварью, черной, зеленой и желтой краской — мастера создают яркие, выразительные, но в то же время лаконичные и обобщенные декоративные орнаментальные композиции.

Со временем «травная» роспись обогащалась новыми растительными узорами. Их красочная гамма стала разнообразней за счет введения новых цветов — оранжевого, коричневого, охристо-желтого, золотисто-зеленого. Менялся и сам рисунок. Узор наносился черной краской на поверхность деревянного изделия, покрытую серебристым оловянным порошком. Наметив рисунок узора, художник делал так называемую «отписку», т. е. закрашивал фон между элементами рисунка. Контуры орнамента — стебли, листья, цветы, ягоды — оставались блестящими, серебристыми.

После закраски фона эти части росписи «разживляют», обогащая дополнительными деталями: в цветах тычинками, на листьях прожилками. В промежутке между листьями, цветами и крупными ягодами по самому фону размещают травинки и гибкие «усики» с мелкими ягодками, которые выполняют не кистью, а специальным штампиком, называемым художниками «тычком». В традиционный узор художники вписывают резвящихся рыбок, порхающих птиц, бабочек, сказочных певуний с золотым оперением жар-птиц (рис. 11 — цв. вкл.).

«Кудрина» является разновидностью «фоновой» росписи (рис. 12 — цв. вкл.). Как и в фоновой росписи, на поверхность изделия наносился контур узора «кудрины» тонкой линией одной толщины. Фон внешней стороны узора закрашивался черной или красной краской, при этом проявляя весь узор. Внутри орнамента для придания ему большей выразительности выполнялись разнообразные тонкие «разживки». В «кудрине» они очень разнообразны.

Необычны и сами цветы, которые часто носили фантастический характер. Иногда в силуэт лепестков и листьев вкраплива-лись яркие цветовые пятна, композиционно объединяющие орнамент и фон. Но в целом за счет незакрытых фоном крупных цветов, стеблей, листьев в орнаменте преобладает золотой цвет, который придает росписи особую торжественность.

В конце XIX — начале XX в., когда в декоративно-прикладном искусстве господствовал стиль «модерн», в «кудрине» появились новые мотивы: фантастические цветы, розетки с овальными золотыми лепестками, с желтыми и красными сердцевинами — «глазочками», «индийским огурцом», «павлиньим пером» и другими элементами, навеянными мотивами восточных тканей.

Несмотря на разнообразие, в каждом из видов росписи можно заметить общие черты: обязательное присутствие растений, символизирующих природу; умение при ограниченной цветовой гамме создать впечатление многоцветья. В хохломских узорах видна любовь к природе, с которой была неразрывно связана вся деятельность крестьянина, умение показать ее в ярких и выразительных, но в то же время лаконичных и обобщенных декоративных мотивах.

Полхов-майданская роспись

В начале 30-х гг. XX столетия были заложены основы полхов-майданской росписи. Село Полхов-Майдан расположено в юго-восточной части Нижегородской области. С начала XIX в. крестьяне села занимались подсобными промыслами, в частности токарным делом, развитию которого способствовали ежегодные Нижегородские ярмарки. Почти в каждом крестьянском хозяйстве Полхов-Майдана и некоторых соседних селениях изготавливали токарные изделия, которые за бесценок скупали богатые предприниматели. Глядя на яркий «майдановский» товар, сейчас трудно представить, что в начале XX столетия изделия кустарного промысла в основном были белыми, без какого-либо узора, и лишь изредка майданские мастера украшали свои изделия выжиганием по примеру подмосковных сергиевских кустарей. Высокое

мастерство токарей позволило создать разнообразные предметы, поражавшие обилием форм: детские игрушки и предметы домашнего обихода — солонки, подставки, миски, копилки в виде грибов и яблок, шкатулки с крышкой, сахарницы, вазочки, самовары (рис. 13 — цв. вкл.).

С появлением анилиновых красителей производство деревянных расписных изделий в Полхов-Майдане приняло более широкий размах. Художникам понравились анилиновые красители — цветные порошки в пакетах, которые использовались для окраски тканей. Анилиновый порошок легко растворялся в воде, и краска хорошо ложилась на грунтованную поверхность изделия, создавая чистый и яркий цвет росписи.

Разнообразные изделия Полхов-Майдана отличаются простотой рисунка и яркостью красок. Впечатление щедрого цветового раздолья достигается всего лишь несколькими основными цветами: фиолетовым, алым, желтым, голубым. Кроме того, некоторые мастера охотно используют оранжевый и коричневый цвета, получаемые из марганца. В полнозвучной гамме ярких цветов своя гармония и привлекательность.

Мастера Полхов-Майдана в своих узорах использовали изображения цветов, птиц, животных, сельских пейзажей, архитектурных сооружений, которые выполняли анилиновыми красителями.

Яркая роза в полхов-майданской росписи — основа композиции, всегда четко выделяется на фоне сине-зеленой листвы, голубых и желтых цветков. Она часто изображается среди мелких групп плодов, бутонов и листиков (рис. 14 — цв. вкл.).

Перед тем как наносить яркую роспись, токарные изделия 2—3 раза грунтовали, обтирая их вручную приготовленным заранее раствором крахмала, затем сушили при комнатной температуре на специальных стеллажах. После просушивания изделие обрабатывали мелкой шкуркой и протирали тканью. На блестящие изделия мастера-художники пером и кистью наносили яркие рисунки.

Мастера наносили мотивы росписи на поверхность изделий свободным мазком краской желтого цвета. Накладывая алую краску на желтый цвет, мастера добивались особой звучности красного цвета, а путем наложения голубого цвета на желтый — получали зеленый цвет.

Своеобразна техника полхов-майданской росписи. Простой мазок кисти в сочетании с коротким нажимом пера позволяет выполнять разнообразные по форме и очертаниям орнаментальные мотивы. Черная линия контура сочетается с яркими цветовыми пятнами, положенными на изделия то плотным мазком, то полупрозрачным расплывом. В результате линия контура, выполненная легким движением пера, четко обрисовывает остроугольные

листья, овалы лепестков, выявляя среди листьев плавно изгибающийся стебель.

В полхов-майданской росписи используются растительная орнаментика и пейзажный мотив (рис. 15 — цв. вкл.). Растительный орнамент устойчив. Это так называемая роза, которая за время существования промысла то упрощалась, то становилась пышной многолепестковой с подчеркнутой глубиной чашечки и разноцветными серединками. Майданский букет художники выполняли из нескольких распускающихся роз с поднятой или опущенной головкой и нескольких бутонов. Мастера Полхов-Майдана выработали определенную технику росписи, тип изображений и схемы композиций: пруд с лодочкой, два домика на берегу, два пышных дерева на фоне розовеющей зари.

При всей праздничной цветистости и броскости узора мастера никогда не забывали подчеркнуть конструкцию формы в соответствии с принципами народного творчества, требующими единства красоты и пользы.

Художественная роспись Русского Севера

Побережье Белого и Баренцева морей с долинами их рек называли в старину Северным Поморьем, а земли бассейнов Онеги и Северной Двины — Заволочьем. Южная граница этих территорий проходила вблизи владений Великого Новгорода, откуда и началось еще в IX в. заселение и освоение пространства Русского Севера славянскими племенами.

В начале XIV в. в устье Северной Двины был основан Михайло-Архангельский монастырь. Он и дал название будущему городу Архангельску — столице Русского Севера. В царской грамоте, посланной двинскому воеводе, говорилось: «Город Архангельский, деревянный, на реке Двине, рублен в две стены, мазан глиною, а у города трое ворот: Архангельские, Воскресенские и Покровские...»

Постепенно по берегам реки вырастали селения и города. Переселенцы из Новгорода, Москвы, Ростова Великого принесли с собой традиции древнерусской городской культуры, органично слившейся с местным художественным творчеством. Приобрели новые звучания новгородские былины и сказки, возникла своеобразная архитектура и живопись, развивалось народное искусство: резьба и роспись по дереву, художественная обработка металла, вышивка и ткачество.

Сам по себе Русский Север является сокровищницей русской народной культуры и вправе считается единым памятником культуры. «Можно ли считать огромный район, равный по величине

территории нескольких европейских государств, вместе взятых, единым памятником культуры? Ведь здесь расположены тысячи обнаруженных и частично обнародованных первоклассных памятников, и неизвестно, сколько еще предстоит выявить и изучить. Мы глубоко убеждены в том, что именно так нужно подходить к Русскому Северу, ибо при всем обилии и разнообразии его памятников есть нечто цельное, объединяющее и придающее этому краю особую ценность для всей тысячелетней русской, да и не только русской культуры»[1].

В XIX в. в музеях Москвы и Петербурга были собраны богатые коллекции предметов крестьянского быта, украшенных росписью Северной Двины, которые являются ярким и самобытным явлением русского народного искусства. Круг украшаемых росписью бытовых предметов жителей Русского Севера был очень широк: долбленые скопкари, ковши, чарки, блюда, солоницы, берестяные бураки, ведра набирухи, короба, люльки, сундуки, санки, прялки, ткацкие станы.

В первых печатных работах о русском народном искусстве у А. А. Бобринского и В. С. Воронова закрепилось общее название «северодвинская роспись». В 1955 г. С. К. Просвирина на основе изучения надписей на предметах крестьянского быта из коллекций Государственного исторического музея высказала предложение о создании центра северодвинской росписи — Пермогорье. Имея этот лишь предположительный адрес, экспедиция Загорского государственного историко-художественного музея-заповедника выехала в 1959 г. на Северную Двину с целью найти центры и районы бытования северодвинской росписи. Экспедиции удалось внести полную ясность в общепринятый, но очень расплывчатый термин «роспись северодвинского типа», установить, что она делится на три крупных, совершенно самостоятельных вида росписи, и нанести на карту географические границы районов их бытования и центры производства.

В книге О. В. Кругловой «Народная роспись Северной Двины» выделены пермогорская, пучужская и тоемская росписи. Не менее интересны и другие северные росписи, такие как мезенская, шенкурская, уфтюжская, борецкая. Все они входят в «золотую кладовую» русского народного искусства, составляют особый пласт северной художественной культуры нашей Родины.

Так, в районах Северной Двины выделили несколько небольших, чрезвычайно своеобразных центров художественной росписи по дереву: Пермогорье, Мезень, Борок, Пучуга, Верхняя Тойма, Шенкурск, Уфтюг. Северорусские росписи делятся на графические и свободно-кистевые. К графическим росписям относят-

[1] *Гунн Г. П.* Каргополье — Онега. — М., 1989. — С. 7—8.

ся росписи Мезени, Борка, Пучуги, Нижней Тоймы, к свободнокистевым — Пермогорья, Уфтюга, Шенкурска, Ракульска.

Пермогорская роспись

В 4 км от пристани Пермогорье, на Северной Двине в Красноборском районе расположились деревни Черепаново, Большой Березник и Грединская. Все деревни носят общее название Мокрая Едома, и живут в этих деревнях мастера знаменитой пермогорской росписи.

Самые ранние изделия с пермогорской росписью, дошедшие до наших дней, датируются концом XVIII — началом XIX в. Многие из этих предметов и в форме, и характере росписи сохранили традиции искусства предшествующих веков. Мастера украшали росписью деревянные блюда, скопкари для праздничного стола, братины, ендовы, подсвечники, набирухи для ягод, берестяные короба.

Орнамент пермогорской росписи строится из округлых листьев двух или трех типов, ягодки (клюковки) и листочка, тюльпановидного и многолепесткового цветка в комплексе с листочком и ягодками. На гибкие побеги нанизаны трехлопастные, чуть изогнутые листья с острыми кончиками и тюльпановидные цветы, напоминающие древний цветок крина. Крин, т. е. лилия, — элемент растительного узора, распускающийся росток. В основе этого рисунка-знака лежит как бы рождающий росток лопающегося зерна. Знак этот очень устойчив, он состоит из центрального язычка и двух отогнутых в стороны листиков или почек, устремленных вверх. Боковые язычки могут быть половинками прорастающего зерна, но могут быть и первыми листьями. Это момент зарождения жизни.

В народном орнаменте особое значение придавалось композиции с идеей жизненного начала — направленными на все четыре стороны листьями. Направление листьев внутрь означало движение благодати к точке отсчета, к человеку, где магический рисунок охватывал универсальное пространство местопребывания человека в окружающем его мире. Среди кустиков и округлых листьев изображены разнообразные нарядные сказочные птицы — сирины, курочки и петушки, которые считались оберегом, несущим добро, счастье в дом. Птица Сирин с ликом девы изображалась в центре прялки, это довольно сложный мотив росписи: здесь важна соразмерность пропорций и место размещения в общей композиции.

В цветовой гамме пермогорской росписи преобладают белый цвет фона и красный как основной цвет узора. Желтый и зеленый цвета являются как бы дополнительными, сопутствующими. Большое значение в росписи имеет тонкий черный контур, кото-

рый наносился гусиным пером свободно, бегло, всегда мастеровито. Среди дошедших из XIX в. изделий особенно многочисленны прялки Пермогорья. Для каждой крестьянки прялка, с которой она не расставалась всю жизнь, была не только необходимым предметом в быту, с ней были связаны лучшие воспоминания молодости. Прялка также была тесно связана со свадебным обрядом, поэтому украшению прялки в народе придавали очень важное значение.

Пермогорские прялки имели большую лопаску с пятью, семью «маковками» или «городками» наверху, а внизу по краям лопаски — две «серьги». Высокая фигурная ножка, «стояк», переходила в основание прялки — «донце» (рис. 16 — цв. вкл.). На лицевой стороне лопасти роспись делилась на две части. Бо́льшая верхняя часть имела традиционный сюжет с птицей Сирин в ветвях дерева. Птица Сирин чаще всего изображалась в круге, расположенном в середине дерева или под ним. Края прялки украшались бордюром.

Композиция пермогорской росписи близка к тематике древнерусских миниатюр, что позволяет говорить о ее традиционности. Народные мастера Пермогорья усвоили многие приемы древнерусского миниатюрного письма. Основные принципы построения композиции: повествовательность, размещение на одной плоскости разновременных сцен, как на листе рукописи. В народные росписи Пермогорья в растительные узоры вписывались разнообразные жанровые сцены из крестьянской жизни, имевшие определенное композиционно-схематическое расположение на фасадной и внутренней сторонах предметов.

Прежде чем приступить к росписи изделия, мастер покрывал его белым грунтом. Контур рисунка наносил черной краской при помощи пера, затем заполнял цветом. Краски разводились мастером на яичном желтке. Сама роспись представляла собой «расцвеченную графику». Человеческие фигуры, животные и растения выполнялись без детализации форм. При составлении орнамента мастер использовал лишь несколько элементов, но узоры отличались пышностью, декоративностью и разнообразием, при этом строго подчиняясь форме предметов. Такое письмо говорило об умении пермогорских мастеров передавать одним контуром самое характерное, с использованием красочной гаммы, состоящей из двух-трех цветов.

Борецкая роспись

Свое название эта роспись получила по одному из центров белофонной росписи Русского Севера, самый крупный из которо-

го находится в Борке, на Северной Двине. Народные мастера свято сохраняли традиции древнего новгородского письма, которые заметны в росписях прялок конца XVIII в. Впоследствии рядом с поселением Борок возникли еще два центра росписи — Пучуга и Тойма. Лишь незначительные детали дали возможность разграничить работы тоемских, пучужских и борецких мастеров, но по строю колорита и композиционной схеме они составляют единый вид северодвинской росписи, отличный от других видов.

Круг бытовых предметов, которые украшались росписью, был разнообразен: сундуки, ларцы, подголовники, деревянная и берестяная посуда.

Растительный узор ранних образцов борецких прялок содержит очень глубокие традиции, которые уходят в XVII в. В растительном борецком орнаменте проявлялась свойственная новгородцам потребность в богатой украшенности скромной бытовой вещи.

Среди традиционных изогнутых листьев обращает на себя внимание роскошный цветок тюльпана с золотыми коронами лепестков. Этот царственно красивый цветок несколько раз повторяется крупным планом на стебле с темными зеленовато-синими листьями. Именно нарядный золотой тюльпан служит основным мотивом в узорах тканей на многих иконах XVII в.

Особую роль и место в борецком орнаменте мастера отводят птицам (рис. 17 — цв. вкл.). Птички похожи на тетеревов, очень декоративны и разнообразны по форме и пластическому решению.

Орнамент выполнялся чаще всего красным цветом по белому фону. Крупный по рисунку и прихотливый по движению, орнамент имеет характерную особенность: напряженный глубокий цвет с преобладанием киновари и темной изумрудной зелени. Орнамент густо заполняет поверхность вещи, декор его индивидуален и подчинен форме предмета.

К концу XIX в. растительный орнамент Борка утратил крупные формы, лишился пластики рисунка, потерял глубокий колорит. Узор стал дробным, лишенным общего внутреннего ритмичного движения. В орнаменте преобладала яркая, не всегда гармоничная многоцветность с добавлением сусального золота.

Роспись прялки мастера выполняли не от руки, а с помощью циркуля и линейки, а сложные мотивы рисовали по трафарету.

При изображении людей использовались приемы, характерные для новгородских иконописцев: лица покрывались светло-коричневой краской; затем прорабатывались светлыми мазками, подчеркивающими форму носа, линии губ, глазные впадины. Точно также белильными мазками изображали складки одежды, отчего изображение приобретало объемность.

В росписи Борка также отмечались моменты, которые сближают ее с иконами новгородских «северных писем». Будучи связанными чаще всего с церковной живописью, художники и в композицию росписи прялок перенесли форму иконостаса, разделив их поверхность на ярусы-ставы.

Вся поверхность по горизонтали делилась на три части — «става». В соответствии с традиционными изображениями каждая из них имела свое название: «став с оконцами», «став с древом» и «став с птицей или конем». В каждом поле «наводился» рисунок, в завершение наклеивалось сусальное золото.

На борецких прялках птицы обычно изображаются в оконцах, на «городках», «серьгах» или сидящими на дереве. Так же в своеобразных клетках-окнах могли изображаться мотивы льва. Формы растительного орнамента борецкой росписи объединены друг с другом в общем мотиве цветка «древа жизни» с явно выраженным движением вверх.

Двери, напоминавшие «царские врата» иконостаса, заменила круглая арка, заполненная пышным цветком в окружении райских птиц. Характерную для конца XVIII — начала XIX в. сцену сватовства заменило изображение обычного возка.

Оборотная сторона борецких прялок решается несколько свободней. Две трети верхнего пространства лопасти занимает пышная рама из гибких стеблей, окаймляя то место, куда привязывался лен, а нижнюю часть занимают различные жанровые сцены. Прялки пользовались большим спросом за парадную форму, яркость росписи, позолоту, за долговечность сверкающего белизной фона и были распространены по всему среднему течению Северной Двины, далеко за пределами своего района.

Пучужская роспись

Село Пучуга расположено в 25 км от пристани Борок выше по течению Северной Двины. Пучужская роспись хотя и имеет свои особенности, по цветовому решению и композиционной схеме очень похожа на борецкую и вместе с ней составляет единый вид белофонной росписи, отличной от пермогорской и ракульской (рис. 18 — цв. вкл.).

В пучужской росписи имеются свои особенности и отличия, которых мастера строго придерживались. Так, характерный для всех видов северной росписи трилистник здесь имеет свой вариант. Верхняя часть листа переходит в круглую ягоду, а нижняя — более тонкая и загнута к стеблю. В красную кудрявую листву пучужские мастера любили вплетать красных птиц с зелеными и синими крыльями, размещая райский сад над жанровой сценкой

катания. Основной цвет пучужских узоров — ярко-красный, с обилием белых оживок в виде точек и скобочек на листьях и цветах.

По строению прялки Пучуги были традиционны для Севера. Высота около метра, с большой лопасткой из одного куска дерева. Для изготовления прялок на Севере нередко срубали целое дерево (ель или сосну): из ствола вырубали ножку с лопасткой, а из горизонтального ответвления — сиденье-донце. Называлась такая прялка «копыльная», т. е. корневая. Изготовлялись прялки искусными плотниками Севера, поэтому в их форме отразилось своеобразие северной архитектуры. Верх лопастки украшают округлые выступы — главки, повторяющие контуры крыш северных деревянных церквей, а фигурная ножка и округлые свесы внизу лопастки напоминают нарядные столбики крылец, балясины и сережки фасада избы.

Прялки Пучуги конца XIX — начала XX в. очень похожи на борецкие прялки и фасадной стороной почти точно их повторяют. Лопастка прялки делится на три части. Верхняя часть занята окнами и цветами, в центре — арка с пышными растениями и птицами. Ниже — сцена катания: пара или одна лошадь, запряженная в саночки с кибиткой. Но есть свои особенности росписи. В отличие от борецких возница на прялках пучуги одет по-крестьянски в поддевку и черную войлочную шапку с отогнутыми краями. На оборотной стороне лопастки повторяется сцена катания, которая украшает фасадную сторону прялки.

При выполнении пучужской росписи веточки с листьями и побегами, как правило, изображаются симметрично по отношению друг к другу. В завершении выполнения росписи они украшаются белыми точками-«оживками», желтыми и зелеными листочками с обводкой черным контуром. Иногда в изделиях встречается синий цвет. Отличить пучужскую прялку от борецкой можно по узору на ножке. Вместо прямого стебля здесь гибкий, вьющийся стебель с листьями, который бежит от основания ножки, заканчиваясь круглой розеткой.

Нижнетоемская роспись

В 20 км выше села Пучуги, по течению реки Северной Двины, в устье Нижней Тоймы, находится центр художественной росписи, которую называют тоемской.

Украшением прялок занималась семья бывших иконописцев Третьяковых — Василий Иванович, его жена Пелагея Михайловна и брат Андрей Иванович. Росписи прялок Третьяковых из собрания Загорского музея указывает, что тоемская роспись близка к борецкой и пучужской.

При внимательном рассмотрении прялок из Тоймы надо отметить, что это не просто копия с работ древнего центра — Борка. Здесь в орнамент внесены свои местные особенности мотивов, хотя и не очень значительные. Прялки отличаются более крупным размером, более броской и парадной нарядностью формы и более ярким колоритом с ослепительно белыми фонами и большим количеством позолоты (рис. 19 — цв. вкл.).

Характерной особенностью нижнетоемских прялок является использование бытовых сцен в сюжетных композициях. Используя славу борецких прялок, тоемские мастера, подражая борецким мастерам, придумали врезать в центр оборотной стороны лопасти прялки зеркальце, что было характерно только для тоемской росписи. Нижнюю бо́льшую часть лопасти прялки занимала сцена катанья. Токарная ножка прялки ярко раскрашивалась, что не встречается в самых поздних прялках Борка и Пучуги. Особенностью является использование надписей на прялке, взятых из народных песен и раскрывающих содержание сцен катания. В зависимости от темы песни в саночках изображался то ухарь-купец, легко растягивающий гармонику, то красная девица, которую везут на золотых конях, и т. д.

Мезенская роспись

Первые письменные упоминания о селе Палощелье Мезенского района Архангельской области как о центре росписи относятся к 1904 г. Среди множества разнообразных предметов — лукошек, коробочек, прялок — есть предметы более ранние, поэтому возникновение промысла принято относить к середине XIX в. Мезенская роспись носила также бытовую направленность и применялась на прялках, коробах; туесах, орудиях труда, в украшении избы. Наиболее разнообразны по своему орнаментальному строю прялки.

Рассматривая орнаментальные мотивы графической росписи мезенских мастеров, необходимо отметить, что эта роспись — самая архаичная среди всех известных в русском народном искусстве. Геометрические знаки, играющие важную роль в мезенской росписи, несут большую смысловую нагрузку, в них отражается круг очень ранних земледельческих представлений крестьян.

Здесь можно увидеть изображения семян, плодов, шишек, заключенных в ромбические фигуры, древнее значение которых как символа плодородия присуще орнаменту разных народов мира. Крестообразные и круговые фигуры — это символы огня, солнечного божества, языческие очистительные и охранительные знаки.

Птицы и животные, отмеченные кругами и розетками, как бы показывают их причастность к небу.

В мезенской росписи полностью отсутствуют обычные и очень распространенные в северной росписи, бытовавшей на Двине, Онеге и в других районах, элементы красочного, нарядного цветочного и растительного орнамента. Словно нарисованные неумелой детской рукой, кони и птицы ничего общего не имеют с их полнокровными, вполне телесными собратьями с прялок, которые делали северные мастера. В то же время при всей этой кажущейся неумелости, примитивной технике рисунка прослеживается удивительная целостность, изысканность, мастером точно передан ритм вихревого бега животных, при предельной простоте средств отменная передача характерных черт коня, оленя, лебедя (рис. 20 — цв. вкл.).

По мнению крупного знатока крестьянского искусства А. В. Бакушинского, росписи мезенских прялок отражают круг очень ранних земледельческих представлений.

Характерная особенность мезенской росписи — наличие полос, или ярусов. Почти на каждой мезенской прялке выделяются три таких яруса, причем в нижнем и среднем главными фигурами являются кони или олени, а в верхнем — птицы. Как правило, в среднем ярусе к изображениям животных присоединяются изображения птиц, тогда как в верхнем ярусе присутствуют только птицы.

По всей вероятности, выделенные на прялках ярусы соответствовали трем мирам — подземному, наземному и небесному, широко известным в искусстве многих народов мира. Как известно, герои русских волшебных сказок также путешествуют по разным мирам. Ярусы-миры, изображенные как на лицевой, так и на тыльной сторонах прялок, разделяются горизонтальными полосами, заполненными геометрическим узором. Несмотря на то что геометрические узоры состоят из однотипных и даже однообразных элементов, на каждой прялке такой узор выглядит необычным, придающим ей оригинальность. Эффект достигается тем, что каждый раз мастер сочетает элементы геометрического орнамента по-разному.

Изображения, помещаемые на внутренней стороне прялок (бытовые сцены), чаще всего являются вариантами широко распространенных мировых сюжетов. В сценах охоты на птицу, восседающую обычно на верхушке дерева, проглядывает мировое дерево, или «древо жизни», которое обычно изображалось с двумя, тремя или пятью птицами на ветвях. Нередко можно встретить на прялках еще один сюжет — выезд в санях или на повозках, запряженных одной или парой лошадей. Примечательно, что зачастую из двух лошадей одна имеет темную, а другая светлую

окраску, нередко лошади следуют друг за другом, олицетворяя, по всей видимости, потусторонний и существующий миры. Интересно, что подобные образы несложно отыскать у многих народов мира, в том числе и у славян.

Еще один мотив мезенских прялок — всадник на черном коне. По мнению некоторых исследователей народного творчества, этот мотив также уходит корнями в глубь истории и отображает различные мифологические сюжеты, изображающие богатого всадника. Можно с большой долей уверенности утверждать, что рассматриваемые сюжеты мезенской росписи нужно трактовать не как бытовые, а скорее как религиозные и языческие в своей основе.

Ракульская роспись

В деревне Ульяновская, где в Северную Двину впадает речка Ракулка, появился удивительный вид росписи, которую назвали именем реки — ракульская.

В характере орнамента ракульской росписи, особенно ранних произведений, датируемых серединой XIX в., имеются черты, которые позволяют говорить об их близости к миниатюрам поморских рукописей. Орнамент ракульской росписи очень крупный; в основном он состоит из декоративных листьев. Колорит ракульской росписи строг и спокоен, в его сдержанной гамме — цветовая гармония. Здесь главную роль играет золотисто-охристый и черный цвета, зеленый и коричнево-красный являются сопутствующими, акценты намечаются синей краской.

Ракульская прялка значительно выше пермогорских и борецких — достигает почти метра. У нее четкая монументальная форма: вытянутая лопастка, с городками вверху, с характерными округлыми сужающимися выступами в нижней части ножки. Короткая плоская ножка плавно под прямым углом переходит в донце.

Роспись ракульской прялки строится по четкой схеме.

Фасадная сторона делится на три части. Нижняя часть-ножка и ее расширение, переходящее в лопасть, заполняются вертикальной веткой с крупными, симметрично расположенными листьями и черными усиками. Выше, на самой лопасти, в центре — квадрат, где в условной манере рисовалась птица, напоминающая сороку или курицу. Верхнюю, самую большую по размеру часть лопасти занимает ветка с крупными листьями, то сдвоенными, то собранными в трилистники. Роспись внутренней стороны прялки в своей нижней и средней части почти повторяет фасадную.

3.1.3. Природные материалы: плетение из лозы, бересты и соломки

Плетение из лозы

Практически невозможно определить, когда появилось первое тканое или плетеное изделие, но достоверно известно, что уже в Древнем Египте плетение получило достаточно широкое распространение. Вероятно, оттуда оно перекочевало на Ближний Восток, затем в Древний Рим и Европу.

Наши далекие предки широко использовали природные материалы при создании необходимых предметов быта. К наиболее древним природным материалам, используемым человеком, относятся конопля, крапива, а позже и лен, из которого делали полотно для одежды.

Липовое лыко использовали для изготовления лаптей, для плетения веревок для рыболовного промысла. Есть свидетельства о том, что еще до нашей эры из лыка делали грубую ткань — «лыковые плащи». В летописях славян упоминается рогоз, который использовали для изготовления плетеных изделий.

Исторически лучшими мастерами в России по части плетения из ивового прута считались выходцы из Верхнего Поволжья — Костромы, Владимира, Кинешмы. В конце XIX в. появились книги с описаниями простейших технологий плетения. Это в свою очередь способствовало открытию школ. Первые такие школы появились в Тульской, Курской, Московской, Ярославской, Вятской губерниях.

Художественные центры искусства плетения из лозы — гибких веток ивы — находились в районах, изобилующих водоемами, реками или болотистыми местностями. Этому есть простое объяснение: ива предпочитает исключительно влажные почвы. Лозу издавна используют при изготовлении различных изделий: корзинок для ягод и грибов, мебели — столов, кресел, кашпо и др.

Кировская, Владимирская, Пензенская области издавна богаты зарослями ивы по берегам рек и водоемов. Ивовый прут — гибкий, пластичный, прочный, легкий природный материал, он несложен в заготовке и обработке. Из лозы мастера плели корзинки, сани, коляски, хитроумные игрушки (рис. 20). Со временем техника, формы и оформление изделий становились все искуснее, народные умельцы научились создавать из лозы мебель, которая и сегодня служит украшением интерьера.

Лозу вручную заготовляют или весной, с начала таяния снегов и до набухания почек, или осенью со времени опадания листьев. Предварительно замочив или пропарив ветки ивы, с них затем снимают кору. Ивовый прут раскалывают на узкие ленты, иногда

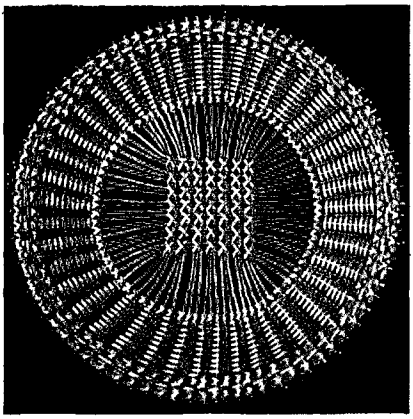


Рис. 20. Плетеное изделие из лозы

с помощью специального инструмента, сортируют по толщине, подсушивают и хранят в пучках.

Перед самым плетением лозу снова замачивают для гибкости. А затем начинается важный этап работы, в который мастера вкладывают все свое умение и творчество, тепло рук и верность традициям, — изготовление плетеных изделий.

Существует много центров, где испокон веков занимались лозоплетением: Московская, Брянская, Рязанская, Нижегородская области и др. В каждом свои формы изделий, свои приемы работы. При изготовлении разнообразных корзинок, фруктовниц, конфетниц, игрушек народные мастера применяли различные виды плетения: простое, ромбовидное, стежкообразное, узлообразное, ажурное и др.

Наиболее удобен в плетении прут длиной 1,2—1,5 м. Для работы заготовленный материал прикрывают влажной тканью для гибкости и стараются использовать в течение дня.

При простейшем способе изготовления корзинки для ягод плетение начинается с обруча. Обруч — обычный прут, концы которого срезаны на конус и связаны на время плетения корой или нитью. Длина и форма обруча должна соответствовать форме будущей корзинки. На обруче укрепляют стойки. Для этого перпендикулярно обручу последовательно устанавливают прутья, одним концом обвивают обруч, прихватывая конец ранее установленной стойки, и огибают вокруг самого прута. Расстояние между стойками — 3—4 см. Боковые стенки корзинки выплетают простым плетением, для чего у каждой стойки закладывают внутрь корзинки толстым основанием по одному пруту и оплетают через одну стойку всю окружность. В результате получится слой высо-

той 6—7 см. Для корзинки достаточно трех таких слоев. Необходимо во время работы плетение уплотнять специальным инструментом.

Дно корзинки делают из стоек, которые обрезают, загибают и вставляют в промежутки плетения противоположно расположенных стоек. Попарно уложенные стойки подравнивают и заплетают простым плетением. По окончании выступающие концы прутьев подрезают. В зависимости от корзинки делают ручку толщиной от 4—7 прутьев. Прутья по одному пропускают в противоположных местах корзинки, обвивают ими обруч, а затем оплетают основание ручки. Последний прут обвивает основание ручки, а оставшийся ее конец вставляют внутрь.

Цветовая гамма изделий зависит от природного цвета лозы, от сорта ивового прута, что также ведет к разнообразию оформления работ мастеров. Изделия изготавливаются без применения лака и морилки, что сохраняет натуральный цвет растительного сырья.

Плетение из бересты

Береза — необыкновенно красивое дерево, традиционно символизирующее Русь. Березе поклонялись древние русичи, слагали о ней песни, с ней были связаны обряды, ее наряжали и водили вокруг нее хороводы.

Легко поддающаяся обработке, она использовалась людьми еще в третьем тысячелетии до нашей эры. Люди бронзового века использовали бересту — верхний слой березовой коры — при изготовлении поплавков для ловли рыбы. Но самое удивительное, что бересту использовали наши предки в Новгороде, Смоленске, Рязани в XI—XIV вв. в качестве писчего материала.

В старину не только использовали чудесные свойства бересты, но ее умели украсить, превратить в красивые тонкие «кружева».

Посуда из бересты — туески, бураки, лукошки, короба, набирухи — была любима по всей России. Не зря в России родилась пословица «Кабы не лыко да береста, так мужичок бы рассыпался».

Известно, что на лесистой территории России — Вологодской, Архангельской, Олонецкой, Вятской, Владимирской, Нижегородской губерниях, а также на Урале и в Сибири — в Пермской, Тобольской губерниях — издавна развивались промыслы, прославившиеся берестяными изделиями.

Разнообразные берестяные изделия народов России можно разделить на несколько групп в зависимости от способа их изготовления, характера и размера используемой бересты. Прежде всего нужно выделить вещи, сделанные из целого куска бересты.

Они наиболее просты по форме, их проще всего изготовить. К ним относятся низкие широкие открытые сосуды — кузовки, короба, набирухи. Значительную часть представляют плетеные изделия. К ним относятся солонки, плетеная обувь, чехлы, сумки-заплечники. Наиболее сложны и трудоемки предметы утвари, бураки, короба, туески. Разнообразны и способы украшения берестяных изделий: выскабливание, гравирование, тиснение, резьба и роспись.

Бересту заготавливают вручную, в виде пластин, сколотней (цилиндров) и узких лент. На дереве делается разрез по всей гладкой поверхности ствола, ножом слегка отгибают края и руками снимают всю бересту вокруг ствола. После этого береста укладывается в пачки для транспортировки. Чтобы листы не сворачивались, заготовленная береста находится под гнетом. Хранится береста в прохладном, затемненном помещении. На рабочем месте бересту подбирают по цвету, расслаивают до необходимой толщины, ножом вырезают сучки и крупные природные наросты.

Плетение из берестяных полос — один из древнейших видов художественного ремесла, который был распространен во многих богатых лесами землях России. В дальний поход — на полевые работы, охотничий или лесной промысел — брали в дорогу солоницы, сплетенные из березового лыка или корня. Они часто имели форму птички и назывались солонками. В крестьянском хозяйстве всегда был берестяной пестарь — заплечный мешок, сплетенный из берестяных полос. Лапти, сплетенные из бересты, которые назывались ступенями или ступенцами, были незаменимы на сенокосе. В плетении из бересты используется преимущественно один вид переплетения, подобный полотняному в ткачестве, когда нити основы чередуются через одну с нитями утка. При таком чередовании берестяных лент получается клетчатый узор, сходный с рисунком шахматной доски.

Благодаря двойному слою плетения, достигалась почти полная герметичность, что предохраняло изделие от воды.

Художественное варьирование изделий достигалось путем использования мастером дополнительных элементов плетения: простых лент, лент с загибом, зубчика. Разнообразно и оформление края изделий: манжетой, зубчиком либо ровной поверхностью.

Мастера использовали бересту разного цвета, благодаря чему получалась своеобразная мозаика. Сочетание природных оттенков бересты (от молочного цвета до светло-коричневого) подчеркивает разнообразие узоров: шашечек, треугольников, цветочков.

В зависимости от размера изделия и вида бересту нарезают полосками или пластинами. Подготовленную бересту кладут на доску внутренним слоем вверх. С нее снимают огрубевший наружный слой и шилом размечают рисунок, разделяя на полосы и

клетки. Взяв в левую руку штамп, плотно прикладывают его узорной стороной к бересте и, сильно ударяя по нему молотком, наносят рисунок. Глубина рисунка зависит от силы удара. Завершающей стадией изготовления изделий из бересты является их подрезка и сушка.

Мастера чусовских городков, что в Прикамье, славились тиснением бураков. Их изделия отличались чистотой работы и красотой узоров. Чусовские бураки имеют характерный рисунок тиснения, который наносится костяными чеканами на наружный слой бересты.

Тагильские бураки похожи на чусовские, только отдельные мотивы выполнены несколько изящнее и тоньше. Основным элементом рисунка является бусинка (ряды бусинок, звездочки в розетках, ромбах). Иногда вместо розетки центр квадрата заполняется мотивом цветка или куста с птицами. Известен другой рисунок тиснения, построенный на ином композиционном принципе, когда по всему полю в определенном ритме разбросаны звездочки или группы розеток. Их расположение напоминает узор народной набойки.

В каждом регионе каждый мастер согласно традициям применяет свой рисунок тиснения на бересте.

Резьбу по бересте русские мастера применяли довольно широко. Наиболее сложной была прорезная или просечная береста на Русском Севере. По праву первое место среди традиционных промыслов резьбы по бересте занимает г. Великий Устюг в Вологодской области. Промысел возник во 2-й половине XVIII в. и получил название по имени реки Шемоксы, на берегах которой он развивался — шемогодская резьба. Основатель промысла — И. А. Вепрев. Замечательные работы простого крестьянина из северной деревни получили известность в 1900 г. на Всемирной выставке в Париже. Парижане были в восторге от шкатулок, табакерок, круглых бураков, сделанных из простой бересты. После выставки в Париже И. А. Вепрева узнали Швеция, Норвегия, другие европейские страны, откуда шли заказы на изящные изделия из бересты.

В XVIII—XIX вв. на городской ярмарке можно было купить изящные берестяные табакерки, шкатулки для рукоделия, портсигары с рельефными пейзажами, сюжетными сценками. Но постепенно резные изображения становились менее рельефными, более орнаментальными, ажурными: сказалось влияние северной резьбы по кости. В конце XIX в. формируются основные стилевые особенности шемогодской резьбы: ажурно-орнаментальные мотивы, закрученные спиралью завитки с розеткой внутри. Чтобы берестяное кружево было более четким, под бересту подкладывали фольгу или цветную бумагу.

В качестве инструмента мастера использовали нож-резак, хорошо заточенный на одну сторону, шильце, притупленное и отшлифованное. Подготовленную бересту разрезали на заготовки по шаблонам и наносили шильцем рисунок. Сначала резали орнамент каймы, затем центральное поле. Закончив работу, берестяные детали приклеивали на деревянную основу шкатулки, поставца, чайницы и т. д. (рис. 21 — цв. вкл.).

Не меньшую известность завоевали северорусские промыслы по росписи берестяных изделий. Среди расписных берестяных изделий выделяются северодвинские туеса Пермогорья, Мезени, Уфтюга и Нижнего Тагила.

В разных районах сложились особые способы росписи берестяных изделий. Обычно поверхность бурака окрашивали ярким цветом: оранжевым, золотисто-охристым, реже тепло-зеленым и др. Активную роль играл цвет фона, от которого зависела яркость росписи.

Пермогорская белофонная роспись на туеске представляет собой разнообразные сюжетные композиции на народные темы, окруженные мелким растительным узором. Растительный узор этой росписи состоит из гибких тонких побегов, на которые нанизаны тюльпановидные цветы, напоминающие древний цветок крина (лилии). Особенностью пермогорской росписи почти на всех предметах быта является включение разнообразных жанровых сцен из крестьянской жизни.

Мезенская роспись туесов по своему характеру не имеет ничего общего с пермогорской росписью. Некоторые ученые считают, что геометрические мотивы и графичность рисунка росписи свидетельствуют о связи росписи с резьбой по дереву. Геометрические знаки, играющие важную роль в мезенской росписи, несут большую смысловую нагрузку. В них отражается круг очень ранних земледельческих представлений крестьян. Здесь можно увидеть изображения семян, плодов, птиц, животных.

Уфтюжские туеса отличаются легкой гармоничной кистевой росписью, цветовая гамма которой определяется оранжево-красной окраской фона. Сказочный букет из распускающихся листьев и условных цветов-розеток украшает переднюю сторону туеска. Уфтюжские мастера любят изображать птиц с распушенным хвостом.

Плетение из соломки

Использование соломы злаковых растений ячменя, ржи для плетения различных предметов обихода относится к тому периоду истории человеческого общества, когда было освоено земледелие.

Этот материал не требовал от крестьянина каких-либо дополнительных затрат на заготовку или приобретение. После уборки урожая и обмолота зерна солома всегда была в достатке. Вместе с тем солома представляла для крестьянина не только материальную ценность. Все народы наделяли стебли хлебных растений особой духовной сущностью. Верили, что в них заключен дух божества хлеба, хлебного поля, сила его плодородия, считалось, что колосья и солома, сжатые при соблюдении особых ритуалов, способны оказывать воздействие на благополучное течение крестьянской жизни.

Представления крестьян о том, что в последнем снопе присутствует дух хлеба, который можно олицетворять в образе человека, нашли свое воплощение в соломенных чучелах (рис. 22 — цв. вкл.). Многообразные приемы изготовления жатвенных чучел зафиксированы этнографами на территории Германии, Шотландии, Белоруссии, Польши. Крестьяне вязали чучело «матери хлеба» или «старухи» из трех-четырех снопов или делали двойное чучело, внутрь которого помещали маленькую куколку из колосков. В XIX в. в Европе повсеместно обрядовые атрибуты жатвы имели уже стилизованные, декоративные формы, которые воплощались в достаточно сложных приемах плетения.

Солома, имеющая приятную янтарную окраску и мягкий мерцающий блеск, постоянно привлекала народных умельцев. Из нее плели многие необходимые в быту емкости для хранения муки и зерна, корзины, формы для выпекания хлебов, чаши для овощей и фруктов, всевозможные циновки, а также плетешки, из которых сшивали головные уборы, сумки и другие изделия. Жилища часто украшали декоративными фигурками, сплетенными из пучков соломы (рис. 21).

В плетении из соломки есть какая-то магическая притягательность. Материал будто имеет колдовскую силу, и тот, кто однажды попробовал сплетать соломинки, становится страстным поклонником этого вида художественного ремесла. В крестьянских семьях приемы традиционного ремесла передавались от старших к детям в процессе непосредственного наблюдения и показа.

Для плетения используют преимущественно ржаную соломку. Она имеет наибольшую длину и отличается прочностью. Эти качества соломки особенно ценны. Пшеничная соломка также пригодна для плетения, но она короче, грубее и толще ржаной. Овсяная соломка — мягкая, красивая, более светлая, с перламутровыми оттенками цвета. Она чаще всего используется для плетения небольших деталей декоративной отделки.

Чтобы получить хороший материал для художественной работы, сжать рожь нужно вручную серпом, как это делали в старину. Можно использовать еще один способ — обрезать ножницами.

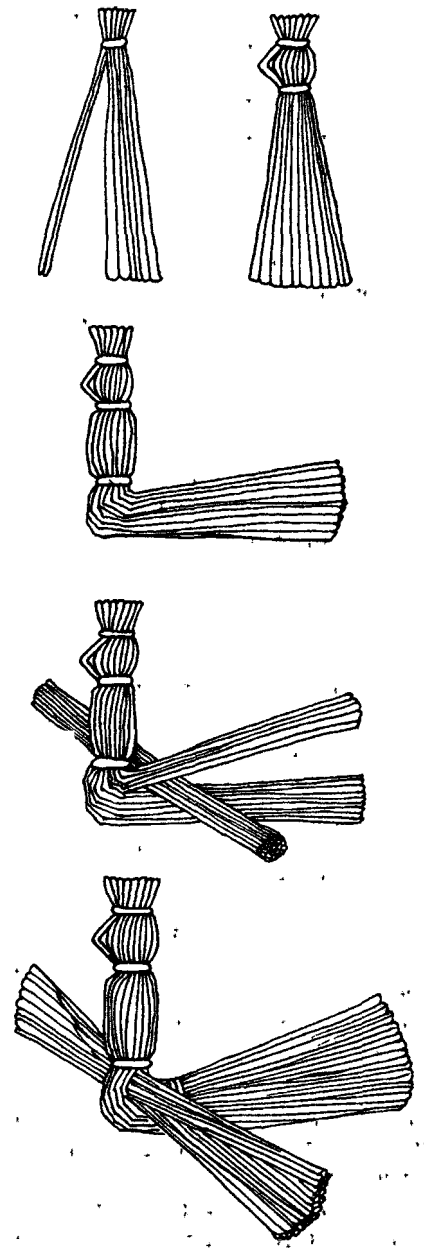


Рис. 21. Схема изготовления подвесной птицы из соломы

Сжатый хлеб связывался в снопы и после просушки аккуратно отбивался для удаления зерен.

Соломка — трубчатая часть стебля злаковых растений. Она отличается прочностью при относительно тонких стеблях, а золотистая окраска имеет большую гамму оттенков — от серебристо-зеленого до густо-желтого и красноватого.

Подготовка соломы к плетению происходила следующим образом: стебли очищались от листьев, удалялись узлы и утолщения. Затем соломку сортировали по длине, толщине и цвету. Для получения равномерного золотистого оттенка соломку раскладывали на солнце и выдерживали от нескольких часов до трех дней. Для того чтобы получить серебристо-белый цвет, производили отбелку. После отбелки соломку дважды промывали горячей водой и сушили. Отбеленная солома приобретает равномерную окраску, повышается ее мягкость.

Немало примеров, когда используется и окрашенная солома. При окрашивании применяются анилиновые красители, которые позволяют получить яркую гамму цветов: красный, фиолетовый, зеленый, оранжевый.

Изделия из соломки бывают каркасные и бескаркасные. Бескаркасные (корзинки, фруктовницы, конфетницы, сухарницы, всевозможные игрушки) изготавливаются из длинного, круглого плетешка и оформляются отдельными деталями. Изделия с каркасом, т. е. ларцы, шкатулки и коробочки, обшиваются плетешком и дополняются объемными квадратами, ковриками из соломы.

Искусство соломенной пластики является одним из наиболее трудных жанров плетения, требует особого чувства и знания материала.

Работа с соломенной скульптурой начинается с изготовления каркаса, который выполняется из пучков соломки. Связывая и перегибая пучки соломы, добавляя к основному объему новые пучки, можно условно передать образ человека.

Своеобразная скульптура из соломки необычайно выразительна, особенно в анималистических фигурках. В изготовлении скульптуры из соломки у мастеров сложились своеобразные приемы, которые настолько отработаны, что им легко может научиться каждый. Для изготовления соломенной скульптуры применяют верхнюю, более тонкую и длинную часть стебля ржаной соломки. В тех случаях, когда делают крупные скульптурные изображения, используют стебель целиком.

Существует несколько способов изготовления, например, соломенных кукол. Самый простой — из перекрученного пучка соломы, жгута. Для этого берут около 30—50 соломин, сильно натягивают и свивают в тугой жгут, который перегибают пополам.

Сведенные вместе концы получившегося пучка зажимают, а верхнюю его часть, отступив от края 3—6 см, перетягивают нитью (шея). От нее в стороны отводят два пучка по 10—14 соломин, из которых будут сделаны руки фигурки. Оставшиеся соломины перевязывают в талии и ровно подстригают основание пучка. Пучки для рук обрезают до нужного размера, обвивают цветной или льняной нитью. Чтобы матрешка выглядела наряднее, ее одевают в сарафан, плоскими плетешками отделывают подол. Куклу-матрешку можно заставить «танцевать», поставив ее на наклонный стол и чуть постукивая по нему.

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Назовите виды художественной резьбы по дереву.
2. Перечислите элементы декоративного убранства русской избы Поволжья и Севера.
3. Дайте характеристику домовой резьбы в деревянной архитектуре своего региона.
4. Каковы предпосылки становления и развития абрамцево-кудринской резьбы по дереву?
5. Назовите художественно-образные особенности нижегородской народной деревянной игрушки.
6. Дайте характеристику точеной игрушки Подольского и Звенигородского уездов Московской губернии.
7. В чем выражаются региональные особенности богородской резьбы по дереву?
8. Когда появились первые расписные прялочные донца?
9. Как выстраивалась композиция росписи на городецких прялках?
10. Назовите основные элементы городецкой росписи.
11. Какие основные типы цветочной композиции можно выделить в городецкой росписи?
12. Какие сюжеты распространены в городецкой росписи?
13. В чем состоит особенность построения сюжетных композиций городецкой росписи?
14. Каковы предпосылки становления и развития хохломской росписи по дереву Нижегородского края?
15. Каковы художественно-стилевые особенности хохломского орнамента?
16. Назовите виды хохломской росписи.
17. Перечислите основные этапы подготовки хохломских изделий к росписи и дайте их характеристику.
18. Что способствовало развитию росписи Полхов-Майдана?
19. Каковы стилистические особенности полхов-майданской росписи?
20. Назовите орнаментальные мотивы, характерные для Полхов-Майдана.
21. Каковы особенности решения сюжетных композиций в творчестве мастеров Полхов-Майдана?
22. Какие красители используют в росписи народные мастера?

23. Где находятся основные центры народной росписи Русского Севера?
24. Назовите мотивы растительного орнамента, характерные для пермогорской росписи.
25. Что лежит в основе композиционного решения борецкой прялки?
26. Чем отличается роспись прялок мезенских мастеров от росписи группы белофонных прялок?
27. Назовите принципы многоярусного построения росписи на мезенских прялках.
28. Дайте характеристику стилевым особенностям нижнетоемской кистевой росписи.
29. Как проявляются традиции в орнаментальном искусстве центров народных художественных промыслов Севера?
30. Какой технологический процесс необходим для подготовки лозы к работе?
31. Назовите основные виды плетения из лозы.
32. Назовите центры промыслов лозоплетения.
33. Когда и как заготавливали бересту?
34. Назовите виды декорирования берестяных изделий.
35. Перечислите виды плетений из бересты.
36. Какие инструменты используют для теснения и резьбы по бересте.
37. Перечислите основные этапы подготовки соломки к плетению.

ЗАДАНИЯ ДЛЯ ПРАКТИЧЕСКОЙ РАБОТЫ

1. Выполните несколько вариантов розеток, характерных для домовой резьбы.
2. Зарисуйте основные элементы декора русской избы (причелин, лобовой доски, полотенца, наличников).
3. Выполните зарисовки элементов декора домов своего города (села).
4. Разработайте эскиз декоративной композиции для разделочной доски с использованием геометрического орнамента.
5. Выполните основные мотивы городецкой росписи.
6. Выполните несколько вариантов цветочной гирлянды.
7. Создайте эскиз сюжетной композиции с использованием мотивов коня, птиц, человека.
8. Выполните основные элементы травной росписи, фона и кудрины.
9. Выполните несколько вариантов ветки из основных элементов травной росписи, фона и кудрины.
10. Создайте эскиз декоративной композиции с использованием мотивов хохломской росписи.
11. Выполните растительные мотивы полхов-майданской росписи.
12. Зарисуйте мотивы птиц, архитектуры, сюжетных композиций.
13. Выполните творческую работу. Разработайте эскиз росписи Полхов-Майдана на изделие (тарелочка, солонка и др.).
14. Выполните зарисовки семантических знаков мезенской росписи.
15. Выполните растительные мотивы пермогорской росписи.

16. Проведите сравнительный анализ орнаментальных композиций изображений борецкой и пучужской роспи.
17. Выполните зарисовки северных птиц сирин, глухаря, курочки.
18. Выполните творческую работу. Разработайте эскиз росписи любой прялки, характерной для Русского Севера.
19. Создайте дизайн-проект разнообразных форм плетеных изделий из лозы.
20. Выполните несколько вариантов композиционных решений плетения из соломки.
21. Разработайте эскиз туеса. Выполните туес из плотной бумаги, который состоит из деталей: сколотня и «рубашки». Декорируйте туес (роспись, прорезная резьба). Соедините детали туеска.
22. Выполните различные способы плетения из бересты, используя полоски бумаги.
23. Выполните плетение косички, цепочки, елочки, солнышка и т. п.
24. Выполните соломенную куклу, птичку.
25. Разработайте проект подвесной конструкции (по выбору).

3.2. Художественная керамика

Производство керамических изделий не только древнейшая область материальной культуры, но и такая сфера человеческой деятельности, в которой художественное творчество проявилось наиболее многообразно. Русское народное гончарство (как это было и в других странах) явилось основой для возникновения и развития многочисленных отраслей производства керамики, для появления фарфора и фаянса.

Народную керамику мы привыкли отождествлять именно с промыслами, которых в России почти до XX в. существовало около двухсот. Значение промыслов в развитии русского гончарного искусства трудно переоценить. Но традиционные формы, несущие в себе гармонию прекрасного и полезного, сочетающие практическую целесообразность вещи с красотой ее внешнего облика изначально были созданы именно в крестьянской среде руками народных умельцев. Свое мастерство они передавали из поколения в поколение. Время отбрасывало все случайное, несовершенное, шлифуя и сохраняя только ценное и высокохудожественное. Так поиски и достижения отдельных мастеров соединялись в коллективной сокровищнице народного творчества.

Керамика появилась настолько давно, что определить время ее возникновения практически невозможно. Но ее значение безгранично. Благодаря керамике мы знаем свою историю, которую историки и археологи буквально «считывают» с керамических изделий. На наш взгляд, керамика, как ни один другой вид искусства, пропитана народным теплом, содержит в себе огромный культурный пласт, накопленный веками.

3.2.1. Гончарное дело

Художественная керамика — это общее понятие, включающее в себя все изделия и материалы, полученные спеканием глин и различных их смесей с минеральными добавками, а также окислами и другими неорганическими соединениями. Далее, если соблюдать хронологию в освоении людьми свойств и возможностей глины как материала, идут лепные и гончарные изделия. Последние изготовляются на гончарном круге без дальнейшего применения глазурей. И фаянс, и майолику, и даже фарфор можно сделать, используя гончарный круг, но при этом их не называют гончарными изделиями. Однако все эти виды керамики настолько прочно слились в общем пути развития, оказывая друг на друга значительное влияние, что представить более полную картину истории русского гончарного дела без их рассмотрения невозможно.

В XVI—XVII вв. наибольшее распространение получила чернолощеная керамика, представлявшая собой лучший сорт гончарных изделий того времени и употреблявшаяся в качестве столовой посуды (рис. 22).

Это различные горшки, большие и малые кувшины и миски разных форм, блюда или сковороды, кумганы, подражающие аналогичным металлическим, фигурные рукомои, дисковидные фляги, получившие затем широкое развитие. В целом формы иногда достигают значительной художественной завершенности и при черной лощеной поверхности производят прекрасное эстетиче-

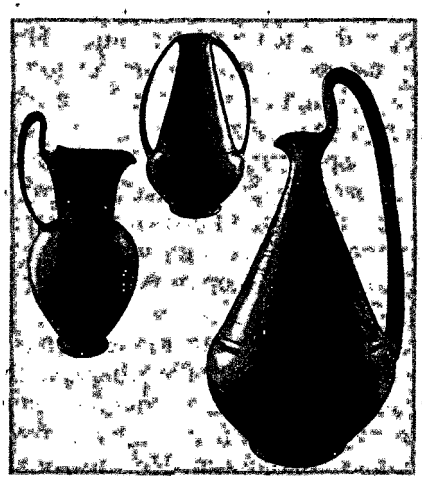


Рис. 22. Сосуды из чернолощеной керамики

ское впечатление. Изделия характеризовались высшей степенью совершенства в достижении техники черного лощения: прекрасный черный цвет, безупречное лощение, художественно сочетающееся с матовыми резервами, сложные формы, лепные украшения. Подняться выше этого уровня техника мореных (или томленых) изделий не могла; она могла только уступить свое место новому, более совершенному типу производства, каким явилась сначала посуда муравленая, т. е. глазурованная, а затем ценинная или майоликовая. Производство гончарных изделий с многоцветной глазурью (майолика) возникло в середине XVIII в. Позднее майолику сменил фарфор и полуфаянс.

Основными центрами, в которых происходил подъем и развитие русской керамики в конце XVII и начале XVIII в. были Гжель, Скопин, деревня Филимоново Тульской губернии, Вятка, Каргополь, Пенза.

Гжельская керамика

Гжель — самый крупный керамический промысел по масштабам производства. Название промысла связано с целым районом Подмосковья, где издавна почти все население деревень изготавливало гончарную посуду, черепицу, изразцы. Сложившийся на основе местного гончарства и одновременно вобравший достижения городской культуры гжельский промысел достиг высокого уровня во 2-й половине XVIII в., когда чернолощеная и муравленая гончарная посуда сменилась расписной майоликой.

С начала XIX в. гжельские заводы перестроились на выпуск изделий из фарфора, фаянса и полуфаянса. Промысел стал развиваться своим путем, осваивая новые технологические и художественные приемы. Однако в начале XX в. гжельский гончарный промысел претерпевал тяжелые времена, народное искусство вырождалось, уже с середины XIX в. приходят в упадок многие гжельские заводы. Новое рождение гжельского промысла произошло в 1940-х гг. Мастера пытались оживить керамическое производство, этому поспособствовала научно-экспериментальная работа специалиста по русской керамике А. Б. Салтыкова и художницы Н. И. Бессарабовой.

Путь будущего произведения начинается в мастерской художника, с эскиза, по которому будет изготовлена пластилиновая модель первого образца. Модель задает окончательную форму изделия. Отсюда она поступает в литейный участок гипсовых форм, где разрезается на две половинки. По ним опытные литейщики делают литьевую гипсовую форму. Затем гипсовая форма из пистолета-дозатора заполняется жидким шликером — массой, со-

стоящей из каолина, кварца и полевого шпата. В гипсовой форме полуфабрикат затвердевает. Извлеченный полуфабрикат оправщица аккуратными движениями срезает, зачищает швы от литьевых полуформ, места соединения скульптурного декора с туловом изделия, заглаживает мягкой губкой до идеального состояния. От этой операции во многом зависит товарный вид продукции. Подсохнув на стеллажах-контейнерах, заготовки поступают в электрические печи. Первый обжиг при температуре 900 °С придает форме технологическую стойкость.

Гжельская глина отличается высокой прочностью, способностью к формованию, спеканию и тугоплавкостью. Эти свойства позволили создавать из гжельской глины изделия сложных форм и различные виды декора.

Были в Гжели и свои живописцы, которые расписывали изделия. Темы для своих росписей гжельские мастера заимствовали из повседневной жизни и окружающей природы. Полевые цветы и травы, птицы и звери, дома с дымящимися трубами, башни с флагами — все это находило художественное выражение в обобщенно-условных образах (рис. 23 — цв. вкл.).

В Гжели не было непрерывности развития традиционного мастерства. Возрождение искусства, утраченного в конце XIX в., началось лишь в 1944 г. художницей Н. И. Бессарабовой. Мастер не только восприняла своеобразие изделий прошлого в постоянных признаках оригинальных форм и приемов росписи, но и прониклась всем эмоциональным строем искусства старой Гжели. Используя формы изделий и виды росписи, предложенные Н. И. Бессарабовой, гжельские мастера создавали под руководством художницы новые формы изделий и росписи. Это было время обращения к традициям и зарождения на их основе нового, современного искусства.

В исполнении росписи художники большое значение придавали тональности мазка, глубине цвета, ритму. Краска набиралась мастером на одну сторону кисти и неравномерно распределялась на ней: к краю кисти краски было больше, чем к середине. Художники, поворачивая в пальцах кисть вокруг черенка, выводили на выпуклой поверхности изделия округлый мазок с постепенным переходом от темного к светлому. Такой прием получил название «мазок на одну сторону», «мазок с тенями». Легким прикосновением тонкой беличьей кисти художники выполняли «отводки», прочерчивали стебельки, заштриховывали листья. Изящество линий, проведенных кистью легко и непринужденно, сочность красочного мазка, умение подчинить роспись форме предмета — все это свидетельствовало о высоком мастерстве художников.

По традиционной технологии гжельские расписные керамические изделия «окунали» в смесь из мелкомолотых стеклянных

фракций и воды. Поэтому неслучайно роспись называлась подглазурной.

В окончательном обжиге при температуре 1350 °С возникали нежные тональные переходы краски, контур рисунка смягчался, появлялась глубина фона. Вся композиция становилась легкой, звонкой, словно была высветлена прозрачной глазурью.

Скопинская керамика

Среди очагов народного художественного гончарства уникален промысел декоративной керамики, находящийся в городе Скопине Рязанской области. Рязанская земля, богатая традициями разных видов народного искусства, стала родиной производства гончарной посуды и лепных глиняных свистулек.

До сих пор некоторые скопинцы продолжают утверждать, что, возможно, название города произошло от слова «скоп» — скопление работников. Любят в городе рассказывать и другую, старую легенду о том, что здесь в непроходимых лесах жила птица Скопа — защитница здешних мест. Птица скопа вполне реальное существо — это редко встречающийся пернатый хищник, живший в глухих лесистых местах по берегам больших водоемов, питалась исключительно крупной рыбой, которая раньше водилась в местных, сейчас уже обмелевших, реках Верда и Пронь. Также известно, что там, где исчезают леса, исчезает и пугливая скопа. Так случилось и в Скопине. Корабельные рощи вокруг города вырубили по приказу Петра I для строительства первого русского флота. А исчезнувшая птица стала символом: летящая в голубом небе Скопа оказалась на гербе города. В дальнейшем, с развитием знаменитой фигурной керамики, легендарная птица стала одним из излюбленных ее персонажей.

Жители Скопина издавна занимались различными ремеслами. Здесь делали сундуки, лари, бочки, плели корзины, шили обувь, ткали, плели кружево. Развитые местные художественные традиции, по всей вероятности, способствовали появлению и расцвету яркого и своеобразного стиля керамического искусства.

Гончарство издавна было одним из основных занятий местного населения. Высококачественные гончарные глины в избытке добывали в здешних местах. Глинистые почвы, которые не способствовали процветанию сельского хозяйства, благоприятствовали развитию гончарного мастерства. По свидетельству исследователей, гончарное производство в окрестностях города существовало еще в XII в. За этот длительный период гончарное искусство прошло путь от простейших глиняных изделий, найденных во время раскопок древних славянских поселений и гробниц

и схожих по своим формам, размерам, орнаментам с керамикой вятичей, до сложных фигурных сосудов декоративного характера, производство которых было налажено во 2-й половине XIX в. Столь долгий срок существования керамического промысла в районе Скопина способствовал сохранению древнейших способов лепки глиняных сосудов при помощи ручного гончарного станка. Метод формовки, «собирания» изделия по частям, из отдельных кусков глины, так называемых жгутов, повлиял на круг и характер образов художественных изделий Скопина, идущих из языческой культуры и декоративного искусства Древней Руси. Многочисленные драконы, львы, медведи, двуглавые орлы были заимствованы из народного фольклора: устного (сказания и легенды), поэтического (сказки и песни), изобразительного (резьба по камню, старинная деревянная скульптура, игрушка).

К XIX в. производство керамических изделий сосредоточилось на окраине города, в горшечной слободе под названием Подзаводы, по местному — в «Маньчжурии», где в конце прошлого столетия насчитывалось до полусотни гончарных мастерских. Здесь лепили самую дешевую примитивную посуду без поливы, так называемые «синюшки», или томленые «сини» сосуды, по характеру своему идущие от древнеславянских изделий и изготовляемые во многих русских губерниях. Делали здесь крынки (махотки), кувшины, цветочные банки, круглые горшки для каши, изготовляли также дымовые трубы, облицовочные плитки, огнеупорный кирпич. К сожалению, ни одно из скопинских изделий той поры не сохранилось до наших дней, о них мы можем судить лишь по рассказам жителей Скопина.

Известны глиняные игрушки-свистульки скопинских гончаров, которые изображали всадников-«солдат», конников, медведей, птичек, очень обобщенные и скупо украшенные. Характер их исполнения в традиционной условной манере дает возможность утверждать, что скопинская глиняная игрушка — самобытное явление народного творчества.

Примерно с середины XIX в., с освоением глазурования, изделия Скопина стали значительно более яркими, декоративными. Мастера применяли разную технику исполнения: гончарство, ручную лепку, литье в гипсовые формы с ручной доработкой, способ полусухого прессования.

На промысле стали изготавливать декоративную скульптурную керамику. Сохранились сведения, что сначала мастера выполняли единичные фигурные предметы: льва, птицу, шар, самовар — и ставили такую вещь на столбе у ворот своего дома как украшение и в знак того, что здесь живет незаурядный мастер. При этом мастера соревновались в сложности и фантастичности работ. Позднее народные мастера стали выставлять такие диковинные

фигуры и скульптурные кувшины на ярмарке перед своим обычным товаром для привлечения внимания покупателей.

Декоративные изделия стали пользоваться спросом, это позволило народным мастерам делать их специально на продажу. Фигурные сосуды возили на праздничные базары в Москву, Рязань и другие города.

В годы Первой мировой войны скопинский промысел постепенно пришел в упадок. Возрождение его относится к 1940—1950-м гг. В это время еще продолжали работать старые мастера скопинского промысла З. П. Коркина, Н. К. Насонова, М. М. Пеленкин, А. И. Рожко, С. И. Поляков, которые хорошо помнили основные особенности и приемы изготовления керамики. Их опыт и знания постепенно перенимали и осваивали молодые мастера, пришедшие на промысел в 1960—1970-х гг. Они пытались создать особый тип сувенирной скопинской керамики — небольшие фигурки львов, птиц, сцены из цирковых выступлений и т. д. Наряду с этим мастера создавали и традиционные для промысла квасники с птицами, подсвечники, вазы для фруктов.

Народные мастера изготавливали бытовую керамику из черной глины, которая после обжига становилась светлой. Это была посуда для повседневного употребления: миски, высокие корчаги для теста, кринки для молока, горшки, рукомои, кувшины (рис. 24 — цв. вкл.).

Бытовая посуда скопинских гончаров имела мягкие очертания, края часто заканчивались фестончатыми «оборочками». Рукомои, кувшины, глубокие миски, кружки, хлебницы и другие изделия формовали на низких ручных гончарных кругах, украшали процарапкой, штампиками, налепами, цветными глазурями. Часто на одном предмете мастера живописно сочетали глазури — коричневую с зеленой или зеленую с желтой. Высохшие изделия обмазывали дегтем, посыпали неровно размолотым порошком цветных глазурей и обжигали в ямном горне.

Интересны были кувшины с высоким горлом, туловом в виде медведя или хищной птицы скопы, с ручкой и носиком в виде змеи. Крышку часто завершала фигурка птицы, зайца или собачки. Иногда сосуд имел кольцевидный корпус, а внутри него помещалась фигура медвежонка или дракона. Среди образов скопинской керамики можно увидеть скульптурку Полкана-богатыря с дубинкой в руке, словно сошедшего с лубочных картинок. Красивые скульптурные сосуды словно заслонили от нас простую бытовую керамику, которую в Скопине делали всегда.

Все элементы декоративного сосуда выполнялись вручную, на гончарном круге, а потом соединялись вместе при помощи жидко разведенной глины-шликера. Изделия сплошь покрывали лепным узором, а затем графическим орнаментом, используя для этого

простейшие штампики. Затем сосуды посыпали порошком свинцовой глазури с добавлением окиси марганца или меди и обжигали. Плавясь, глазурь стекала вниз, покрывая поверхность блестящим стекловидным слоем коричневого или зеленого цвета.

Традиционно в скопинской керамике применяли очень ограниченный набор цветов. Но какие только сочетания не создавал из них мастер, подбирая оттенки с большим вкусом и изысканностью! Гончары знали особый секрет работы с глазурью. После поливы и обжига изделие выглядело так, словно по зеленому полю рассыпали изумруды.

В настоящее время фигурные скопинские сосуды занимают достойное место на выставках декоративно-прикладного искусства. Интерес к ним со стороны ценителей, коллекционеров и просто массового потребителя не ослабевает. Орнамент, цвет, сложный силуэт изделий, которые объединяют посудные части изделий со скульптурными формами, образуют целостные декоративные предметы.

Искусство скопинских гончаров вносит свой яркий штрих в общую картину современного развития русской народной декоративной керамики. Большой талант, настоящая одержимость, фантазия и виртуозное мастерство гончаров Л. Вороновой, И. Пономаревой, С. Кругловой, И. Дунькова и других помогли бережно сохранить до наших дней исконно русские традиции, неповторимый народный колорит уникальной скопинской керамики.

3.2.2. Народная глиняная игрушка

Народная глиняная игрушка, наивная и забавная, отражающая в условной форме многие стороны окружающей жизни, ловко вылепленная, ярко расписанная или глазурованная, привлекла к себе внимание исследователей сравнительно недавно. Коллекционировать и серьезно изучать ее стали на рубеже XIX—XX вв., т. е. в тот период, когда многие кустарные промыслы, в том числе игрушечный, стали приходить в упадок.

Игрушку связывают с древнейшими культовыми обрядами, олицетворением сил природы в облике людей или животных. Так, женская фигура символизировала Мать-Землю, конь — Солнце, а водоплавающая птица — водную и воздушную стихии.

В каждой местности, в каждом промысле складывались свои приемы технологического исполнения и декоративного оформления игрушки, преобладали те или иные наиболее близкие мастерам сюжеты. Наиболее высокого художественного совершенства в создании игрушек достигали мастера промыслов, специализировавшиеся только на ее производстве. К ним относятся ши-

роко известный дымковский, филимоновский, каргопольский промыслы.

Наряду с этими промыслами развивались менее известные центры народной игрушки, продукция которых отличалась своей выразительностью, пластичностью, красочностью, разнообразием и богатством украшений. Известны абашевская, скопинская, новгородская, курская, орловская, ярославская, жбанниковская, липецкая игрушки и др.

Дымковская игрушка

Дымковская игрушка — одно из уникальных явлений народного искусства XIX в. Название игрушки связано с местом изготовления — слободой Дымково (в настоящее время — район города Вятка). Происхождение промысла связывалось с народным праздником «свистунья», когда по всей округе раздавались трели и свист глиняных свистулек, которые специально готовили тысячами к этому празднику для распродажи.

Свистулька — обобщенная, декоративная глиняная скульптура, близкая к народному примитиву: фигурки высотой в среднем 15—25 см, раскрашенные по белому фону многоцветным геометрическим орнаментом из кругов, точек, полос, клеток, волнистых линий яркими красками, часто с добавлением золота. Традиционными и постоянно повторяющимися в дымковской игрушке являются образы всадника, петуха, женских фигур в расширяющихся книзу колоколообразных юбках и высоких головных уборах — кокошниках, именуемые няньками, кормилицами, барынями, водоносками. В женских фигурах глиняной игрушки большое значение имеют выразительные детали: нарядные прически, головные уборы, оборки на рукавах, передниках, пелеринки, муфты, зонтики, сумочки и т. п. (рис. 25 — цв. вкл.).

Образы животных, индюки и кони, выполненные народными мастерами, реальны и фантастичны. Индюк с пышным веерообразным хвостом, конь в ярко-синих яблоках-кругах — во всех этих наивных и красочных образах так и видятся присущие русскому народу простодушие, удаль, оптимизм, склонность к сказочной, песенной интерпретации действительности.

С развитием промысла появляются сказочные, исторические и бытовые многофигурные композиции, включающие архитектуру (домики, карусели), элементы пейзажа (деревья, цветы) и т. д. Вместе с тем традиционный круг тем не утрачен, он помогает сохранить специфический неповторимый облик игрушек и в своих пределах дает широкий простор творческой фантазии авторов.

Для производства дымковской игрушки мастерами использовалась местная красная глина, тщательно перемешанная с мелким речным песком. Фигурки лепили по частям, соединяя жидкой глиной как связующим материалом. Следы лепки сглаживали влажной тканью для придания изделию ровной поверхности. Соединенные воедино части воплотятся в облике устойчиво стоящей на юбке-колоколе «барыни»; или оленя на четырех основательных ногах, индюка с большими крыльями. Основа и детали (оборки, кокошники, рога, перья) сохраняют характер рукотворной вылепленности.

Вылепленные игрушки сушили при комнатной температуре в зависимости от размера от 2—3 дней до двух недель. Затем их обжигали. Прежде обжиг проводили в русской печи. После полной просушки и обжига игрушки покрывали темперными белилами (мел, разведенный на молоке). По этой побелке выполняли яркую многоцветную роспись кисточкой, сделанной из продернутого холщевого лоскута, намотанного на палочку. Пятна, точки наносили торцом ровно срезанного прутика.

В узорах дымковских игрушек преобладал строго геометрический орнамент из разнообразных комбинаций круглых пятен, полос, клеток, кружков. Роспись представляла собой, как правило, крупный геометрический узор, сочетающийся с гладкоокрашенными частями. Особенно разнообразно и нарядно орнаментировались юбки у статных женских образов.

Разумеется, мастера никогда не выдумывали узор заранее, он возникал непосредственно в процессе росписи в соответствии с той или иной украшаемой фигуркой, поэтому связь формы и орнамента была органична и неразрывна. Один и тот же узор никогда не повторялся, найти хотя бы две совершенно одинаковые игрушки невозможно.

Глиняные игрушки расписывали анилиновыми красителями шести—восьми цветов, замешанными на яйце с квасом. Многоцветие подчеркивалось присутствием белого и черного цветов и дополнялось блестящими квадратиками сусального золота (позже — медный поташ), наклеенными на головные уборы и воротники дам, эполеты и кокарды военных, пышные хвосты индюков и т.д. После росписи игрушка вновь покрывалась взбитым яйцом, что придавало блеклым анилиновым краскам блеск и яркость.

К сожалению, самых старых произведений до нашего времени дошло очень мало: хрупкая глина ломалась и разбивалась. В связи с этим наиболее известны дымковские игрушки начала XX в. знаменитых мастериц А. А. Мезриной и Е. А. Кошкиной.

Глиняная игрушка «Нянька» А. А. Мезриной — крепкая, статная, линии силуэта плавны и округлы. «Нянька» одета в обычную одежду: юбку, кофту с рукавами-воланами и кокошник. Масте-

рица любила сочетание малинового цвета с зеленым и оранжевым. Традиционная фронтальность позы не лишает игрушку объемности, она тщательно проработана и «живет» в пространстве.

Другой народный мастер Е. А. Кошкина лепит свой образ «Няньки» по-своему, делая ее высокой и более стройной, здесь много лепных деталей-оборок, воланов, зубцов, которые усложняют силуэт игрушки, делают фигурку более живой и подвижной. Цвет росписи у мастера яркий, ликующе-радостный.

В выразительной остроте пластических характеров, вариациях цвета росписи и мотивов орнамента художники Е. И. Косс-Деньшина, Л. Докина и другие ищут новые возможности развития традиционного искусства.

С течением времени многоцветие и яркость росписи увеличились, использование широкой гаммы — до десяти цветов — придает дымковской игрушке особую яркость и нарядность.

Сюжеты дымковских игрушек постоянно обогащаются. В наше время появились создаваемые в традиционных рамках разнообразные группы: гулянья, катания на лодке, хороводы и др.

Филимоновская игрушка

Среди изделий народных промыслов Тульской области выделяется своей оригинальностью глиняная игрушка деревни Филимоново.

По местным преданиям, деревня Филимоново была названа в честь горшечника Филимона, открывшего залежи высокосортной глины. Здесь изготовлением игрушек занимались в основном женщины, а мужчины делали посуду, так как рядом находились залежи пластичной глины. Интересно, что природные свойства местной глины — «синики», на редкость пластичной и жирной, отразились на облике игрушек. Поскольку филимоновская глина при просушке быстро покрывается трещинами, ее приходится все время заглаживать влажной рукой, невольно сужая и вытягивая туловище фигурки.

Пластичность филимоновской глины позволяет сохранять в лепке удлиненные пропорции. Рассматривая такую игрушку, ощущаешь, как мастерица тянула вверх глиняный цилиндрик: нешироkая юбка-колокол переходит в суженную талию, узкие покатые плечи, округлые руки-отростки, конусообразную голову, составляющую одно целое с шеей.

Своеобразен прием лепки свистка: после того как выполнено туловище животного, задняя его часть превращается в широкий раструб, края которого мастерица постепенно сближает, образуя полый шарик с оттянутым концом. С тонким мастерством и изя-

ществом выполняются уши или рога замысловатых филимоновских животных-свистулек. Собственно, наличие или отсутствие рогов и их форма (например: у барана — круглые завитки, у коровы — большие, загнутые вверх) позволяют отличить одно животное от другого.

Во время обжига синика теряет свою природную черно-синюю окраску и приобретает красивый белый с нежным кремовым, розовым, желтоватым оттенком цвет.

Главное, что поражает при первом взгляде на филимоновские игрушки, — их цветовое великолепие, звучная, смелая роспись. Здесь применяются разведенные на яйце анилиновые краски, которые наносят на глиняную фигурку куриным пером, используя белый цвет черепка как фон. Гамма росписи почти не меняется: белое сочетается с малиновым, зеленым (реже — синим), лимонно-желтым. Учитывая в лепке удлиненные пропорции и особенности декора, мастерицы как бы корректируют пропорции фигур, расписывая их преимущественно горизонтальными полосками красного, желтого, зеленого цветов по светлому естественному фону с введением елочек, звездочек, ягод, солнышек.

Для прочности и блеска окрашенные места обмазываются белком. Животные или птицы всегда раскрашиваются по определенной схеме: поперек туловища и шеи идут, чередуясь, разноцветные полосы и только голова окрашивается зеленым или алым цветом.

В раскраске человеческих фигурок — крестьянок или кавалеров — меньше всего внимания уделяется лицам: зеленые, черные или синие небрежные мазки и точки изображают брови и глаза, малиновый штрих — рот. Главное — наряд: ярчайшая малиновая кофта, зеленая шляпка, две-три цветные каемки на тулье шляпки и вороте платья и пестрая, вся покрытая небрежно, лихо написанными узорами юбка. Возможно, манера изображения одежды филимоновских фигурок возникла в прошлом под впечатлением, с одной стороны, городского барского костюма (отсюда — манерные шляпки), а с другой — крестьянских вышитых рубах и передников, пестротканых юбок и поясов. Во всяком случае, на некоторых фигурках орнаментом явно выделен передник (рис. 26 — цв. вкл.).

Филимоновские мастера П. Илюхина, А. Карпова, А. Масленникова и другие создали свой собственный тип игрушек, не похожий ни на один из известных ранее, а внутри этого местного типа — множество вариантов каждого образа.

Каргопольская игрушка

Центром промысла каргопольской глиняной игрушки была деревня Гринево Каргопольского района Архангельской области.

Мастера любили изображать женские фигуры с ребенком на руках, с корзиной, с птицей, занятых хозяйственными заботами (рис. 27 — цв. вкл.). Каждый персонаж показан в действии: одни несут сосуды, другие играют на гармошке или рожке, катаются на лодках по реке.

Каргопольские мастера лепили фигурки по-крестьянски крепкие, мощные, приземистые, коренастые: людей, а также стоящих, подобно им, на двух ногах оленей, медведей, птиц. Форма фигурок обобщенная, силуэт четкий, выразительный.

Игрушки мастера лепили из красной глины: сначала выполняли верхнюю часть туловища и крупную плосколицую голову на толстой шее, затем — торс, который соединяли с юбкой женской фигурки (в мужской — с ногами), а потом прилепляли руки, головные уборы и другие «аксессуары». Обжиг игрушек производили в русской печи, затем расписывали.

Роспись мастера выполняли крупно, лаконично. По предварительной побелке игрушки расписывали матовыми гуашевыми красками: желтой, коричневой, красной, черной, серой, сиреневой и бирюзовой. Геометрический черный или белый орнамент из кругов, крестов, прямых и косых линий, штрихов, овалов был похож на древние знаки. Все образы наполнены большой жизненной энергией, силой, внутренней значительностью.

Каждый мастер имел свои индивидуальные черты, образы.

Игрушки старейшей мастерицы промысла У. Бабкиной отличались небольшим размером, динамичностью, пластичностью, яркостью и непосредственностью образов. Мастерица писала маслом, имея какой-то ограниченный набор красок. Она не стремилась искать наиболее гармоничные их сочетания: свободно, слегка небрежно выполняла пятна голубой, кирпично-красной, зеленой краской на ярко-белом фоне.

Игрушки У. Бабкиной по-своему выразительны, юмористичны. Обилие тем, часто связанных с современностью, говорит о богатой фантазии мастерицы. Здесь и постоянные для народной игрушки конь, баран, олень и более сложные групповые и сюжетные композиции, такие как охота на медведей, катание на санях, катание на оленях, танцующая пара, сидящие на диванчике молодые и самый любимый образ мастерицы: получеловек богатырь Полкан — защитник Земли русской. Некоторые сценки, наивные и непосредственные, сложны по композиции, например изображение лисы, подстерегающей сидящего на дереве петуха.

Персонажи У. Бабкиной иногда одеты по-городскому, а некоторые носят каргопольскую народную одежду и головные уборы.

Мастерица создавала образы с доброй улыбкой, сама радовалась и шутила, и ее игрушки получались простодушными и весе-

лыми. В них сохранены традиционные черты и вместе с тем со всей непосредственностью отражено восприятие обычной деревенской жизни с ее трудом и радостью праздника.

Другой потомственный мастер, И. В. Дружинин, создавал удивительные персонажи, рассказывающие о повседневных занятиях и отдыхе трудового люда Каргополья. Его герои грубоваты, у них толстый, сливающийся с плечами затылок, они коротконоги, коренасты, крепки и очень деятельны. Мастер очеловечивает животных, они заняты теми же делами, что и люди: медведи, козлы, бараны играют на музыкальных инструментах, несут посуду, курят. Игрушки-животные часто выполняют функции свистулек.

И. В. Дружинин часто лепил фантастические существа, которые не были похожими на образы из окружающей жизни. Он погружается в мир таинственной, иногда древней сказки, где бродят птицы на толстых, как столбы, ногах, впрягаются в сани собаки с округлыми крыльями. Мастер использовал неожиданные для игрушки тона: розовые, желтые, сиреневые, малиновые в сочетании с зеленым, серым, коричневым, бирюзовым. В работах мастера много черного, темно-красного в орнаменте и сплошной окраске деталей. При этом лица и руки игрушек, а иногда часть фона для орнаментальной росписи белые. Яркое индивидуальное искусство И. В. Дружинина оставило заметный след в разнообразном мире русской народной игрушки.

Познакомившись с творчеством замечательных каргопольских мастеров, понимаешь, что их глиняные игрушки рождены не только богатой фантазией игрушечников. Прежде всего за ними стоит народная жизнь с ее яркими чертами национальной самобытности: со своим мировоззрением, укладом быта, древними традициями.

3.2.3. Изразцы

«Изразец» — слово исконно русское, произошло оно от древнего слова «образец», что означает «украшение». Именно так называли до конца XVII в. керамические украшения для наружных стен храмов, дворцов и облицовки печей в парадных покоях. «Образить» означало обработать, придать красивый вид, украсить, а так как для декоративного убранства зданий изготавливали сотни и тысячи одинаковых керамических украшений, то слово «образец» приобрело со временем новый смысл — «модель», т. е. вещь, по размеру и подобию которой следует создать все остальные.

В европейских странах производство и использование керамической плитки достигло наибольшего расцвета в XIV—XVII вв. В Италии получила широкое распространение техника формова-

ния орнаментальной терракоты, что заметно удешевило плитку и прочие изделия из обожженной глины.

В XVII в. появилась керамика с вкраплениями цветного стекла и даже драгоценных камней. В XVIII в. в Европе возникло промышленное производство керамической плитки. С этого момента в истории отделочных материалов из глины начался новый период — массовый.

В середине XIX в. в Германии в городе Метлах было налажено производство плитки, вошедшей в историю под названием метлахской. Метлахская плитка была грубой, с неглазурованной лицевой поверхностью, одноцветной или пестрой.

Россия в сфере использования отделочных материалов из керамики пошла своим путем. Традиционная терракотовая плитка имела на русской земле серьезного конкурента — изразцы, которые отличались от плоской плитки не только названием, но и строением. На обратной стороне изразца была так называемая «румпа» — открытая коробка, предназначенная для крепления изразца.

Строительство многих русских памятников конца XV—XVI вв., украшенных поясами из терракотовых плит, связано с деятельностью итальянских архитекторов, определивших стилистику орнаментов терракотовых фризов — пальметты, крины-трилистники, стилизованные дельфины, профильные терракотовые детали: каблучки и полочки, украшенные акантом, бусами, зубчиками.

Процесс зарождения производства собственных изразцов в XVI в., когда была особенно сильна роль Москвы в становлении общерусского искусства, отражает всю систему функционирования архитектурно-художественных работ и смежных с ними ремесел, происходивших на протяжении XVI—XVII вв. Централизованное руководство приводило не только к единообразию изразцовых изделий, но и к нивелированию самобытности развитых ранее школ (например, псковской, сформировавшейся еще в XIV в.) и унификации продукции на всей территории России, что вообще позволяет определить русские изразцы XVI—XVII вв. как явление московской культуры.

В конце XVI в. в Москве начинается широкое производство «красных» изразцов — печных терракотовых изразцов из красной глины. Изразцы формовали в деревянных формах — с вырезанным объемным рисунком (по аналогии со старинной технологией приготовления русских пряников) методом так называемой «набивки».

До XVII в. изразцами украшали только наружные стены дворцов и храмов. Лицевая сторона изразцов была покрыта либо непрозрачной эмалью, либо цветной прозрачной глазурью — поливой.

Однако уже во 2-й половине XVII в. поливные изразцы претерпели существенное изменение. Благодаря искусству белорусских мастеров, цветовая гамма изразцов пополнилась белым, бирюзово-зеленым, желтым и синим цветами. В сочетании с коричневой глазурью эти цвета образовали знаменитое пятицветие русских изразцов, прочно ассоциирующееся с именем патриарха Никона. По решению патриарха в 1656 г. под Москвой на реке Истра был возведен Ново-Иерусалимский монастырь. Вместо цветного мрамора было решено украсить храм изразцами, и специально для этих целей создали мастерскую, в которой впервые были получены многоцветные изразцы.

С расцветом изразцового искусства в XVII в. в городах, где имелось кирпичное производство и велось обширное строительство, стали возникать местные изразцовые центры. Наиболее крупные из них: Ярославль, Смоленск, Псков, Балахна, Владимир и Суздаль, Калуга и северные города — Соликамск, Великий Устюг и др. Небольшие очаги местного изразцового промысла имелись во многих крупных монастырях, иногда возникали временные мастерские, функционирующие в период крупного строительства.

Вплоть до конца XVII в. вторым по величине и богатству городом на Руси являлся Ярославль, который отличался величием и пышным узорочьем галерей с приделами и крыльцами, украшенными белокаменными деталями и вставками в виде муравленых и терракотовых изразцов. Там впервые были применены в фасадном декоре церкви Рождества Христова на Волжском *ярославские муравленые изразцы*. Уникальная изразцовая летопись опоясывает в виде фриза основной объем здания.

Наиболее ярким примером ярославского изразцового искусства является Тихвинская теплая церковь при храме Николы Мокрого. Широкий фриз из девяти рядов различных по форме, размеру и окраске изразцов протянулся почти под самой крышей. Тонкими керамическими бордюрами обведены окна. А в простенках — те же крупные квадратные изразцы, но поставленные на угол, ромбами. В центре каждой квадратной плитки, укрепленной на стене, — крупная многоцветная розетка, характерная только для Ярославля. Размещая изразцы на стене в различной последовательности, строитель создавал оригинальный красочный наряд, поражавший зрителя богатством и разнообразием.

Ярославские зодчие XVII в. рассматривали стены храмов в первую очередь как «чистую» плоскость, которую с помощью изразцов надлежит превратить в некое декоративное панно. Причем делалось это всегда с таким чутьем пропорций, пониманием силуэта, что плоскость стены никогда не разрушалась. Таким образом, в целом фасадная керамика Ярославля отличалась от москов-

ской повышенной декоративностью. Ярославцы познакомили с многоцветными изразцами жителей северных городов — Вологды и Великого Устюга. Возможно, они способствовали налаживанию и развитию местного производства.

Изразцы Среднего Поволжья имеют свои характерные особенности. Можно отметить, что колорит изразцов этого региона отличается сдержанностью цветовых отношений, мягкостью, тонко согласуясь с неяркими красками северной природы. Изразцы с птицами украшают барабан Успенской церкви на Ильинской горе в Нижнем Новгороде.

Еще одно производство изразцов было сосредоточено на Владимиро-Суздальской земле. По форме и по стилю изображений *владимиро-суздальские красные изразцы* очень близки московским, но во Владимире сюжетные или растительные изображения стенных изразцов были более разнообразны. В орнаментах поясовых элементов прослеживается непосредственная связь с орнаментальными мотивами терракотовых плит, но наиболее распространенными были плоские и рельефные пояса с пальметками.

Двуглавый орел — очень распространенный сюжет в изразцах, но именно такая трактовка изображения, как во владимирских изразцах, больше нигде не встречается: тонкие длинные шеи орлов заполняют верхнюю часть изразца.

Изразцовое искусство в Великом Устюге возникло в конце XVII в. стараниями устюжского архиепископа Александра, который решил все возводимые в своей епархии церкви на столичный манер декорировать «цениной» — полихромной майоликой. Одним из первых храмов города с изразцовым декором был Спасо-Преображенский собор 1689—1696 гг. На изразцовых плитках изображали сказочных львов и единорогов, экзотические плоды гранатов и ананасов, гроздья винограда, пышные травы с цветами, в которых народные мастера со свойственной им непосредственностью выражали свое понимание окружающего мира. И может быть, неслучайно в традиционное изразцовое пятицветие наряду с белым фоном вошли зеленый цвет травы, желтый — солнца, синий и бирюзовый — неба и красно-коричневый — земли. Со 2-й четверти XVIII в. изразцы с наружного декора постепенно переместились внутрь помещений. Во многих северных городах и по сей день сохранились печи, покрытые ковровыми узорами майоликовых плит. В печном декоре местные мастера выкладывали на печах своеобразные панно, составленные из нескольких изразцов, образующих крупный узор.

Изображения орнаментального характера появились на изразцах в XVII в. Основным мотивом большинства орнаментов был растительный, но не редкостью были и изображения животных и людей, а также сюжетные изображения, в основном в виде ба-

тальных и бытовых сцен. В этот период изготавливаются и изделия, изображение на которых носит мифологический характер; позже появляются изображения в виде книг и печатей.

Распространение растительных мотивов легко объяснимо: Россия на протяжении веков была аграрной страной, и узоры изразцов, получившие название «мелкая трава», стали типичными для изделий, изготавливаемых во многих городах страны. Травяные узоры были характерными для изделий XVII в., и известны такие их вариации, как лиственные травы, травы с цветами, травы виноградные, изображения в виде дубовых листьев. Растительные узоры выполнялись как в виде изображений, близких к оригиналу, так и в виде стилизованных изображений. Среди цветов, которые пользовались популярностью у русских мастеров этого времени, — василек, гвоздика, лилия и тюльпаны.

Начиная со 2-й половины XVII в. достаточно часто изображаются виноградные гроздья. В некоторых рисунках отчетливо прослеживается влияние восточных мотивов. К этому периоду относятся и изображения в виде целых букетов различных плодов. Среди растительных изображений, которые встречаются не столь часто, можно отметить изображения древа жизни, а также орнаменты в виде гирлянды.

К началу XVIII в. наряду с растениями на изразцах появляются и вазы. Как правило, они являются частью растительной композиции, и элементы их далеко не всегда точно выписаны; а изображения ваз носят скорее символический характер. Основным мотивом в этот период становится изображение человека, при этом сюжетные изображения часто дополняются пояснительными надписями. XVIII век в русской жизни характеризуется дальнейшим проникновением европейских художественных тенденций в традиционное искусство, что повлекло за собой некоторые изменения в художественных вкусах общества. Не избежало этого и изразцовое искусство. Здесь прежде всего нужно отметить роль Петра I, который при своем посещении Голландии в 1697—1698 гг. заметил прекрасные «кафели», которые были в доме почти у каждого горожанина. Он отдал приказ изготавливать гладкие белые изразцы, по которым наносить рисунок синей глазурью, — и, таким образом, открыл новое и перспективное направление в изразцовом искусстве. Это направление является главным и по сегодняшний день.

К тому же мастерские по производству изразцов начали осваивать новый материал — керамическую плитку.

В начале XVIII в. наружный керамический декор почти полностью исчез с фасадов храмов Москвы и близлежащих городов, перейдя в интерьер в виде облицовки печей (рис. 28 — цв. вкл.). Эпоха привнесла новые черты и в художественный стиль израз-

цов. Так, высота рельефа снизилась, а затем и совсем исчезла. Изображение стало наноситься на керамическую плитку при помощи кисточки. В изразцовых росписях появились новые сюжеты, связанные с жизнью человека. Большое влияние на художественное развитие изразца в тот период оказал печатный графический лубок.

В XVIII в. изразец утратил свою ценность как единичное художественное изделие и стал производиться серийно. В Петербурге, Москве, Калуге, Ярославле, Туле, Суздале и других городах появились заводы по производству печных изразцов, продолжавших традиции керамических ремесел предыдущих столетий.

От петровского времени до нас дошло большое количество изразцов с портретами, а также изделия с небольшими рельефными медальонами и одноцветными росписями. Во 2-й половине XVIII в. на медальонах появилась сюжетная роспись и надписи, размещенные на свободном поле обожженных глиняных изделий.

XIX век не внес ничего нового в историю народного изразцового искусства. Четко прослеживается спад того взлета, который был достигнут в расписных многоцветных изразцах в 3-й четверти XVIII в. Сюжеты начинают постепенно упрощаться, тона эмалей теряют прежнюю яркость. В 1-й четверти XIX в. вновь появляются многоцветные изразцы с пояснительными надписями, но они бытуют очень короткое время, уступая место изделиям с упрощенной росписью.

Широкое внедрение изразцовых печей в дома зажиточного городского и сельского населения требовало более дешевых изделий, не чуждых вкусам новых потребителей.

В сюжетах этих изразцов находят отражение события окружающей жизни, исчезают аллегорические сценки, поучительные надписи, идеалистические пейзажи в пышном обрамлении. Персонажи больше не облекаются в античные тоги и экзотические одежды: в их костюме обстоятельно передаются характерные бытовые детали. Таково, несколько условное, но в достаточной мере точное изображение уланов и гусаров в формах 1810—1820-х гг. и людей в костюмах 1830—1840-х гг. на изразцах того времени, хранящихся сегодня в музее-заповеднике «Коломенское». Печи, облицованные цветными изразцами с несложной росписью, делали дом уютнее, жизнерадостнее. В таких изразцах еще сохранились традиции непосредственного, самобытного народного творчества. Однако и в этой росписи происходили определенные перемены. Изменился сам тип росписи: сочная живопись уступала место сухому графическому рисунку, стал преобладать холодно-голубой цвет в сочетании с желтым и коричневым.

В конце XIX в. изразцовым искусством заинтересовались крупные художники и керамисты, прежде всего Михаил Врубель,

создавший в имении Абрамцево ряд шедевров. Врубель разработал целый ряд новых технологий глазурования и обжига с применением собственных глазурей широкой цветовой гаммы. Он создал скульптурные композиции, ранее не виданные в России (например: скамейка в саду и лежанка печи с головой льва, замечательные компоновки печей и каминов), облицованные цветной керамикой, которые являются шедеврами керамического искусства.

Возродить русский изразец попытались в конце XIX — начале XX в. В Москве было построено несколько зданий, украшенных изразцами. Постепенно новые направления в архитектуре окончательно вытеснили изразцы. Однако цветная глазурованная плитка находит применение в квартирах и на фасадах новых зданий. Такой плиткой облицованы некоторые станции метро, вестибюли.

Современное керамическое производство выпускает панно и плиты, которые воссоздают изображения со старинных русских изразцов.

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Каковы региональные особенности гжельской и скопинской художественной керамики?
2. Какие изобразительные мотивы использовались в гжельской росписи?
3. Сделайте сравнительный анализ произведений дымковской и филимоновской игрушки.
4. Назовите характерные особенности каргопольской народной игрушки.
5. Расскажите об истории изразцового дела.

ЗАДАНИЯ ДЛЯ ПРАКТИЧЕСКОЙ РАБОТЫ

1. Выполните, используя гжельские растительные мотивы «роза», «бутон» и «листок», несколько вариантов ветки.
2. Выполните узор для барышни, используя элементы дымковской росписи.
3. Выполните узор для петуха, используя элементы филимоновской росписи.
4. Выполните узор для медведя, используя элементы каргопольской росписи.

3.3. Художественная обработка тканей

3.3.1. Русский народный костюм

Русский народный костюм на протяжении длительного времени оставался относительно стабилен, что отмечалось практически всеми исследователями. Вместе с тем в течение двух с половиной столетий шел непрерывный процесс развития традиционной

одежды: менялся состав входивших в него предметов, их форма, покрой, цвет и материал, менялась и манера ношения.

В конце XIX в. в большинстве районов России перестали носить традиционные костюмы, и только на Севере в праздники и на гулянья девушки еще выходят в костюмах своих бабушек.

И все же красота, созданная народом, не угасла. Она получила новую жизнь. Все, что творили наши далекие предки, все то, что было настоящим произведением искусства, сегодня стало достоянием музеев, доступным для всех. И любуясь прекрасными нарядами, щедро расшитыми жемчугом или золотом, мы испытываем чувство восхищения художественным мастерством простых русских женщин, имен которых мы не знаем. Но именно они создавали эту красоту, тонко понимая колорит, чувствуя материал и обладая композиционным даром...

Возникший как рукотворный предмет утилитарного назначения, выражающий эстетические чувства человека, народный костюм одновременно представляет собой художественный образ, содержательная ценность которого тесно связана с его функциями.

В народном костюме сосредоточены наиболее важные черты и особенности народного сознания, его социальные, нравственные, религиозные представления, этнические идеалы, для выражения которых использованы художественные средства (рис. 29 — цв. вкл.). Это композиция, цвет и орнамент, ритмическая система построения, объемно-пластические формы, реализованные в крое. Уже на самых ранних стадиях развития человеческого общества одежда была не только защитой для людей, но и символизировала определенные жизненные процессы, была ритуальным объектом.

Поэтому одежду можно рассматривать и как вещь, и как знак, характеризующий её владельца.

В понятие «костюм» входят одежда, обувь, прическа, головной убор, украшения и макияж. Костюм дает образно-психологическую характеристику владельца, являясь тем знаком, который, с одной стороны, отличает, выделяет его и, с другой стороны, позволяет узнать в нем представителя определенной общественной среды.

Народный костюм в опосредованном виде всегда выражал определенные этнические традиции, так как именно через одежду проявлялась индивидуальность конкретного носителя. Практически любой бытовой деревенский костюм обладал определенной символикой. Несомненным своеобразием отличалась праздничная одежда, одной из важнейших задач которой было выделение человека на празднике из общего будничного ритма жизни.

Народный костюм предполагал гармонию всех его составных частей, поэтому в лучших его образцах образное начало было чрезвычайно важно. Каждый элемент костюма не только выполнял определенную задачу, но и помогал осуществлению функций других элементов одежды, ибо все они были объединены системой практического действия во благо человека.

В русской женской одежде вплоть до XX в. четко выделялись четыре типа костюма: комплекс с понёвой, с сарафаном, с юбкой-андараком и с кубельком.

Структурный анализ южнорусского народного костюма (комплекс с понёвой)

Южнорусский комплекс одежды более древний. Он был характерен для Орловской, Курской, Воронежской, Рязанской, Тамбовской, Тульской, Калужской губерний. В понёвном комплексе наиболее ярко выражен многослойный характер русского костюма.

Древнейший элемент одежды — рубаха являлась основой женского и девичьего костюмов, которая состояла из стана и рукавов, нередко разных по качеству, цвету ткани и отделке. Стан рубахи шили из отбеленного домотканого холста, рукава также были холщовые белые либо прядильные, кумачные, затканные красной нитью.

В южных районах шили цельные рубахи из четырех продольных полотнищ, их носили девушки и старухи, а также использовали в качестве погребальной одежды. Замужние женщины носили составные рубахи из двух частей, сшитых из различных тканей.

Известно несколько конструктивных типов русских женских рубах: наиболее архаичны туникообразные, есть рубахи с прямыми или косыми поликами (плечевые вставки), рубахи на кокетке. Женские рубахи были с прямым разрезом на груди, без воротника либо с низким воротничком-стойкой, а как более поздний и редкий вариант, преимущественно свойственный рубахе на кокетке, — с отложным узким воротничком с закругленными уголками; такая рубаха иногда имела манжеты.

Древнейшим видом женской одежды является понёва, носившаяся в комплексе с кичкой и особой нагрудной плечевой одеждой. Это одежда преимущественно замужних женщин, надевавшаяся на девушек лишь по достижении ими половой зрелости, а иногда и во время свадебного обряда.

Понёва — набедренная одежда из шерстяной ткани. Различали повседневные и праздничные понёвы. Повседневные шили

более короткими из простой ткани, а праздничные — длиной почти до щиколоток, из более мягкой шерстяной клетчатой ткани.

Наиболее древние — распашные понёвы — короткие, чуть ниже колен, сохранились в Орловской и Курской губерниях. Их иногда носили «кульком», подтыкая передние полы за пояс так, что были видны подол рубахи и внутренняя, специально украшенная сторона понёвы. «Добрая», т. е. нарядная понёва в Тульской губернии богато орнаментировалась розетками из лент, вышивкой позументом, блестками.

Более поздним вариантом была глухая понёва, распространенная в Воронежской, Смоленской губерниях, где ее носили поразному. Известно, что крестьянки, отправляясь в город, распускали распашную понёву, в подоткнутой понёве ходить считалось зазорным. Обычно понёвы имели богато украшенные подолы, расшитые кумачовыми лентами.

В понёвный комплекс обязательно входил обильно украшенный туникообразный передник. Он надевался через голову, мог иметь рукава или узкие проймы и назывался завеска или запон. В женском костюме Калужской губернии нарядный передник в красную и белую полоску с рукавами из красного ситца практически скрывал домотканую рубаху и понёву.

Важной составной частью костюма были головные уборы, строго делившиеся на девичьи и женские. Девичьи — в форме венка или повязки — оставляли волосы открытыми. В южных районах их делали из тканей, тесьмы, лент, бисера, пуговиц, блесток, крашеных перьев, в том числе павлиньих. Повязки имели прямоугольную форму и укреплялись с помощью лент или тесемок.

Женские головные уборы всегда полностью закрывали волосы (обладавшие, по народным поверьям, колдовской силой). Этот обычай отмечен у славян с глубокой древности. Ходить с непокрытой головой для замужней женщины считалось позором, грехом. Характер головного убора отражал не только семейное, но также социальное и имущественное положение женщины.

С понёвным комплексом женщины носили один из самых древних и распространенных женских головных уборов — сороку.

Сорока состоит из нескольких не сшитых друг с другом частей, надевавшихся на голову самостоятельно (рис. 30 — цв. вкл.). Основные предметы, образующие в совокупности этот головной убор: кичка, макушка, позатыльник, налобник.

Кичка представляла собою мягкую холщовую шапочку, на передней части которой укреплялось твердое возвышение, изготовленное из луба, деревянных дощечек, бересты, проклеенного или простеганного в несколько раз холста, холщовых валиков, наби-

тых соломой, куделью. Сзади кичка затягивалась на вздержку, плотно облегая голову.

Макушка, привязка — верхняя часть головного убора, чехол, надевавшийся поверх кички. Она обычно изготавливалась из кумача, шелка, бархата на холщовой или ситцевой подкладке.

Позатыльник, называвшийся также позатылень, подзатылень, колодка, представлял собой прямоугольный кусок ткани, наклеенный или нашитый на твердую основу из картона, бересты, простеганного холста. Он укладывался на голову сзади, прикрывая волосы на затылке и часть шеи, и завязывался тесемками вокруг кички под сорокой. Позатыльники украшались вышивкой, выполненной серебряными, золотными, шелковыми нитками, гарусом, были унизаны блестками, бисером. Кроме того, они обшивались лентами, позументом, цветной тесьмой с нашитыми на нее блестками.

Налобник (налобень, подчелок, налысник) — нешироκая, от 3 до 8 см полоса холста, обшитая позументом, бусами, бисером, укладывавшаяся вокруг головы таким образом, что один ее край был прикрыт сорокой, а другой закрывал часть лба, виски, кончики ушей. Концы налобника завязывались под подзатыльником.

Первый раз сороку полагалось надевать или в день венчания или на следующий день после брачной ночи. Обряд надевания ее на молодую женщину происходил очень торжественно. Пожилые женщины заплетали молодушке две косы, укладывали их вокруг головы венком или складывали на темени, затем неторопливо надевали все части головного убора. Его надевание сопровождалось пением песен, в которых рассказывалось о том, что девушка распрощалась «со своей волей волюшкой, девичьей красой», стала замужней женщиной.

Праздничный наряд девушки или молодой женщины дополняли бисерные шейные и нагрудные украшения, поясные подвески, серьги из птичьих перышек, бусин, бисера, шарики-пушки. Богатые крестьянки носили ожерелья из янтаря, жемчуга, кораллов, гранатов. С многоцветностью южнорусского костюма гармонировали широкие и длинные полихромные полосы монист и гайтанов, к которым подвешивали медные кресты.

Гайтан служил одним из главных украшений. Гайтан — нагрудное украшение из бисера. В Тульской губернии, например, встречались гайтаны в виде простой нитки бисера, составленной из отрезков разного цвета: голубых, зеленых, красных. В Воронежской губернии они низались узорами, подобно цепочкам.

Повсеместное распространение получают шейные украшения — ожерелья, которые были известны в северных, также средних и южных губерниях. По своему назначению ожерелья анало-

гичны накладным воротникам, но совершенно отличны по своему художественному облику и приемам исполнения. Они представляют собой облегающую шею полоску вышитой ткани с прикрепленной к ней нанизанной бисерной или стеклярусной сеткой. В качестве примера можно привести узкие ожерелья Тульской губернии. Они плотно облегали шею и состояли из 2—3 бисерных или стеклярусных снизок, продетых в овальные или квадратные металлические бляшки.

Особое место в крестьянской одежде занимают пояса как женские, так и мужские. Их плели на пяльцах, «вилочках», ткали на дощечках, бердочках и на ткацких станках. Будничные пояса делались узкими, из бумажных ниток или пополам с грубой шерстью. Праздничные пояса были широкими, у молодых мужчин и юношей — более яркими, чем у стариков. На концах украшались разноцветными кистями, «махорчиками» с бисером, блестками, позументом, распускавшимися до колен. Красивые пояса преподносили в подарок, девушки дарили возлюбленным яркие, нарядные пояса.

Обувью служили лапти косого плетения, носившиеся с белыми или черными онучами или шерстяными вязаными чулками под оборы, а также кожаные чоботы или ко́ты — галошеобразные туфли на невысоком каблуке с подковками, спереди и сверху орнаментированные красным и желтым сафьяном, сукном, украшенные спереди цветными шерстяными махортами. Кожаная обувь закреплялась к ноге оборами — черными или красными шерстяными шнурами или тонкими полосками кожи, пропущенными через петлю на заднике.

Структурный анализ северорусского народного костюма (комплекс с сарафаном)

В конце XIX—начале XX в. на Русском Севере оставался традиционным комплекс женской одежды, состоящий из рубахи, сарафана и душегреи. Северорусские сарафаны по покрою были разнообразны: косоклинный глухой, косоклинный распашной, прямой собранный на обшивке, с лямками, сарафан с лифом.

Наиболее древним считается глухой косоклинный сарафан, который шили из домотканого полотна, набойки, темной шерстяной или шелковой ткани. Косоклинные распашные сарафаны были известны на Поморье под названием «штофник» или «кумачник», шили их из шелковой покупной ткани. Сарафаны состояли спереди из двух полотнищ, которые украшались широким позументом и застегивались на медные, оловянные или серебряные пуговицы.

Важной составной частью праздничного сарафанного комплекса была плечевая одежда-душегрея, выполненная из парчи или бархата. Душегрея была собрана сзади в сборки-складки, полы и края обшивались позументом.

В качестве головных уборов женщины северных губерний России носили кокошники. Формы головных уборов были разными: кокошники в форме шапочки с вытянутым вперед очельем; кики, украшенные обшитыми жемчугом и бисером, олицетворяющими плодородие. По виду головные уборы напоминали шапочку на твердой основе и шились из трех деталей: передней части — очелья с боковыми деталями (ушками), верхней части — донца и затылочной — задника. Богато украшали жемчугом очелье, ушки, поднизь, в виде ажурной сетки, по нижнему краю очелья. Жемчужная поднизь выполнялась в технике низания и могла состоять из одного или нескольких рядов. Удивительные по красоте, «словно тронутые морозным инеем» кокошники девушки и молодые женщины могли надевать только по праздникам. Кокошник сверху покрывался золотным платом так, чтобы видны были очелье и ушки.

Цветовое решение и орнамент народных костюмов

На Руси светлые естественные цвета льняного холста, шерсти издавна были характерными для многих видов одежды. Самым же любимым цветом со времени Киевской Руси был красный. Он считался праздничным, нарядным, красивым. Отсюда — красное (самое почетное) место в избе, красные девицы и красные жены. И одежда, сшитая из ткани красного цвета, считалась самой красивой.

В южнорусском костюме, в костюмах северных и центральных регионов, в праздничной одежде мажорно звучит гамма красного, прослеживается пристрастие русского народа к красному цвету. Сочетание белого с красным обнаруживается в украшениях, найденных в древнеславянских курганах — бусах из кораллов, горного хрусталя и сердолика. Любовь к красному цвету определяется и в выборе узорных фабричных тканей для костюма и кумачовых ситцевых платков. Красный цвет, таким образом, имеет свою семантику. Очень часто в одежде женщин репродуктивного возраста преобладает красный цвет, а женщине старшего возраста считается неприлично носить одежду с преобладанием этого цвета. Красный цвет наряду с белым доминирует в свадебной обрядности и служит у разных народов символом любви, брака, красоты.

Расположение орнамента шло по подолу, на концах рукавов, по вороту и разрезу, и на рубахах с по́ликами (вставками). Иногда и сам рукав был целиком орнаментирован. Орнамент на рукавах выполнялся главным образом техникой браного и реже закладного ткачества. Красные браные узоры часто расцвечивались небольшим количеством вышивки. В оформлении рубах с косыми поликами видны связи орнамента с конструкцией вещи и та же гармония цветовых соотношений, которая свойственна большинству предметов народной одежды.

Украшались женские рубахи вышивкой, а также затканной, т. е. узкими вытканными и нашитыми на рубаху полосками, мелкой аппликацией из кумача, ситца, китайки в виде геометрического орнамента, дополнявшегося вышивкой. Обилие красного отличало рубахи молодых женщин, в то время как пожилые люди носили преимущественно белые рубахи почти без украшений.

Подол рубахи, видный из-под понёвы, никогда не орнаментировался такой широкой каймой с крупными декоративными мотивами, как на Севере, и по сравнению с рукавами был отделан более скромно. Особенностью рубах в южнорусских костюмах было наличие на груди у прорехи прямоугольника из цветной ткани, украшенного вышивкой и блестками.

Отделке понёвы всегда уделялось большое внимание. На нее нашивали узорную домотканую тесьму, обнизанную бисером, им же расшивали подолы, пояса заканчивались бисерными кистями.

Подол передника обычно украшали широкой тканевой полосой с белыми узорами по красному фону: «углами», «ромбами», «репьями», «бараньими рожками», «ветряными мельницами» и т. д.

Встречаются на южнорусских передниках и изобразительные мотивы: цветущие кусты или деревья, равномерные ряды женских фигур, как бы ведущих неспешный хоровод, важно шествующие друг за другом птицы, всадники, барсы.

3.3.2. Набивные ткани

На Руси с незапамятных времен известны способы расцвечивания ткани путем набивания узора, в дальнейшем получившие название печатных рисунков. Это так называемые различные виды «набойки» (от слова «набивать»).

В XVI—XVII вв. набойка достигла совершенства, однако русская набойка испытывала влияние искусства оформления тканей Китая, Японии, особенно в переработке растительных мотивов окружающей природы. В то время в каждой местности склады-

ваются свои традиционные центры ситценабивной промышленности в Московской, Владимирской, Костромской, Ярославской губерниях.

Большую известность на всемирных выставках приобрели набойки ивановских и костромских мастеров. Мастера-рисовальщики и граверы на протяжении многовекового пути развития набойки отбирали и отшлифовывали узоры, главным украшающим мотивом которых становились цветы и листья. В каждом растении мастера умели найти главную декоративную характеристику, прорисовать и выполнить сколок узора таким образом, что он сливался воедино с тканью, не разрушая ее плоскости. Поражает мастерство рисовальщиков и граверов, создававших декоративные композиции, необычайно слаженные, ритмичные, где даже фон между элементами орнамента воспринимается как узор.

Русские набивные ткани можно разделить на белоземельные, фон которых оставался не закрашенным, и кубовые, название которых связано с приемом окрашивания тканей в кубах.

На старинных набойках узор наносился масляными красками так называемым верховым способом. Покрытую краской доску — «манеру» — накладывали на влажный холст, и на ткани получали оттиск узора.

В XIX в. во многих уездах изготавливали кубовую набойку-ткань с белым узором на синем фоне. Эту ткань выполняли способом «резервирования»: на белый холст наносили узор с доски, покрытой вапой (смесью из глины, купороса, и клейкого вещества), затем ткань опускали в чаны с синей краской, и она окрашивалась, а резервированный узор оставался белым.

Более совершенным был так называемый «заварной» способ крашения. Его освоил О. С. Соков на мануфактуре в Шлиссельбурге близ Петербурга, чем и удивил ивановских мастеров. При этом методе на ткань наносились досками так называемые «закрепы» — вещества, которые в соединении с красителями давали на волокне нерастворимые лаки. После набивки закрепов ткань «заваривали» — кипятили в красильном растворе, а затем промывали. Там, где не было закрепов, краски смывались, там же, где были набиты закрепы, на ткани оставался красочный узор. Иногда таким образом окрашивался фон ткани, а оставшийся белый узор дополнительно раскрашивали другими цветами. В прочных ситцах «заваривали» каждый новый оттенок узора.

Несколько позже появился способ «вытравки»: предварительно окрашенную ткань набивали составами, которые разрушали краску и таким образом получали белые неокрашенные узоры на окрашенном фоне. Чтобы не уничтожать дорогостоящие красители, этот способ применяли главным образом для мелких узоров.

Для воспроизведения мелких узоров в конце XVIII — начале XIX в. были несколько усовершенствованы набойные доски. В них вставляли сделанные из медной латуни отдельные тончайшие детали рисунка, вбивали гвоздики для точечных разработок фона и узора. Применение медных вставок увеличило возможности художественного оформления тонких льняных и особенно хлопчатобумажных тканей, которые по самой фактуре требовали более изящных рисунков. Поэтому употребление тонких хлопчатобумажных тканей под набивку стимулировало поиски новых усовершенствований в орудиях производства, которыми возможно было бы воспроизводить соответствующие этому материалу узоры.

Из старинных преданий известно, что на ситцевых ивановских мануфактурах в период с 1793 по 1798 г. был особенно распространен способ «расцветки» — раскрашивания некоторых участков узора от руки кисточкой спиртовыми красками. На крупных мануфактурах при выпуске качественных ситцев кисточкой подкрашивали и исправляли дефекты ручной набивки. Здесь же этот прием распространился на раскраску целых частей узора. Свободная кистевая роспись делала узоры особенно живыми. Она выявляла объемность цветочных и растительных форм, причем от руки невозможно было воспроизвести детали раскраски с точностью машины, поэтому каждый цветок был оригинален, что увеличивало художественный эффект узора.

Несколько позже появился еще один способ оформления ткани рисунком, уже более близкий к современному батику, когда использовалась одна доска с узором одинаковой высоты, но фон с помощью наведенного резерва оставался не закрашенным. В качестве резервирующего состава применялись глина и воск. А затем от доски вообще отказались. С помощью кисточки и резервирующего состава рисунок наносился вручную прямо на ткань. Затем ткань опускали в чан или куб с краской. Там, где не было резервирующего состава, ткань окрашивалась. Затем ткань просушивали, а резервирующий состав смывали горячей водой. В результате на ткани получался светлый узор на цветном фоне. Этот способ получил название кубовой набойки.

Узоры старинных набивных тканей отличает обилие орнаментальных тем, источником которых служил растительный и животный мир, лубочные картинки, иллюстрации из книг, гравюры. Самыми распространенными видами орнамента набоек XVII в. были геометрический и растительный. Различные двухцветные комбинации ритмично чередующихся квадратов, шашек, звездочек, пересекающихся кругов, розеток, треугольников выявляли ритм композиции (рис. 23).

Сохранилось значительное число фрагментов набоек с узором в виде стилизованных цветов, напоминающих ромашки, череду-

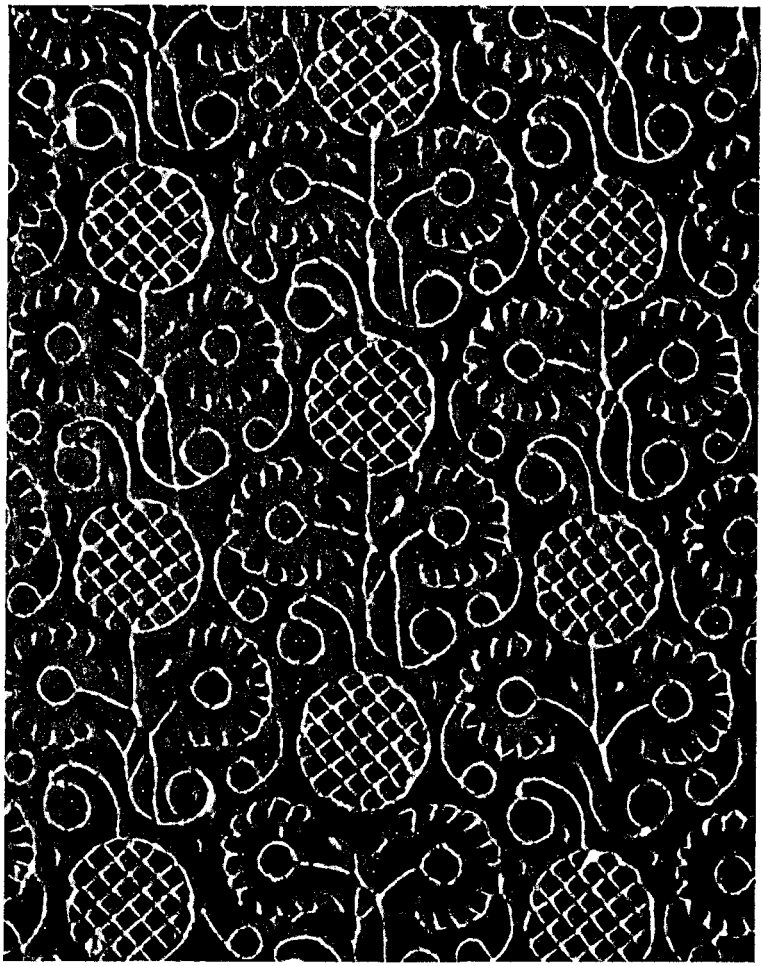


Рис. 23. Доска для набойки. XVIII в.

ющихся в шахматном порядке с розетками на фоне черных и белых треугольников. Мотив цветка ромашки навеян реальным миром растений.

Значительную часть орнаментального узора занимали двухцветные ткани с укрупненным рисунком, где многолепестковые цветы и ягоды гармонично сочетались с листьями и завитками. Пышность орнамента соседствует с тонкими разработками растительных форм.

В декоративных набойках нередки были изображения сцен деревенской и городской жизни, птиц и зверей (рис. 24). И здесь в

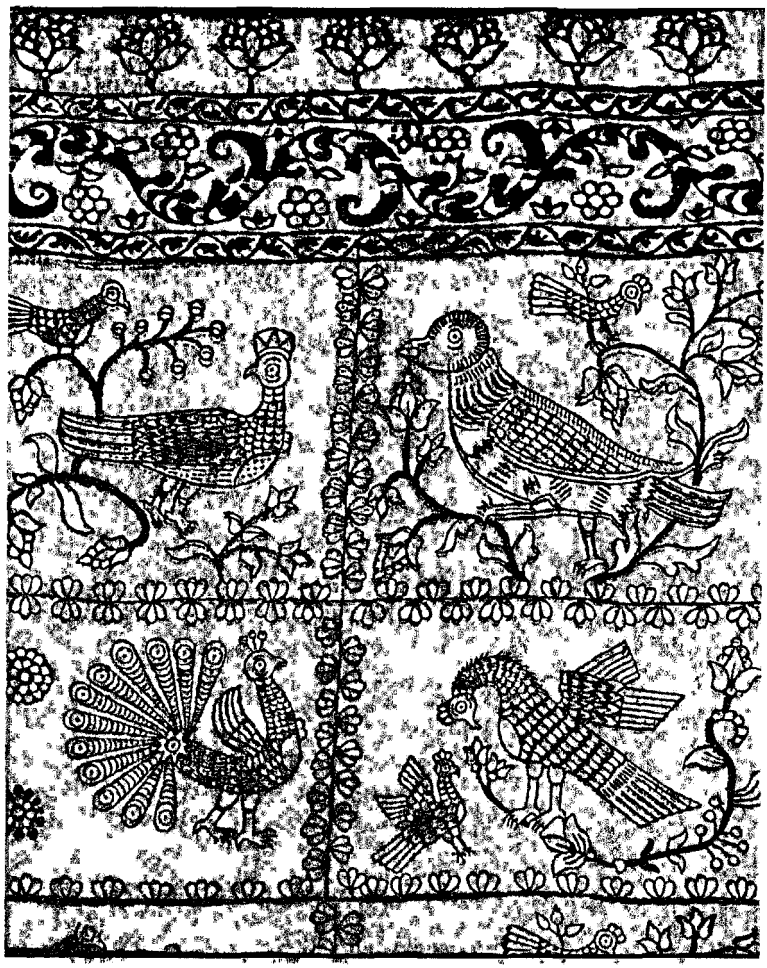


Рис. 24. Набойка по тонкому холсту

полной мере раскрывались природная одаренность и художественное чутье мастеров; которые с поразительным эстетическим чувством умели сочетать материал, красители и технологию для получения наибольшего художественного эффекта.

Важную роль в художественном оформлении тканей играли красители. До внедрения искусственных красок в 70-е гг. XIX в. в течение почти целого столетия на ситценабивных ивановских предприятиях, как и в других районах ситценабивного производства, использовались растительные и минеральные краски.

Основными красителями были корни растений марены и индиго. Они сыграли большую роль в красильном деле. Молодой корень марены — «крап» и экстракты из него — «гарансии» давали с различными протравами превосходные прочные краски с оттенками от кирпично-красного, фиолетового до густо-коричневого и черного цветов. Особенность этих красок — в неповторимой мягкости тонов, которые даже в контрастирующем сочетании производили эффект гармоничной расцветки. Эти цвета широко использовались в красочной палитре на ситцах в конце XVIII в. и в 1-й половине XIX в. Широко применялась также краска индиго, которая давала с закрепителями оттенки от светло-голубого до темно-синего.

Технология крашения была доступна не только крупным предприятиям с усовершенствованными приспособлениями для приготовления красок и набором различных материалов для их закрепления, но и мелким товаропроизводителям, которые, не обладая специальным оборудованием, заваривали краски с закрепами в простых горшках, отчего и получили названия горшечников.

Более дешевые краски синего и красного цвета получались из сандалового дерева. Для получения желтого цвета употреблялся кверцитрон, добывавшийся из коры красильного дуба, из персидской груши получали краску желто-зеленого цвета. Применялись также минеральные краски: охра — для желтого и лазурь — для голубого цвета.

Но каждый временной период со своими изменчивыми вкусами, а также успехи механизации производства и развитие красильного дела накладывали свой отпечаток на характер художественного оформления ситцев.

3.3.3. Батик

Ручная роспись тканей является разновидностью художественного текстиля, который в свою очередь представляет собой немаловажный раздел декоративно-прикладного искусства. Этот вид прикладного искусства имеет глубокие народные корни и традиции, дошедшие до сегодняшнего дня. Современные художники по текстилю с глубоким уважением относятся к прошлому этого искусства, постоянно черпая из него творческие замыслы, что и обусловливает появление новых технологий на основе использования традиций древней росписи тканей.

Родиной искусства украшения тканей красящими веществами считают Индию — страну, где в изобилии присутствуют природные красители, которые и подсказывали разные способы расцвечивания тканей.

Роспись шелковых и вискозных тканей возникла в России сравнительно недавно, в конце 20-х — начале 30-х гг. XX в., наибольшее распространение получив в Москве, Санкт-Петербурге, Иванове и других городах России. В отличие от большинства художественных промыслов здесь нет прочной традиции, прямых преемственных связей с крестьянским бытовым искусством или определенным промыслом прошлого.

С начала 30-х гг. XX в. развитию росписи тканей немало способствовало широкое вовлечение высококвалифицированных художников профессионалов (текстильщиков), многие из которых, тщательно изучив эту область и в совершенстве овладев техникой росписи, значительно продвинули вперед художественную культуру производства.

Роспись по ткани предоставляет художнику довольно широкие возможности воплощения в материале творческого замысла. Лежащий в основе этой техники принцип резервирования, т. е. покрытия не пропускающим краску составом (например, воском или особым составом из воска, парафина и вазелина) тех мест ткани, которые еще должны остаться не закрашенными и образовать узор или на которые впоследствии наносился узор, был известен еще в глубокой древности.

По технике выполнения батик делят на холодный и горячий.

Технология холодного батика означает, что резервирующий состав наносится на ткань в виде замкнутого контура, в пределах которого специальными красками в соответствии с эскизом расписывается изделие. Художественные особенности росписи определяются наличием обязательного цветного контура, придающего рисунку графически четкий характер. При этом количество цветов практически не ограничено (рис. 31 — цв. вкл.).

Технология горячего батика означает, что разогретый резервирующий состав используется не только для нанесения контура, но и для покрытия отдельных участков ткани с целью предохранения их от растекающейся краски. В данном виде батика контурные линии не обязательны, а в рисунке возможны мягкие переходы тонов, что позволяет делать более тонкие и разнообразные разработки орнаментальных форм, в особенности цветочных.

Свободная роспись чаще всего производится без применения резервирующих составов. Рисунок на ткань наносят свободными мазками, используя различные краски. Иногда при выполнении рисунка используют холодный резерв. Здесь больше, чем в ранее упомянутых способах, индивидуального творчества.

Традиционно для батика берут хлопчатобумажные ткани, хотя можно воспользоваться другими материалами. Пригодна и цветная ткань светлых тонов без узоров.

Для приготовления резервирующего состава используется воск или парафин.

Кусочки парафина кладутся в металлическую банку, банку ставят в миску с водой (паровая баня) на электроплитку. Пока парафин еще холодный, в банку кладутся две плоские щетинные кисти (№ 5 и 10). После того как парафин полностью расплавится; уменьшают мощность плитки, поддерживая постоянную температуру расплавленного парафина и осторожно подливая горячую воду в миску.

Рецепт резервного состава: парафин — 12 г, резиновый клей — 50—60 г, бензин — 80—90 г.

Кусочки парафина кладут в стеклянную или металлическую банку и помещают ее в горячую, около 100 °С, воду. Когда парафин расплавится, добавляют бензин, затем резиновый клей. Для получения густого клея бензина требуется больше, жидкого — меньше. Все компоненты мешают до получения однородной массы. Готовый состав остужается и переливается в бутылку. Крышка должна закрываться герметически, иначе бензин быстро испарится, но его можно добавлять.

Наиболее удобный инструмент для нанесения резерва — стеклянная трубочка длиной 14—18 см. Конец трубки должен быть загнут под углом 135° и иметь тонкие стенки, чтобы не увеличивать ширину линии. Существуют трубочки с шаровидным расширением для запаса резерва.

Бензин и резиновый клей огнеопасны, поэтому лучше всего обходиться без нагревательных приборов. Состав нельзя готовить без паровой бани и вблизи газа.

Желательно иметь как минимум 3—4 кисти. Кисть для росписи ткани должна быть упругой, с длинным ворсом, хорошо брать и отдавать влагу. Из натуральных подойдет кисть из шерсти колонок, барсука, красной куницы, тура. Смоченная водой кисть должна иметь острый кончик. Тонкие кисти (№ 3—5) нужны для проработки мелких деталей, № 10—12 — для росписи небольших и средних участков. Крупные участки расписываются мягкими и широкими кистями или специальной веерной кистью. Сейчас существуют кисти из синтетических волокон, бамбуковые, специальные кисти для работы в технике трафарета, мраморной технике.

Существует три способа нанесения воска.

1. Воск наносят на всю плоскость мотива, а фон окрашивают. Получается целиком белый рисунок на цветном фоне. Рисование воском ярко выявляет творческий почерк автора, позволяет импровизировать.

2. Способ более сложный: воск наносят на фон и внутренние линии, а сам рисунок окрашивают. Как и в первом случае, это

легко выполнить щетинными кистями разной величины. Воск наносят крупными пятнами неопределенной формы. Сначала кистью не обводят все контуры рисунка и ровные полосы не проводят, так как воск ляжет неравномерно и после крашения эти вовсе не живописные полосы проявятся.

3. Самый сложный прием: воск наносят только на контуры рисунка. Опустив затем ткань в краску, получают белый контурный рисунок на цветном фоне.

На батике бывает характерный декоративный эффект — кракелюры или кракле. Они образуются при крашении, когда краска заполняет трещинки, образовавшиеся в хрупком резерве.

В традиционном батике кракелюры считались браком, но они очень понравились европейцам и с тех пор художники часто используют этот прием.

Получают кракле, комкая руками ткань с нанесенным резервом. В процессе крашения в заломы обязательно войдет краситель. Внешний вид кракелюр, их яркость, количество и направление зависят от состава резерва, качества ткани.

Техника холодного батика отличается от горячего не только температурой резерва. Этот способ несколько ограничивает свободу художника, так как все детали рисунка имеют контурную обводку холодным резервом и расписываются красками строго внутри резервной линии, а рисунок приобретает своеобразную графическую четкость и плоскостность. Для росписи в технике холодного батика наиболее удобны непрерывные плавные линии.

В отличие от горячего в холодном батике чаще используется натуральный и искусственный шелк. На просвечивающийся шелк наносят резервный состав без предварительного рисунка, подложив эскиз, а на плотный шелк и хлопок наносят карандашный рисунок. Закончив прорисовку, аккуратно натягивают ткань на раму. Краски наносят поверхностно, мягкими кистями или тампонами.

Поскольку в холодном батике обычно используют шелковые ткани, то при работе на таких тканях кисть или тампон с краской приходится осторожно подводить близко к краям зарезервированного участка ткани. Краску внутри зарезервированных участков можно наносить не ровным локальным пятном, а мягкими живописными тональными переходами. Фрагмент протирают мокрым ватным тампоном и, пока ткань не просохла, вводят краски. Они перетекают друг в друга, создавая акварельный эффект. При этом цвета немного теряют насыщенность. Смоченная ткань постепенно подсыхает, и тогда краски растекаются меньше — и цвет остается ярким.

Если ткань высохла раньше времени, ее мочат, причем обязательно весь фрагмент до резервной линии. Смачивать рисунок

отдельными частями нельзя, так как после высыхания останется след на границе двух пятен.

Работая «по сырому», легче прокрасить большую площадь ткани. Акварельный эффект можно получить и работая «по сухому» — в месте слияния двух красок и чистой воды. На принципе работы «по сырому» построена свободная роспись. В этом случае не пользуются резервами, а расписывают ткань так же, как при рисовании акварелью на бумаге. Наиболее четкие детали прописывают полусухой кистью по почти просохшей ткани.

Если решено вносить исправления после того как краска высохнет, резерв наносят с изнанки.

Бывает, по ткани проводят мокрой ватой, чтобы резервные линии были хорошо видны, а краска лучше растекалась (но она окажется менее насыщенной).

Обычная поваренная соль помогает получить удивительный живописный эффект. Нерукотворные соленые узоры используют на отдельных фрагментах рисунка или на всей плоскости батика. Используют крупную и мелкую соль, наклоняя раму, чтобы придать подтекам определенное направление, капают на них краску контрастного цвета или воду.

Еще один способ свободной росписи ткани основан на использовании кристаллов соли или мочевины. Ткань натягивается на раму и обрабатывается жидкими красителями. Затем на еще мокрую ткань в соответствии с замыслом рисунка насыпаются кристаллы соли, которые активно притягивают к себе краситель, тем самым утемняя те участки ткани, на которые они наносятся. Получаемый эффект во многом зависит от размера кристаллов. После высыхания на ткани соль удаляется. Эффект, достигаемый с помощью сухой мочевины, подобен солевому. Однако если соль, притягивая к себе краситель, концентрирует его на ткани, то мочевина, наоборот, выбеливает окрашенную ткань. Этот способ очень прост и доступен, а главное — дает широкий простор для экспериментов. Более мягкий эффект получают, применяя не сухую мочевину, а ее концентрированный раствор (1 чайная ложка мочевины на 50 мл воды), в который обмакивают кисть и наносят на ткань рисунок в манере точечной или штриховой графики.

Существует и так называемый узелковый батик. Его главное отличие — утилитарный характер. Хотя художники порой используют узелковое крашение как фон в картине для последующей росписи, но в основном его применяют для украшения тканей, предназначенных для одежды и предметов домашнего обихода.

Создание уникального узора легко осуществимо в домашних условиях, так как рисунок получают очень просто: ткань завязывают, обматывают, складывают и прошивают, а затем красят.

Наиболее удобна для узелкового крашения хлопчатобумажная ткань. От толщины и структуры ткани зависит будущий рисунок. Тонкие ткани легче завязать, прокрасить и получить четкие линии на сгибах.

В технике узелкового крашения не обойтись без обычных хлопчатобумажных ниток (не тоньше № 20) и разнообразных хлопчатобумажных веревок, шнуров, лент. Они должны быть крепкими, плотно прилегать к ткани и не пропускать краску. Веревки не только фиксируют сложенную ткань в нужном положении, но и сами создают рисунок полос — соответственно узких или широких.

Самый простой способ — на столе раскладывают кусок ткани, собирают его руками и крепко обвязывают веревкой в одном или нескольких местах. После крашения получается слегка извилистая светлая полоска.

При подборе красителей учитывают, для каких тканей они предназначены. Пользуясь концентрированными импортными красками, необходимо разобраться, чем их разводят — спиртом или водой. Отечественные анилиновые красители Дербеневского химзавода требуют специальной подготовки перед росписью. Применяют и красители универсального характера — активные, обладающие повышенной яркостью. Выпускают также фломастеры, предназначенные специально для тканей.

Существуют и разные способы закрепления красителя на ткани. Можно ограничиться обычной утюжкой или может быть необходимо запаривание, как, например, для анилиновых и активных красителей.

Простейший способ закрепления росписи — проглаживание ткани с изнанки не очень горячим утюгом. Этого достаточно для декоративных изделий: картин, абажуров, ширм, — но в последующем их надо беречь от воды (при соответствующем красителе).

Для более прочного закрепления краски, например, на тканях, предназначенных для одежды, необходима запарка (если этого требует краситель). В медицинском автоклаве запаривание занимает примерно 1 ч при температуре 100°С и давлении 0,5—1,0 атм. Автоклав предварительно разогревают. Вначале пар нужен максимально сухой, чтобы краска не потекла.

Перед запаркой каждый слой ткани перекладывают пористой бумагой, сворачивают нетуго в трубку, а отверстия по бокам закрывают фольгой.

После запаривания ткань высушивают, затем промывают в теплой, до 40 °С, воде мягкими моющими средствами, например детским мылом (2 г на 1 л воды). Хлопчатобумажные изделия замачивают в таком растворе при 60—70 °С на 15 мин. В раствор

можно добавить кальцинированную соду. В заключение промывают батик в теплой, затем в холодной воде.

Натуральный шелк, если он потускнел при запарке, прополаскивают в слабо подкисленной воде (3—6 мл 30 %-ной уксусной кислоты на 1 л воды) при температуре 30—40 °С, потом — в чистой воде. Другой вариант: после всего перечисленного шелк дополнительно стирают в теплой воде, 60—70 °С, детским мылом. Затем прополаскивают в холодной воде, добавив в последнее полоскание уксус.

При промывке сходят излишки краски. Ткань становится более мягкой, а краски — спокойнее. Высушенное изделие проглаживают.

3.3.4. Вышивка

Вышивка была едва ли не самым развитым и распространенным видом русского народного искусства. Для нее не нужны сложные приспособления, а холст, нитки и иглы были в каждом доме. В свободное от полевых работ время, особенно в долгие зимние дни, крестьянки садились за пяльцы и расшивали полотенца, скатерти, рубахи, передники, края простыней, подзоры. В узорах воплощали они свои представления о жизни, природе, людях, мечты о лучшей доле.

Владение техникой вышивки, знание вышивальщицами огромного количества швов позволяло выполнять изделия на высоком художественном уровне и передавать свое мастерство из поколения в поколение. Оно достигалось невероятным терпением, усидчивостью и мастерством русских вышивальщиц, что позволило искусству вышивки войти в современный быт.

Веками складывались богатства народного орнамента. Из этой огромной сокровищницы ничто не исчезало. Изнашивались вышитые вещи, но старые узоры повторялись, перефразировались, видоизменялись, к ним добавлялись новые мотивы, а все вместе соединялось в орнаментальные композиции.

Вышивкой называется такой способ украшения ткани орнаментом, при котором нитка пропускается через ткань с помощью иглы, образуя узор. Вышивание представляет собой сложную и разнообразную технику. Кроме нанесения узора при помощи стежков, выполненных нитями, может применяться вырезание участков ткани, выдергивание и обвив нитей с различными вариациями.

Материалами для вышивки является основа — ткань, на которой вышивка выполняется; и нитки (волокна) — то, чем вышивают. В XVII в. существовали крупные центры ткацкого промыс-

ла, которые были сосредоточены в центральных областях московского государства. Среди русских крестьян до 2-й половины XIX в. было широко распространено и домашнее ткачество из льна. Оно сохранилось в большей или меньшей степени во многих районах до 1-й четверти XX в.

В XVIII и особенно в XIX в. в крестьянский обиход стали входить хлопчатобумажные ткани. Особой популярностью в народе пользовался кумач. Кумач шел на изготовление мужской и женской одежды, концов полотенец и подзоров, которые вышивались тамбуром или крестом по канве.

Художественный смысл орнамента воплощался в ритме линий и цвета, гармонии и соразмерности его отдельных частей, в органической связи с вещью, на которую он нанесен. Выбор орнамента для вышивки и его расположение на вещи в значительной степени зависел от размера и формы изделия, его назначения, материала, из которого вещь сделана, цвета этого материала и техники выполнения узора.

Вышивкой занимались повсюду. И почти в каждом районе она обладала местным своеобразием, которое проявлялось в излюбленных узорах, особенностях техники, цвета, общем характере шитья.

Вышивка — искусство орнаментальное. Орнамент в вышивке, как и в других произведениях декоративно-прикладного искусства, состоит из отдельных мотивов: геометрических, растительных, — нередко включающих фигуры людей и животных, изображения зданий и пейзажа (рис. 25).

Растительный мир занимал видное место в орнаменте русской вышивки XVIII — начала XX в. Растительные узоры издавна были известны в древнерусском прикладном искусстве. Мотив мирового дерева, или дерева жизни, исстари был известен в искусстве Восточной Европы. Дерево составляло центр композиции, к которому обращены животные, птицы.

Широко бытовал мотив женской фигуры. Это изображение матери-земли, образ, возникший в древнейших земледельческих культурах, олицетворяющий все живое и саму землю, дающую жизнь и благо. Вышитая женская фигура с поднятыми руками и священное дерево — это не простые знаки, дошедшие из веков прошлого, не мертвая схема или пережившая себя традиция, они были полны смысла для людей, в среде которых создавались и бытовали.

Кроме того, древнейшие сюжеты вышивки дополнялись не менее древними и значительными по содержанию знаками-символами, составляющими основу геометрического орнамента.

Птицы — один из любимых и наиболее распространенных образов русской северной вышивки. Чаще всего образ птицы

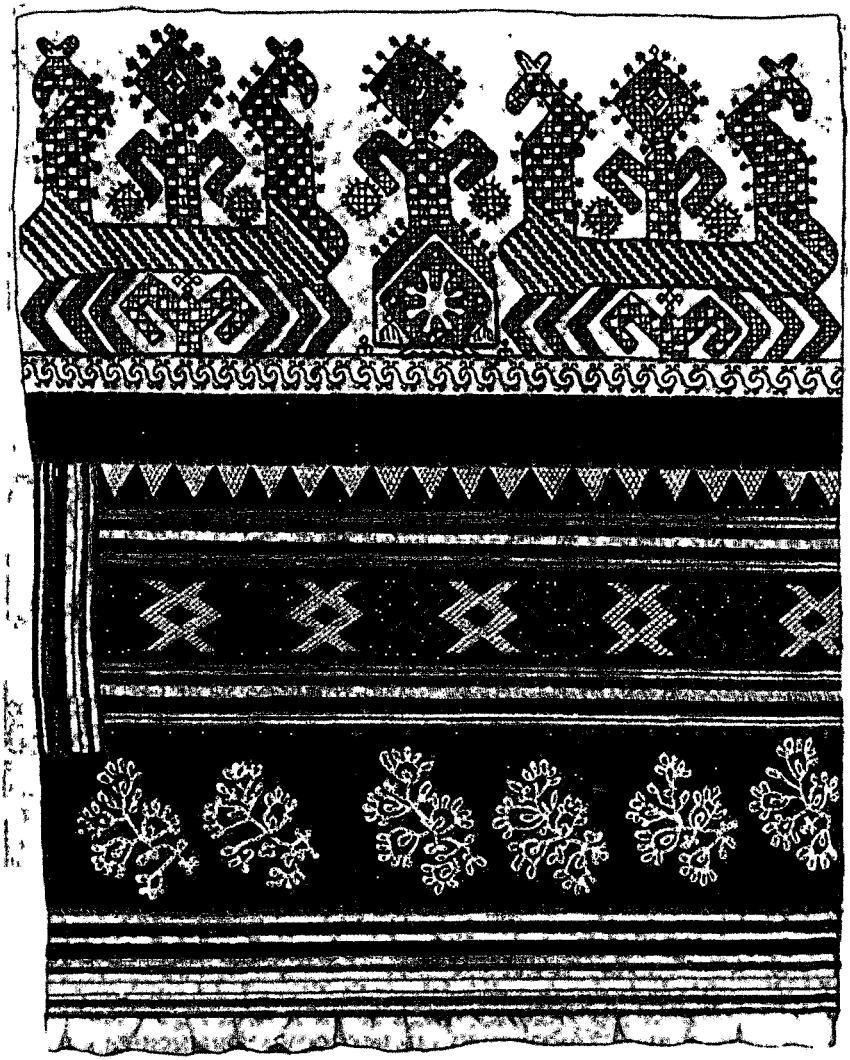


Рис. 25. Вышитое покрывало на свадебную повозку (фрагмент)

обобщён, условен (рис. 26). Группы птиц в различных орнаментальных композициях составляют самостоятельные узоры в виде ряда, где они ритмично следуют одна за другой, часто в виде трехчастной композиции с деревом. Бордюры из мотива птицы особенно характерны для вышивок Новгородской и Олонецкой губерний.

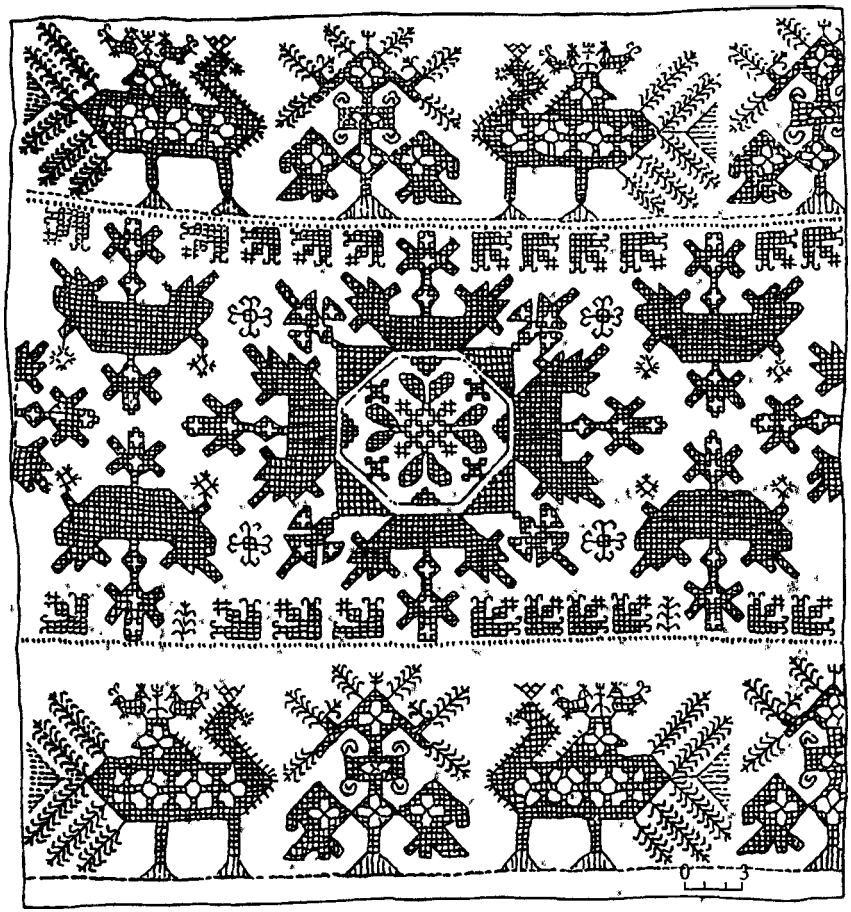


Рис. 26. Узор полотенца

Конь — один из самых популярных зооморфных мотивов русской вышивки. Облик коня с высокой, гордо изогнутой шеей сходен с изображением народной глиняной скульптуры-игрушки и древними коньками на крыше дома, найденными в Новгороде. Конь очень часто изображался в вышивке с бытовыми сюжетами, особенно в строчевых подзорах и полотенцах. Как сюжет, так и реалистическая манера изображения перекликаются с подобными же мотивами северодвинской росписи по дереву.

В русской народной вышивке можно выделить счетные и свободные виды шитья, с которыми связаны своеобразные орнаментальные решения и колорит.

В счетной вышивке Русского Севера — в Архангельской, Вологодской, Костромской и других областях — получили распространение такие швы, как роспись, счетная гладь, набор, крест. Особенностью северных счетных вышивок является четкое ритмическое построение узоров в виде бордюра или разнообразных по ширине полос. На Русском Севере была распространена и строчевая вышивка, которая выполнялась по сетке, образованной за счет выдергивания определенного количества нитей ткани по основе (продольные нити) и утку (поперечные нити). Она получила широкое распространение в Новгородской, Нижегородской, Калужской, Ивановской, Тверской, Тульской областях. До настоящего времени сохранились особенности технических приемов вышивки, своеобразие орнаментального и цветового решения изделия.

В районах среднерусской полосы широко распространен особый вид вышивки — цветная перевить, которая выполняется по выдернутой сетке. Цветными нитками плотно обвивают столбики сетки и за счет смены цветных нитей вырисовываются очертания ромбов, квадратов, птиц с пышными хвостами, растительных мотивов. В рязанской вышивке узоры цветной перевити более чёткие, геометризованные, с открытым красным цветом, дополненным ярким зеленым, желтым, иногда черным цветом. В Калужской области также основным приемом вышивки является цветная перевить, но в ней красный цвет более темный, приглушенный, рядом с которым почти всегда можно увидеть мягкие оттенки синего и некоторых других цветов.

Техника золотного шитья характерна для Нижегородской, Тверской, Вологодской и многих других областей. Однако наиболее развита эта вышивка в Торжке. В золотной вышивке использовали самые разнообразные узоры — от простых полос, петелек, звездочек до сложных композиций растительного орнамента.

Своеобразная вышивка — тонкая белая гладь — получила развитие в поселке Мстёра во Владимирской области. Эта вышивка поражает своей тонкостью, изяществом и ювелирностью. Особую нарядность придают вышивке ажурные сеточки, стяги.

Совершенно иными выразительными средствами обладает вышивка растительного характера — владимирские верхошвы. Мастерицы вышивали красными нитями по белому фону холста, дополняя всевозможными разделками-сеточками, звездочками, но по верху ткани, без выдерга нитей.

3.3.5. Кружевоплетение

Слово «кружево» происходит от слова «окружать»: кружево понималось как разные отделки в виде каймы на подолах, полах и

рукавах одежды. Эти отделки могли быть тканными, например из ткани другого сорта или цвета, или нашитыми из различной тесьмы, или вышитыми. Когда на Руси появилось первое кружево, его использовали именно в виде нашивок. В другом значении этим словом называют узорное ажурное изделие, самостоятельный вид украшения одежды или предметов убранства, — и происходит оно, вероятно, от того же корня.

В понятие «кружево» обычно включаются три различных вида техники: шитое иглой, плетеное на коклюшках и вязаное крючком. Собственно кружевом могут считаться только два первых — шитое и плетеное. Третий вид представляет собой другую технику — вязку, лишь в некоторой своей части грубо иллюстрирующую плетение.

Плетеное кружево достигло широкого развития, превратилось в новый вид декоративно-прикладного искусства. Искусство плетения ажурных узоров из нитей с помощью небольших деревянных палочек-коклюшек было известно мастерицами давно, однако широкое распространение оно получило в России в конце XVIII—XIX вв.

Русское народное кружево выплетали из суровых или белых льняных или хлопчатобумажных ниток, редко использовали цветной шелк, золотую и серебряную мишуру.

Так как без применения металлических булавок сложные и тонкие изделия выполнить невозможно, а булавки стали известны достаточно широко только с середины XVI в., эту дату, вероятно, и следует считать датой возникновения кружевоплетения. До нас дошли многочисленные памятники плетеного кружева именно 2-й половины XVI столетия. Кружева часто изображали художники того времени на своих полотнах, и наконец, сохранились сколки (технические рисунки будущего кружевного изделия), сделанные на пергаменте в 1557 г.

Создание сколка — сложный трудоемкий процесс, требующий художественного вкуса, навыков рисования и понимания особенностей технологии изготовления коклюшечного кружева. В настоящее время сколок признается объектом авторского права. Для придания сколку прочности его укрепляют картоном или плотной бумагой, затем закрепляют булавками на поверхности плотно набитой подушки. Нить для кружева ровно и туго наматывают и закрепляют на деревянных палочках-катушках (коклюшках). В точках, обозначенных на сколке, по ходу плетения размещают булавки, которые служат для закрепления нитей при формировании узора. Манипулируя в сцепном кружеве одновременно несколькими (тремя-четырьмя) парами коклюшек, создают узор строго по сколку, не допуская деформации и искажения рисунка.

Наиболее ранние образцы русского кружева относятся к XVII в. Для этого времени было характерно кружево, сплетенное из золотых и серебряных нитей. В этот период ценили не столько искусную работу, сколько сам материал — эффектно блестящую дорогую нить. Такое кружево было признаком роскоши и богатства. Его использовали для украшения парадной царской, боярской и церковной одежды, предметов светского и церковного обихода.

Воспринятое из Западной Европы, русское кружево не только сохраняло и развивало лучшие традиции мастериц европейских стран, но и стало подлинно художественным национальным явлением, самостоятельность которого выражается в богатстве колорита, разнообразии технических приемов и, главным образом, изобразительном характере орнамента, свойственном всему русскому искусству. Творческие находки русских мастериц настолько самобытны, что вошли в общую культуру под названием «русское кружево».

Особенно модными в конце XIX — начале XX в. были готовые изделия из русского кружева. Из него делали дамские пальто, платья, шарфы, использовали для украшения интерьера в виде накидок на подушки, покрывал, салфеток. В этих образцах сочетались разные приемы кружевоплетения. Местные особенности иногда утрачивались, становились достоянием других центров кружевоплетения. Мастерицы пользовались готовыми сколками, которые создавались под влиянием городской моды. Узор на них подчас имел эклектический характер.

Как правило, кружевницы получали сколки от скупщиц-посредниц, которые снабжали их материалом и деньгами. Мастерицы находились у них в полной кабале. За свою работу они получали меньше половины стоимости кружева. Чтобы обеспечить выполнение заказов и ускорить процесс изготовления, кружевницы перешли к плетению из толстых ниток, делая кружево более толстым и редким.

Несмотря на эти явления, русское кружево в массе своей продолжало отличаться оригинальностью рисунка и неповторимостью русского стиля. Все это позволяло ему успешно выступать на международных выставках и конкурировать с известным европейским кружевом. Русское кружево экспортировалось во многие страны мира.

Русское кружевоплетение развивалось и совершенствовалось на протяжении ряда столетий. На каждом этапе его развития были созданы великолепные образцы прикладного искусства, отличающиеся высоким мастерством и совершенством исполнения.

Золотно-серебряное кружево, достигшее своего расцвета в конце XVII — 1-й половине XVIII в., поражает разнообразием орнаментальных узоров и замысловатостью их форм. Нитяное круже-

во, расцвет которого приходится на 2-ю половину XVIII — 1-ю половину XIX в., отличается своеобразной трактовкой изобразительных мотивов. Кружево данного периода отличают красота и тщательность исполнения. Но даже во время относительного спада в этой области, в конце XIX — начале XX в. было создано немало прекрасных образцов кружевного искусства.

Золотное кружево прекрасно сочеталось с привозными парчовыми тканями. Кружево выплетали из пряденой золотной и серебряной нити. Объемная нить создавала рельефную фактуру кружева. В XVII в. кружево плели также и из тонкого золотного шнурка. Такой материал увеличивал рельефность изделия, придавая ему более пышный и нарядный вид.

Народное кружево отличалось особенностями художественного оформления. Чтобы подчеркнуть узор, оттенить его на прозрачном фоне, мастерицы часто применяли рельефную или цветную контурную нить — скань — или же обводили отдельные детали узора плотной нитью — белью.

В каждой местности, славящейся искусством плетения кружев, наряду с общераспространенными приемами получения ажурного узора, осуществлялось деление кружева по технике исполнения на парное, численное, сцепное. Кружево различают и по месту производства: вологодское, елецкое, кировское, рязанское, белевское.

В наше время традиции кружевоплетения не забыты. Кружево по-прежнему пользуется большой популярностью, оно является изысканным украшением костюма и интерьера. Традиции русских кружевниц хранят и развивают мастера и художники тех промыслов, которые и по сей день существуют в нашей стране.

Вологодское кружево

Вологодский кружевной район является исторически сложившимся очагом народного творчества, где многие тысячи безвестных кружевниц своими руками создавали самобытные, прекрасные произведения народного искусства, отмеченные высоким мастерством.

О кружевных мастерских вологодских помещиков можно судить по сообщениям исследователя С. А. Давыдовой. В начале XVIII столетия вологодской помещицей Засецкой по примеру других помещиков была организована «фабрика» кружев, где плетением занимались крепостные девушки. К 1883 г. кружевным производством было охвачено несколько районов Вологды. Кружевоплетением занимались не только крестьянки, но и женщины

городского сословия, для которых плетение кружев было единственным источником доходов.

Вологодское кружево выплетали из льняных ниток. В конце XVIII — начале XIX в. иногда добавляли цветной шелк и металлическую нить, но использовали их только в фоне. В кружеве XIX в. такая многокрасочность исчезает.

Развитие кружевоплетения в городе и деревне проходило стихийно, под влиянием роста спроса на кружева и без какого-либо организованного производственного и художественного воздействия.

Однако это стихийное распространение промысла не способствовало ни художественному, ни техническому совершенствованию производства. Наоборот, при отсутствии какого-либо руководства техника кружевоплетения не развивалась; вследствие неоднократного скалывания и перерисовки образцов малоопытными кружевницами, рисунки и мотивы сильно искажались, а новых не появлялось.

Кружевной промысел в Вологодской губернии окончательно складывается к середине XIX столетия. В это время техника вологодских кружев подразделяется на два типа. К первому относятся сцепные кружева без решеток, составляющие узор из плотно примыкающей полотнянки и небольших просветов из плетешков или насновок. Ко второму типу относились кружева, где решетки играли ту же роль, что и плотный орнамент. Пушистый густой белоснежный узор в таком кружеве органично сочетался с красивыми ажурными решетками из насновок, паучков и плетешков. Рисунки этих решеток разнообразны, они выполнялись в виде цепляющихся друг за друга колец из мелких и крупных звезд, напоминающих искрящиеся снежинки. Эти узорные решетки подчеркивали плавное движение полотнянки — вилюшки, вносили в узор дополнительный декоративный эффект.

Полнота и широта использования традиционных приемов и выразительных средств в кружевоплетении — важнейшая заслуга вологодских кружевниц. Художники Вологды достигли высот в развитии орнамента и сюжета, углубили образное содержание кружев. Работая над темами высокого звучания, мастера использовали и другой способ создания образа: они обращаются к аллегории и символам. Одна из известных работ вологодских мастеров — коллективное творение В. Д. Веселовой, В. Н. Ельфиной, Г. Н. Мамровской, А. Н. Ракчеевой — огромное панно «Россия», которое обладает четкостью силуэта, монументальностью композиции, условностью изображений.

Вологодское кружево всегда современно. Его часто используют для украшения одежды и интерьера. Кружево — популярный русский сувенир. Вобравшее в себя замечательные традиции ма-

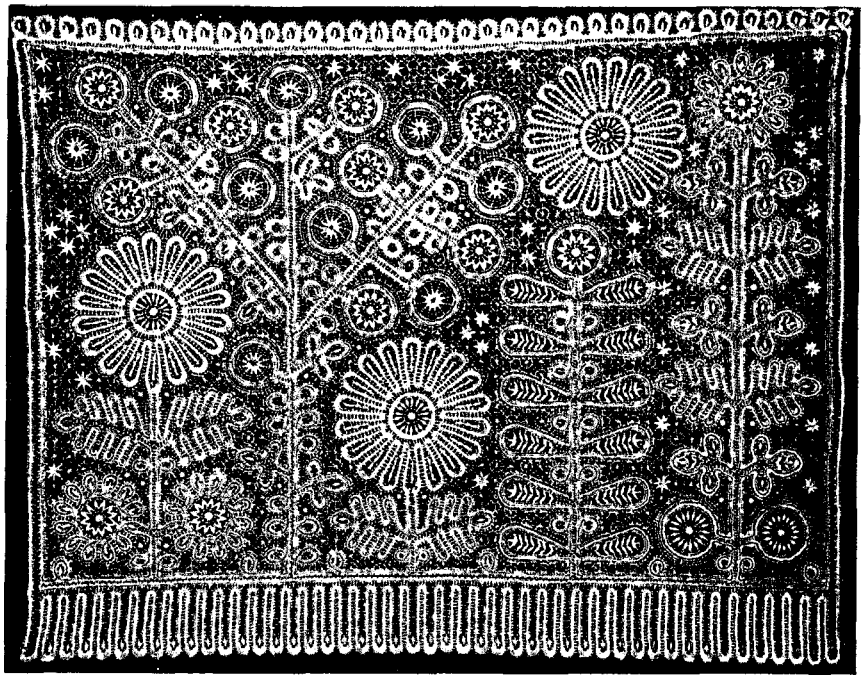


Рис. 27. Вологодское кружево

стеров прошлого, вологодское кружево является гордостью современного народного искусства. Образец вологодского кружева представлен на рис. 27.

Елецкое кружево

Другой кружевной промысел был в городе Елец Орловской губернии. Период расцвета елецкого кружева приходится на 2-ю половину XIX в.

Узор его преимущественно растительно-орнаментальный. Кружево отличается обилием разнообразных решеток, входящих в состав узора. Они были всегда тонкими, легкими и прозрачными.

Большое значение в елецком кружеве имели рельефные «насновки» овальной и квадратной формы, которые собирались в звезды, елочки, трилистники и другие рельефные мотивы и вносили дополнительную светотеневую игру. У елецких кружевниц композиция строилась на строгой симметрии, где небольшие мотивы орнамента вписывались в большую форму ромба или подчинялись движению ломаной линии на фоне узорной тюлевой ре-

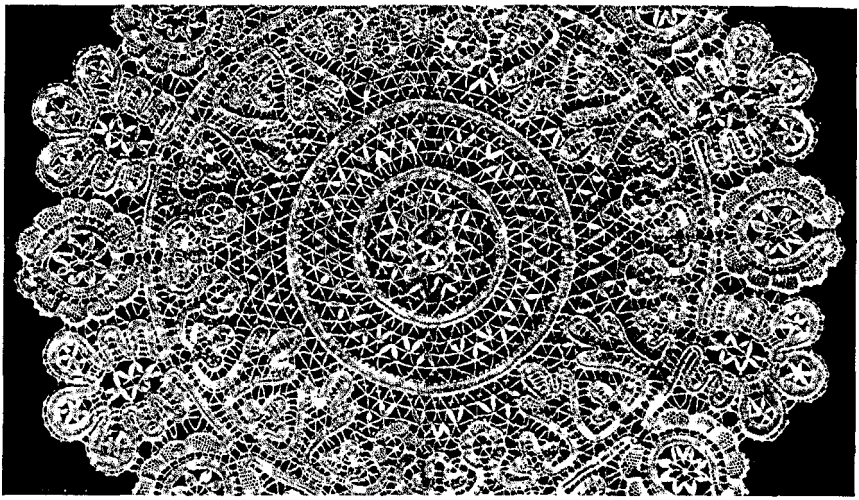


Рис. 28. Елецкое кружево

шетки. Для придания большей выразительности орнаменту елецкие мастера применяли толстую блестящую белую или цветную обводку, которая сглаживала очертания основных форм (рис. 28).

По цвету елецкие многопарные кружева были необычными: кроме белых и черных — голубые и розовые. В наиболее тонкие кружева со сложным узором мастерицы вводили золотую или серебряную скань, а в решетку — коричневый и охристый шелк.

Бесценное наследие талантливых мастеров Д. Н. Матюхиной, А. Д. Николаевой, А. И. Прохориной, Е. А. Шпаковой, создававших панно, салфетки, скатерти, мерные кружева, раскрывает богатейшие возможности, которые мало используются в современной творческой практике. Утрачиваются уникальная тонкость плетения, прозрачность решеток, миниатюрность деталей орнамента. Тенденции развития елецкого кружева направлены, скорее всего, на углубление старого, чем на открытие нового. Художники предпочитают устоявшиеся десятилетиями композиции, ритмы, мотивы, лишь варьируя и разнообразно прорабатывая отдельные детали.

Михайловское кружево

В Рязанской губернии XIX в. плели многопарное мерное кружево с цветной сканью или обводкой, применяя для этого красную или синюю толстую некрученую нить. Особенно этим славились кружевницы Скопинского и Михайловского уездов.

Разнообразными по рисунку и цвету были скопинские коклюшечные кружева, которые можно разделить на два вида: крестьянское и выплетаемое в школах, организованных попечительницей Е. Н. Половцевой. Крестьянки в селах и деревнях применяли разные приемы плетения нитей на коклюшках для получения мерного кружева: численное, сколочное парное и сколочное сцепное. Существовала и смешанная техника — парно-сцепная. Более сложными были тонкие кружева парной техники плетения, разные по цвету и рисунку. В орнаменте этой группы скопинского кружева, кроме ромбов, треугольников, квадратов, большую роль играли кольца, гребешки, звезды и розетки (рис. 29). В такое светлое кружево скопинские мастерицы вводили цветные нити: одну половинку зубцов они могли сделать красной, а другую — синей.

Возрождение и развитие цветных численных михайловских кружев связано с деятельностью заслуженного художника Д. А. Смирновой. Благодаря ее деятельности, кружева приобрели ряд новых черт: увеличилась их ширина, укрупнились формы орнамента, появились новые приемы плетения, обогатилась цветовая гамма. В работах Д. А. Смирновой впервые в михайловском кружеве появились сюжетные изображения. Мастерица обогати-

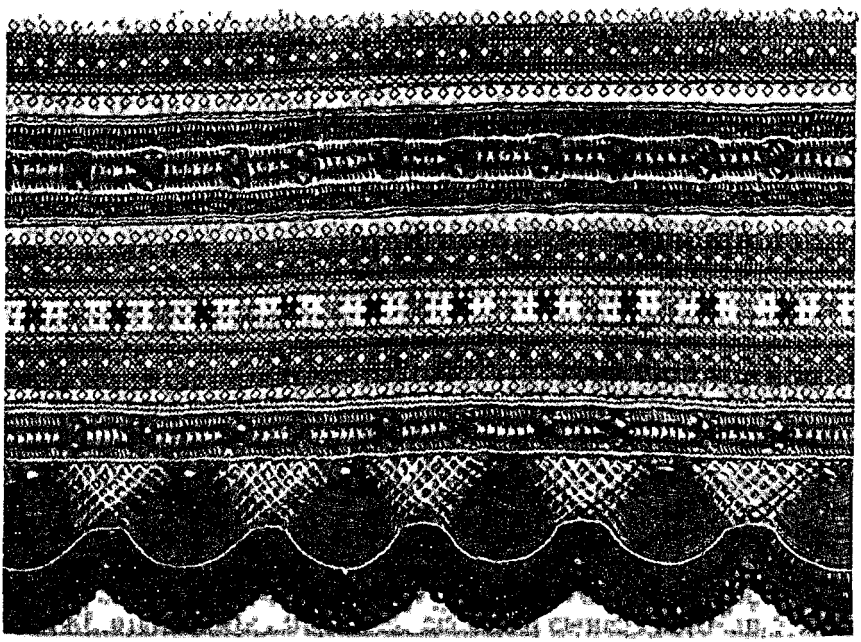


Рис. 29. Михайловское кружево

ла цветовую гамму, используя контрастные сопоставления красного, желтого и черного и изысканные сочетания розово-красного, черного и золотого. Поздний период в творчестве художницы отмечен появлением в кружеве крупных, объемных, с пушистой фактурой шерсти элементов. Новое направление работ художницы сложилось под влиянием современного гобелена, активности его материала и техники, фактурного разнообразия. Но главная заслуга Д. А. Смирновой заключается в том, что она расширила диапазон михайловского кружева, находя принципиально новые решения произведений, используя новые материалы, новые виды изделий, обращаясь к разным пластам местной художественной культуры.

Кировское кружево

О времени возникновения кружевоплетения в бывшей Вятской губернии точных сведений нет. Существует предположение, что плетение кружев в слободе Кукарке насаждалось иностранцами при Петре I.

Вятские кружевницы применяли вологодскую сцепную технику плетения. В 1893 г. в Кукарке открылась школа, где учениц обучали приемам кружевоплетения, а также рисованию и композиции. Кружевницы умело использовали опыт мастериц из других губерний России. А впоследствии школа выработала свой стиль кружевоплетения, сочетавший новые элементы наряду с уже известными.

Если рассматривать применение кировского кружева в одежде, быту, то в XIX в. кружево имело широкое распространение в жизни крестьян. Им щедро украшали женские рубахи, фартуки, полотенца. Особенно богато отделывалось кружевами приданое невест. Самыми лучшими и красивыми кружевами обшивали полотенца, которые подносили в подарок жениху, его родне, сватьям и дружкам.

Следует отметить, что кировские кружева достаточно своеобразны и красивы. По строгой красоте узора они близки к вологодским, а по легкости и тонкости работы — к елецким.

Кировское кружево от вологодского отличает полотнянка, выкладывающая очертания рисунка. В вологодских кружевах она равномерная с одинаково плотным плетением. В кировских полотнянка-вилюшка сужается либо одновременно расширяется и уплотняется, иногда делает резкие повороты, с заостренными углами. Все это придает кировскому кружеву живость, подчеркивая энергичный изгиб ветвей растительного орнамента, усиливая динамику движения (рис. 30).

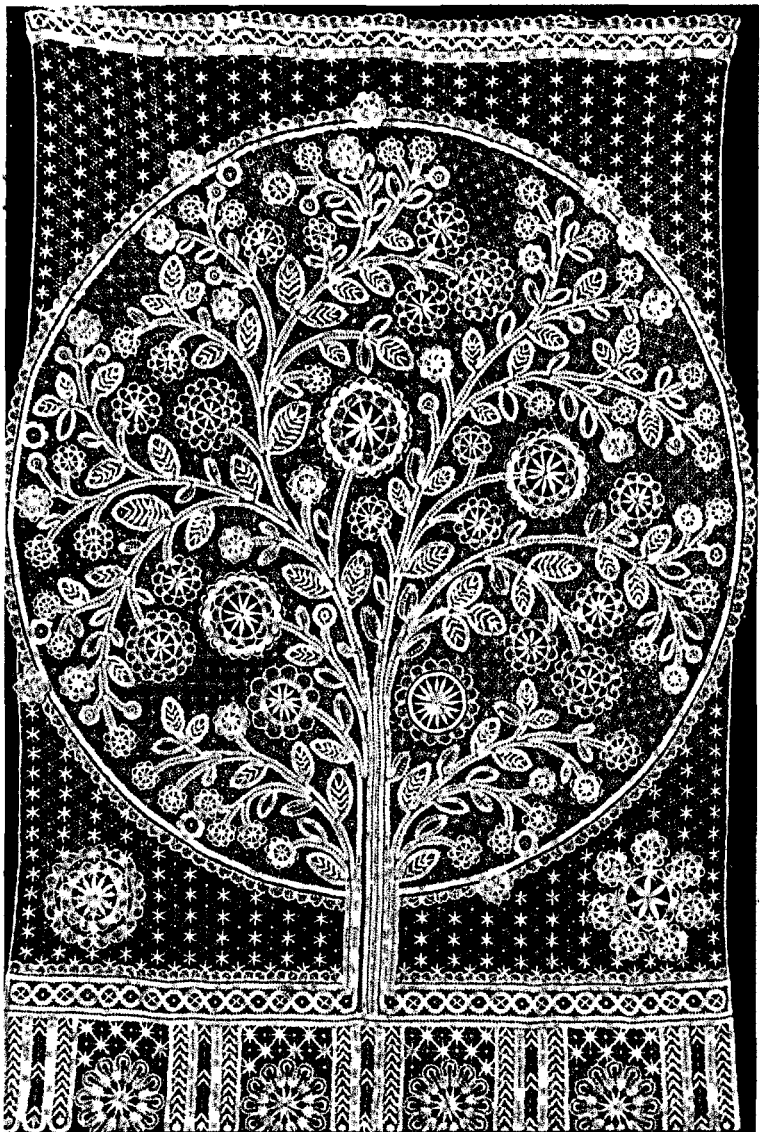


Рис. 30. Кировское кружево

Характер кружев имеет два противоположных направления. С одной стороны, заметно стремление натуралистично передать в кружеве цветные мотивы. С другой — встречаются узоры, состоящие из свободно расположенных абстрактных элементов.

Кружево в Кирове очень тонкое и нежное, со сложно и изящно проработанными деталями, поэтому ассортимент его состоит обычно из небольших штучных изделий.

В кировских изделиях часто применяется прием, когда при плетении полотнянки, разной по ширине, по краю изделия оставляют одну или две долевые пары. Применяется форма «навивной паучок», который выполняется одной парой коклюшек при помощи вязального крючка. Он служит для украшения в местах соединения плетешков или перевитых пар. Кружево напоминает то сквозную белую паутину, то россыпь снежинок и звезд, то сказочный сад с причудливыми цветами. Поэтому, если рассматривать кировские кружева, очень часто можно встретить изображение стройных елочек, лучистых ромашек, ажурных снежинок. Эти мотивы входили в кружевной узор, преображенный творческой фантазией мастериц и своеобразной техникой кружевоплетения.

Ряд названий узоров напоминает характерные постройки старой северной деревни — «меленка», «часовенка», особую группу составляют кружева с геометрическим орнаментом, представляющим сочетание квадратиков, ромбов, косых полосок. Старые кружевницы помнили еще узоры, сохранившиеся с древних времен и состоящие из схематических фигурок людей, птиц и деревьев в виде треугольников, квадратиков, кружков и прямых линий. В этих узорах остались следы древних мифологических верований.

Спустя много лет кировское кружево не утрачивает своей самобытности, мастерицы сохраняют традиции плетения данного кружева. В настоящее время кировские кружева, как и прежде, применяются для отделки женской и детской одежды, скатертей и постельного белья, для убранства жилого интерьера.

По прошествии многих лет кировские кружева не утратили своей самобытности. Придерживаясь традиций плетения, кировские кружевницы вносят в свои работы новые идеи, преобразования. Кировские кружева, как и раньше, своеобразны и красивы. Хотя иногда по строгой красоте узора они близки к вологодским кружевам, а по легкости и тонкости разработок — к елецким; однако они никогда не теряют своей индивидуальности.

3.3.6. Лоскутная техника

В России традиции лоскутного шитья получили развитие в XIX в., когда ситцевые ткани стали предметом повседневного обихода в крестьянских и мещанских домах. Лоскутные изделия, столь полюбившиеся народу, впитали в себя особый дух и непосредственность, присущие традиционным многовековым произведениям национального искусства (рис. 32 — цв. вкл.).

Идея подбора различных кусочков ткани берет начало от традиционного народного ремесла. Не исключено, что толчком к появлению лоскутных орнаментов послужило древнее искусство создания мозаичных композиций, дошедших до нас из глубины веков. Недаром шитье из лоскута называют также «лоскутной мозаикой».

Для лоскутных изделий в основном собирали фабричные ситцы и сатины, пришедшие на смену домотканой ткани. Оставшиеся лоскутки складывали в сундуки, создавая затем знаменитые «бабушкины» одеяла, яркие пестрые покрывала и ковры. Шили в основном вручную. Если не хватало ткани — собирали постепенно по мере появления в доме новых цветных кусочков. Сначала составляли узор из того, что было в доме. Орнамент был простой — геометрический с чередованием одних и тех же форм: полос, треугольников, квадратов, ромбов.

Изготовление лоскутных одеял требовало от мастерицы большой сноровки и усидчивости, так как узор представлял собой композицию из отдельных блоков-квадратов, которые соединялись друг с другом с помощью дополнительных деталей — узких или широких полос. Лоскутный верх одеяла собирали по принципу «шахматная доска», т. е. сначала отдельные блоки сшивались в горизонтальные полосы, затем полосы объединялись в готовый лоскутный слой. В качестве прокладочных материалов использовали лоскутки, а позже ставшие не нужными шерстяные и байковые одеяла.

Из лоскутков мастерицы изготавливали не только одеяла и другие предметы быта, но и создавали кукол, которые служили и игрушкой для детей (девочки, играя в куклы, впоследствии умело ухаживали за детьми, а при изготовлении наряда для куклы познавали основы рукоделия, пошива народного костюма), и атрибутом религиозно-магических обрядов, связанных с рождением ребенка, браком, и т. д.

Кукла была в каждом доме, а в некоторых семьях кукол насчитывалось до сотни. Верили, что кукла охраняет детский сон и оберегает ребенка, поэтому она всегда была рядом и в играх, и во сне. Тряпичных кукол дети изготавливали с пяти лет. Свертывали в скалку кусочек цветной ткани, обтягивали лицо белым лоскутком и стягивали ткань на уровне шеи. Затем скатывали боковые части ткани, получались руки — и кукла была готова. Куклу делали с большим старанием, трудолюбием, по ней судили о вкусе и мастерстве. Куклу наряжали, но лицо не рисовали. Такие куклы назывались «безликими». По народным поверьям, кукла с лицом как бы приобретает душу и может навредить ребенку. Поэтому «безликая» кукла одновременно являлась оберегом.

Из лоскутков ткани изготавливали тряпичные скрученные мячики. Остатки цветных тканей или старую одежду разрывали на узкие полоски и туго скручивали в клубок. Между собой полоски не сшивали и не связывали, а просто накладывали одну на другую, при сматывании кончики заправляли за предыдущий слой ленты. Получался твердый и прыгучий мячик-клубок.

В лоскутных художественных изделиях часто используют технику аппликации. Слово «аппликация» происходит от латинского *applicato*, что обозначает прикладывание как способ выполнения орнаментов, различных изображений многофигурных композиций путем нашивания; наклеивания на ткань разноцветных и разнофактурных кусочков какого-либо однотипного или чужеродного материала: ткань, мех и т.д. Мастерицы уже на готовое лоскутное изделие накладывали различные кусочки ткани — так появлялись сюжетные композиции.

В крестьянском творчестве, особенно в центральной части России, иногда аппликация заменяла вышивку. Яркий лоскуток ситца или сатина мастерица вставляла между вышивкой на полотенце, рукавах рубахи, подола, фартука в костюме. Эта техника была более быстрой, чем трудоемкая мелкая вышивка.

С годами отношение к такому виду рукоделия как к вынужденному выходу из трудных жизненных ситуаций постепенно отошло в прошлое. В настоящее время к шитью из лоскута относятся как к виду художественного искусства. Изделия, выполненные в лоскутной технике, по праву занимают достойное место среди произведений декоративно-прикладного творчества во многих странах мира.

В наши дни появилось много мастеров лоскутного шитья, поднявших этот вид рукоделия на небывалую высоту, а крупнейшие музеи стали приобретать самобытные произведения для своих коллекций. В частности, государственный музей деревянного зодчества и народного искусства «Малые Карелы» в своей коллекции имеет около 50 предметов из разных регионов.

Ежегодный Всероссийский фестиваль декоративного творчества «Лоскутная мозаика» собирает любителей, призеров и дипломантов конкурса лоскутного шитья со всех уголков страны, где проводятся мастер-классы ведущих художников.

3.3.7. Ковроткачество

Ручное ковроткачество — это наиболее распространенный и один из древнейших видов декоративно-прикладного искусства.

Как для восточных, так и для европейских ковров материалом изготовления служили шерсть, хлопок, лен, пенька. Шерстяные

и шелковые нити использовались для утка; лен, пенька, хлопок — для основы (рис. 33 — цв. вкл.). На протяжении столетий техника изготовления ковров не менялась.

В ковроделии *России* XVIII—XIX вв. ясно прослеживается две основные линии развития: одна из них связана с деятельностью помещичьих мастерских и фабрик, другая — с крестьянским домашним производством и промыслами. Крестьянские ковры представляли массовую дешевую продукцию, потребляемую ямщиками и извозчиками, а также используемую для украшения жилища.

Наиболее типичными для фабричных ковров конца XVIII — начала XIX в. являются плафонные композиции с выделенным в центре овалом или кругом. В их оформлении можно увидеть связь с домашними узорными тканями и вышивками.

Со 2-й половины XIX в. ковроделие развивалось в домашних условиях, принимая форму кустарного производства ковров на продажу, особенно в южнорусских и западносибирских районах. Здесь в селах было достаточно мастеров, шерсть была менее дорогой, и продукция находила сбыт у местного населения. К концу XIX в. изготовлением ковров начинают заниматься не только отдельные семьи, но и целые уезды.

К началу XX в. сформировались два основных района производства ковров. Ворсовое ковроделие интенсивно стало развиваться в Западной Сибири и на Урале. Центром безворсового ковроткачества стали Курская и Воронежская губернии.

Широкое развитие русского ковроделия было связано и с ямским промыслом. Ямщики использовали дешевые ковры и ковровые изделия для покрытия сидений саней, тарантасов, возков. Гладкие безворсовые и махровые изделия служили в качестве одеял для путешественников. В народе их называли попонами или каролинками. Недорогими ковриками покрывали лошадей. Большую известность получило производство ковров в селе Канаши и других селах Шадринского уезда.

В Шадринском уезде производились различные виды ковров: санные, настенные, налавочники, насундучники. Наибольшую известность получили санные ковры. Их назначение — утеплять и украшать сани — определило и особенности орнамента, и технику их изготовления (это ковры длинноворсовые с небольшой плотностью). Санные ковры имели необычное членение композиций. Часто их рисунок делился на две части, при этом каждая имела свой чаще всего растительный узор. Иногда середина санных ковров обрамлялась с двух сторон разными орнаментациями и колоритом, широкими каймами. Такие ковры имели подчеркнуто декоративное решение, их узоры и расцветки придавали им не только нарядный вид, но и были видны издалека, что имело

большое значение в дальнем и длительном путешествии, особенно в зимнее время.

Сибирские ковры отличала повышенная декоративность, которая достигалась черным цветом фона и ярким цветочным узором красного, синего, зеленого и желтых тонов. Небольшая плотность ковров делала контуры орнамента размытыми, отчего узор обретал особую живописность.

Курское ковроделие зародилось в XVII в., со 2-й половины XVIII в. оно становится промыслом. Стиль безворсового шерстяного курского ковра — это крупный объемный цветочный узор из ярких красных и розовых роз, маков, тюльпанов на черном фоне. Ковры выполняются счетной (по счету нитей) техникой на ручных вертикальных станках.

Воронежский цветочный ковер имел узкую кайму по периметру, центральное место занимала композиция с букетами цветов, проработанных объемной светотенью. Фон использовали темный — черный, темно-синий, бордовый.

Для ковров Воронежской области характерны следующие особенности:

- замкнутая композиция с четко выделенной серединой и бордюром;
- компактное заполнение фонового пространства цветами;
- смешение в рисунках садовых растений различной формы и цвета;
- геометризованная линия рисунков-мотивов.

Композиции крестьянских ковров для быта составлялись из простых по очертанию ромбов, многогранников, геометризированных цветов; в крупные вписывались более мелкие аналогичных очертаний. Наряду с этим встречались обобщенные изображения людей, животных, птиц, вазонов. Пропорции длины и ширины ковров чаще всего, особенно ковров крестьянских, приближались к квадрату. Для окраски пряжи служили естественные красители. Цветов было немного — красный, синий, зеленый, желтый, черный. Но, используя их сочетания, мастерицы добивались большого художественного эффекта — звучности красок, гармонии в рисунках.

По мере того как развивались связи России с народами Кавказа и Средней Азии (XVII—XIX вв.), все большее значение приобретали для ввоза в Россию и экспорта за границу художественные изделия этих народов.

Ручное ковроткачество — один из видов декоративно-прикладного искусства *Дагестана*. На его территории нет такого уголка, где бы не ткали различные виды ковровых изделий. Но особенно прославились мастерством исполнения, красотой узоров и цветовых сочетаний высокохудожественные ковры табасаранских мастериц.

Сведения ученых-исследователей и результаты археологических раскопок показывают, что жители Дагестана еще в эпоху бронзы занимались прядением и ткачеством. Обнаруженные во многих женских погребениях каменные, глиняные, костяные пряслицы подтверждают это. В могильниках периода II тыс. до н. э. встречаются фрагменты различных изделий домашнего обихода, сотканных на ткацком станке из шерстяной или растительной пряжи. Секреты ковроткачества передаются из поколения в поколение, от матери к дочери, оттачиваются и совершенствуются узоры и композиции. В XII в. Дагестан превращается в важнейший центр экономики, торговли и художественной культуры Кавказа. Торговые связи со странами Востока и Средней Азии способствовали появлению ковровых изделий культового назначения — молитвенных ковриков.

Дербент, который в тот период был крупным торговым городом на Каспии, славился красками, добываемыми из трав и кустарников, которыми окрашивали шерстяные нитки. Здесь получило широкое распространение выращивание естественного красителя — марены. После многих веков развития ковроткачества, уже в XIX в., по мнению ученых-исследователей, сформировались самобытные центры ковроткачества среди табасаранцев, в некоторых селах лезгин, аварцев, даргинцев, кумыков, лакцев, сосредоточенных в Южном, Центральном и Северном Дагестане. Дагестанские ковры ручной работы носят национальный характер и высоко ценятся как семейные реликвии. Они отличаются высокой прочностью, долговечностью (средний срок использования — около 250—300 лет), возможностью выбора цветовой гаммы, плотности, высоты ворса, неповторимостью цветовой гаммы и композиционных решений, многообразием рисунков и размеров.

По характеру узоров и технике исполнения все ковры можно разделить на три основные группы: ворсовые, безворсовые и войлочные. Основу узора дагестанских ковров составляет геометрический орнамент, изображающий символические силуэты животных, птиц и растительности из окружающей природы и быта. Им присуще контрастное сочетание теплых и холодных тонов, обведенных контурным цветом, что придает узору четкую выразительность и изысканность. Своеобразен процесс создания узора; сложна техника исполнения ковров, что требует от ковровщиц высокой квалификации, тонкого вкуса, индивидуального мастерства, завидного терпения и усидчивости, поскольку работа выполняется в сидячем и полусогнутом положении. Многие опытные мастерицы, не имея перед собой технического рисунка, но зная схему построения узора ковра, выполняют его по памяти. Едва касаясь нитей основы руками, мастерица за рабочий день

вяжет около 7 — 8 тыс. узлов, потратив на каждый узел в среднем около 2 с. В зависимости от назначения каждый ковер имеет своеобразную структуру ткани, рисунок и колорит.

Дагестанские ковры можно встретить в музеях Нью-Йорка, Парижа, Монреаля, Осаки, Лейпцига, Милана, Токио, Брно, Измира и других городов. По своему качеству дагестанские ковры не уступают лучшим мировым образцам. Они являются постоянными экспонатами на международных и отечественных ярмарках и выставках, где удостоены почетных дипломов и золотых медалей.

Самые ранние ковры *Киргизии*, хранящиеся в коллекциях музеев, датируются 1-й половиной XIX в. Ковры были показателем богатства владельца, говорили о трудолюбии и мастерстве киргизской женщины.

Отличительная особенность киргизских ковров — кайма, равная полю ковра. В узорах основным мотивом был ромб или ромб с ответвлениями. В многополостной кайме обычно чередовались гладкие полосы с полосами, украшенными звездочками, состоящими из комбинаций мелких ромбиков.

Композиция орнамента состояла из элементов узора, которые были словно приставлены друг к другу без какого-либо ритма движения. Статика узора усиливалась приемом обводки, окантовки фигуры более темным цветом. Цветовая гамма — преимущественно насыщенного красного цвета с небольшим вкраплением синего, зеленого. Кистей у ковров не было.

Ковровое искусство *Туркмении* — выдающееся явление художественных промыслов. Туркменский ковер выполнялся с применением особой техники — шелковых нитей, и поэтому имел шелковистую поверхность, почти как бархат. Блеск шерсти и особую серебристость ковры приобретали оттого, что конец шерстяной нити в плотном ворсе был несколько расщеплен. Для достижения такого эффекта ковер бросали под ноги, от этого ковер не терял, а, наоборот, приобретал дополнительные качества художественной выразительности. Для туркменского ковра характерен общий густо-красный тон поверхности с тусклым серебристо-седым отливом.

Ковры *Молдавии* выполняются в технике гладкого полотняного переплетения. В орнаментике преобладают растительные мотивы обобщенно трактованные — деревья, кусты, вазоны, букеты. Цветовая гамма носит условный характер, не соответствующей природной окраске, и состоит из 5 — 7 цветов. Композиция ковров непринужденная, отличается простотой, изяществом, связанностью всех элементов. Мотивы каймы не повторяют мотивов центрального поля, а как бы противопоставлены им по рисунку и по цвету. Кайма может быть с одной, двух, трех или четырех сторон.

Ковровое производство можно разбить на несколько основных этапов: выбор волокнистых материалов, крашение волокна и пряжи, получение пряжи, изготовление ткани, отделка.

Основным видом сырья для изготовления ковровой (ворсовой) пряжи служит грубая и полугрубая овечья шерсть весенней стрижки белого цвета с незначительным кремовым оттенком или светло-серого цвета. Ковровая шерсть должна отличаться хорошей окрашиваемостью, достаточной упругостью, несминаемостью; способностью выдержать многократные изгибы в условиях эксплуатации.

Наряду с овечьей шерстью в ковровом производстве применяется грубая козья и верблюжья шерсть, а также используется пряжа из хлопка, льна, пеньки, джута, сизаля, котонина и кокосового волокна, главным образом для создания каркаса ковровой ткани, выработки основной и уточной пряжи.

Тщательный выбор волокнистых материалов в значительной степени определяет свойства будущих ковровых изделий. От выбора красителей и способа крашения зависят долговечность и светостойкость ковров, а от способов прядения пряжи и нитей — выбор того или иного способа ткачества и строение ткани. В процессе получения ткани происходит формирование ковров и ковровых изделий. Отделка придает изделиям лучший внешний вид и положительно влияет на их структурные и качественные показатели.

Процесс окраски волокна и пряжи имеет для производства ковров и ковровых изделий важное значение. Прочность красителей, гармония контрастных и мягких цветовых тонов определяют художественные достоинства изделий.

Для окраски подбираются красители светостойкие, прочные к трению и химическим реагентам, при этом должны быть учтены изменения цвета после отделки (мокрой и сухой) и химической чистки. Прежде чем применять красители, необходимо проверить образцы, соответствуют ли их цвета и качественные показатели установленным требованиям и эталонам.

Для окраски чисто шерстяной ковровой (ворсовой) пряжи еще в глубокой древности применяли естественные красители растительного происхождения: крапп, марену, индиго, дрок, корку граната и грецкого ореха, желтоцвет и др. Красящие вещества извлекали из листьев, цветов, плодов, коры древесины, корней путем экстрагирования и использовали с различными протравами. Из красителей животного происхождения наиболее широко применялась кошениль.

Появившиеся во 2-й половине XIX в. синтетические красители стали постепенно вытеснять естественные краски. В настоящее время почти повсеместно применяются прочные синтетиче-

ские красители: кислотные, протравные, хромовые, кубовые и др.

Ковровая (ворсовая) пряжа, окрашенная синтетическими красителями, проходит испытание на прочность к физико-химическим воздействиям: свету, погоде, трению, воде (дистиллированной и морской), химической чистке. Высокопрочные синтетические красители легко комбинируются и дают различные цветовые тона, из которых составляются гаммы расцветок для ковровой пряжи.

Большой интерес представляет метод крашения химических волокон в процессе формования прядильной массы, благодаря которому промышленность искусственного и синтетического волокна может поставлять ковровой промышленности уже окрашенное волокно. Ковровая пряжа в мотках окращивается на высокопроизводительных красильных аппаратах из нержавеющей стали с механической загрузкой и выгрузкой. Окрашенная пряжа обезвоживается (отжимается на центрифуге) и просушивается в секционных сушильных камерах, проходит контроль качества и поступает в приготовительный цех ткацкого производства для перемотки на цилиндрические бобины.

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Какова эволюция и основные центры русской набойки?
2. Назовите основные виды росписи по ткани и их художественные особенности.
3. Каковы региональные особенности южнорусского народного костюма?
4. Назовите элементы северорусского сарафанного комплекса.
5. Дайте характеристику головным уборам Севера и Юга России.
6. Назовите виды шейных украшений в южнорусском и северорусском народном костюме.
7. Каковы региональные особенности русской народной вышивки?
8. Проанализируйте региональные традиции русского кружевоплетения.
9. Назовите отличительные особенности вологодского и кировского кружев.
10. Обоснуйте значение лоскутной техники как вида декоративно-прикладного творчества.
11. Назовите основные центры ковроткачества.
12. Каковы региональные особенности ковроткачества Западной Сибири и Урала?
13. Дайте характеристику коврам Дагестана.
14. Каковы региональные особенности ковроткачества Киргизии?
15. Каковы региональные особенности ковроткачества Туркмении?
16. Каковы региональные особенности ковроткачества Молдавии?
17. Назовите основные виды сырья для изготовления ковров.

ЗАДАНИЯ ДЛЯ ПРАКТИЧЕСКОЙ РАБОТЫ

1. Зарисуйте мотивы растительного орнамента русской набойки.
2. Выполните в материале несложные композиции узелковой техники и холодного батика.
3. Зарисуйте южнорусский и северорусский народный костюм.
4. Выполните зарисовки головных уборов Севера и Юга России.
5. Выполните зарисовки нагрудных и шейных украшений.
6. Зарисуйте геометрические и растительные мотивы вышивки.
7. Зарисуйте элементы вологодского, елецкого, кировского и михайловского кружев.
8. Составьте эскиз орнамента лоскутной техники (детский коврик, панно, одеяло и т.д.).
9. Зарисуйте мотивы растительного орнамента курских ковров.
10. Зарисуйте узоры дагестанских ковров.
11. Выполните эскизы узоров киргизских ковров.
12. Зарисуйте узоры туркменских ковров.
13. Зарисуйте геометрические и растительные мотивы каймы ковров дагестанских, киргизских и молдавских.
14. Зарисуйте зооморфные и антропоморфные мотивы ковров.
15. Составьте эскиз орнамента для курского или воронежского ковра.

3.4. Художественные лаки

Русскими художественными лаками принято называть изящные небольшие изделия из папье-маше с миниатюрной живописью (Федоскино, Мстёра, Палех, Холуй) и железные лакированные подносы, расписанные яркими цветами (Жостово, Нижний Тагил). Два этих вида народного искусства близки по технике письма, по технологии отделки. Исторически они молоды, время их — конец XVIII — начало XIX в., а для некоторых даже XX в. Но корни художественных традиций достаточно глубоки и фундаментальны.

За это время лаковое дело сумело стать самобытным национальным искусством, используя богатую мировую многовековую культуру этого вида производства.

Родина лаков — средневековый Дальний Восток. Известно, что изделиями, отделанными лаком, китайцы начали торговать с соседними странами с XIII в. Непревзойденными по изящности форм, прочности, легкости материала (папье-маше, дерево) считаются японские средневековые лаковые изделия, коробочки, чашки, подносы, веера, ножны для сабель самураев, всевозможные туалетные вещицы, изысканно украшенные перламутром, золотом и серебром.

Изготовлялись лаки и на Ближнем Востоке, в Индии и Персии. Персидские лаки менее прочные, их масса из папье-маше

более рыхлая, а поверхность менее блестящая. Персидские лаки были ценны миниатюрными росписями, которые отличались богатством цвета, красотой золотого орнамента.

Восточные лаки становятся известны в Европе в эпоху Возрождения — время интенсивной торговли с Азией. Однако лаковое производство широко укрепилось в Европе (Франции, Англии и Германии) лишь в XVIII в. Характер обработки европейских лаков существенно отличался от восточных приемов. Листы бумаги не только склеивались, но и сушились в печи. Полуфабрикат приобретал особую прочность, он подвергался столярной и токарной обработке.

3.4.1. Лаковая миниатюра

Федоскино

В Федоскино, чьи традиции восходят к русской классической живописи и миниатюре XVIII — первой трети XIX в. и одновременно к народному искусству, пишут маслом на папье-маше.

В XVIII—XIX вв. папье-маше успешно применялось для изготовления самых разных предметов — от козырьков для головных уборов русской армии до подносов, столиков и даже люстр. Но самыми популярными изделиями из папье-маше были всевозможные шкатулки и коробочки: для спичек, марок, карт, очков и прежде всего для нюхательного табака — табакерки.

Мода нюхать табак пришла в Россию с Запада и сначала, естественно, увлекала только высший свет. Табак привозился издалека, стоил дорого, поэтому и табакерки выполнялись из дорогих материалов, таких как кость, фарфор, драгоценных материалов и камней. Лучшие ювелиры трудились над созданием табакерок, стоивших подчас целое состояние. К концу XVIII в. мода на нюхательный табак приобрела массовый характер, и даже последний приказчик считал делом чести иметь под рукой табакерочку. Вырос спрос на дешевые массовые коробочки для табака. Подходящим материалом для таких табакерок оказалось папье-маше. Множество мелких табакерочных фабрик появилось в то время в России. Среди прочих была основана и фабрика московского купца Петра Коробова.

Такая мастерская производила до 1000 табакерок в год. Они стоили дешевле зарубежных и находили широкий спрос покупателей среднего достатка. Высшие слои общества предпочитали иностранный товар.

Вскоре предприятие перешло к зятю Коробова П. В. Лукутину, который продолжил и усовершенствовал производство. С этого

времени дело получило настоящий размах. Уже с 1828 г. на изделиях мануфактуры П. В. Лукутина начинают проставлять инициалы владельца и изображать в виде марки государственный герб. Лаковые коробочки стали называться лукутинскими. Умелое ведение дела, мастерство живописцев, привлекавшихся к росписи изделий, обеспечили всем поколениям Лукутиных, владевших фабрикой на протяжении всего XIX в., первое место среди других русских лаковых производств. В России в этот период появилось немало такого рода мастерских. Они возникали и закрывались, не выдерживая конкуренции с лукутинским предприятием.

Французское слово «папье-маше» (букв. «жеваная бумага») прочно прижилось в русском языке. Несколько слоев проклеенного картона, проваренного в льняном масле и просушенного в несколько приемов в горячей печи, образуют оригинальный материал, который можно пилить, шлифовать, покрывать различными грунтами и лаками, прочный как дерево, легкий, водостойкий.

Ленты проклеенного картона навертываются на деревянную форму — болванку, прессуются, просушиваются в специальном помещении, пропитываются льняным маслом и сушатся в печи. Шкатулка приобретает твердость и прочность дерева. Поверхность под живопись выравнивается, зачищается шкуркой и грунтуется.

На поверхность наносится несколькими слоями сажа на масляном лаке. После просушки она вновь покрывается лаком. В таком виде предмет попадает в руки художника, который вдохнет в него жизнь.

Федоскинская миниатюра жила в тесной связи со многими областями отечественного изобразительного искусства: станковой живописью, графикой, народным искусством.

Федоскинские художники с успехом копировали шедевры русской классической живописи, потому что им была близка и понятна система выразительных средств отечественной станковой живописи. Федоскинские художники, так же как и русские портретисты, пейзажисты, писали свои композиции масляными красками, используя два основных способа их нанесения на грунтованную поверхность: полупрозрачное лессировочное письмо и плотное, корпусное, когда каждый последующий слой живописи перекрывал предыдущий. Федоскинские мастера использовали те же законы построения световоздушной среды и линейной перспективы, что и мастера станковой живописи, но любовно обращались с плоскостью декоративного предмета. Они умело замыкали перспективу и придавали изображению именно ту меру пространственности, которая позволяла не нарушать плоскость вещи.

Подлинным расцветом пейзажа в творчестве мастеров Федоскино ознаменована 1-я половина XIX в. — время, когда владель-

цами фабрики были промышленники и любители искусства Петр Васильевич и Александр Петрович Лукутины.

Мастера на лукутинской фабрике имели в своем распоряжении множество разнообразных оригиналов для художественных работ. Оригиналами служили, кроме русских картин и произведений самого хозяина, английские и французские гравюры и картины, покупавшиеся Николаем Александровичем Лукутиным — меценатом и коллекционером.

Таким образом, с самого начала развития пейзажа в Федоскино мастера непосредственно соприкоснулись с лучшими достижениями русского и европейского пейзажного искусства, представшего перед ними как в подлинниках, так и в хороших графических воспроизведениях.

Пейзаж всегда занимал в Федоскино более заметное место, чем портрет. По-видимому, он легче уживался с самой задачей украшения декоративного изделия. Обращение к произведениям федоскинских мастеров-пейзажистов XIX—XX вв. с очевидностью свидетельствует о том, что с начала возникновения промысла и до наших дней пейзаж является для них одним из самых притягательных жанров и это не случайно. Природа, которая окружала и окружает федоскинских мастеров, входит в их жизнь как одно из самых ярких и постоянных жизненных впечатлений, формирует настрой души художников.

Путь развития федоскинского миниатюрного пейзажа не был простым и легким. В его истории есть периоды подъема и периоды, когда остро сказывалось непонимание специфики миниатюры; когда творческие возможности мастеров не находили должного раскрытия. Это было связано зачастую с динамикой развития отдельных видов миниатюры внутри промысла, когда в силу социальных и художественных обстоятельств, прихотей моды начинали преобладать жанровые мотивы, портрет, а пейзаж отходил на второй план, включаясь в произведения других видов миниатюры или сужаясь до трактовки творческих замыслов станковистов при копировании оригиналов.

Поиски выразительности художественного языка, декоративной приподнятости привели многих пейзажистов современного Федоскино к использованию в их композициях перламутра. Несомненна красота и природная декоративность этого материала. Применяемые пластины перламутра — то зеленоватые, то розовые, то голубовато-серые — столь ярки по цвету, так переливчаты, что поневоле дивишься смелости художника, берущегося сочетать перламутр с живописью.

В ряду наиболее удачных композиций следует назвать работы Ю. В. Карапаева, в частности его пейзаж «Ивушка». Среди множества пейзажных произведений этого художника особенно про-

никновенны весенние пейзажи, в которых мастер по-своему, в декоративном ключе, пытается передать ощущение световоздушной среды — задача непростая и для решения средствами классической живописи, особенно сложна в декоративном произведении с его условным пространством, оптическим смещением планов, связью с плоскостью. В пейзаже «Ивушка», где перламутр дан не вкраплениями, а целой пластиной, художник удачно использовал цвет самого исходного материала — его серовато-сиреневый тон. Именно он позволяет передать и холодноватость весенней речки, и свежесть воздуха, и борьбу холода и тепла в самой природе.

В середине 1970-х гг. внимание зрителей было привлечено произведениями молодого федоскинского пейзажиста Сергея Козлова. Его миниатюру «Утро» хочется назвать пейзажем с золотой речкой. В ней привлекает своеобразие декоративного решения зимнего мотива с богатым введением золота. Художнику удалось увидеть редкостный момент в состоянии природы и передать зрителю свое чувство восхищения увиденным. В пейзаже — неповторимая нарядность зимнего утра, необычная, будто театральная, торжественность.

В федоскинской лаковой живописи определилось несколько направлений в декорировании изделий: скань, цировка, шотландка, инкрустация перламутром, отделка изделий «под черепашку», под бересту, под слоновую кость, под камень, под малахит, переливчатая отделка и др. Для украшения большого числа изделий используется декорирование графическим орнаментом. В этом виде декора федоскинских изделий было много разнообразных решений.

Таким образом, украшение лаковых изделий Федоскино 1-й половины XIX в. развивалось от весьма лаконичных решений в золотой графике (тонкая гирлянда, виньетка) к более богатому развитому узору, как правило, органично связанному с формой предмета. Золотой орнамент украшал и чернолаковые, и цветные изделия — коричневые, вишневые, металлизированные, многоцветные. Ближе к середине XIX в. в золотой орнамент стали включаться элементы цветочной росписи, золотой штрих стал менее выразительным.

На протяжении всего XIX в. федоскинские мастера с большим успехом разрабатывали и другие, только этому промыслу присущие, способы декоративной отделки изделий.

Федоскинская скань — уникальный способ инкрустации тонкими узорными серебряными пластинками. В зависимости от характера рисунка высечки могут быть самой разнообразной конфигурации и размеров: «чечевичка», «лепесток», «запятая», «полумесяц», «ромбик», «снежинка», «точка» и другие формы. В по-

следние годы материалы, используемые для изготовления пластинок, несколько изменились: стали применять мельхиор, а также оберточную фольгу. Но технология наложения пластинок на изделие осталась прежней — на сырой лак.

На протяжении всего XIX в., несмотря на свою трудоемкость, скань применялась довольно широко. Было два основных вида ее применения. Круглые и звездчатые серебряные пластинки могли нешироким поясом охватывать форму предмета, оформлять миниатюру. Но гораздо чаще, располагаясь в шахматном порядке, они сплошь покрывали поверхность изделия, будто кружевным серебряным узором. Чуть выступая над поверхностью лака, эти пластинки создавали своеобразную фактуру изделия, а перемежаясь с гладкими, не украшенными ее частями, подчеркивали конструкцию предмета, придавая их формам особую логику и ясность. Данный способ декорирования применялся в основном для украшения небольших изделий.

Цировка — это узор из тонких линий волнообразной формы, которые расходятся от центра коробочки, напоминая лучи. Существует несколько способов исполнения этого узора. При первом способе на поверхность изделия наносится слой эмалевой краски или лака. По этому полупросохшему слою разглаживают лист олова, серебра или мельхиора. После высыхания его снова покрывают несколькими слоями черного лака. Затем при помощи лекала и штихеля прорезают узор. После лакировки линии приобретают золотистый оттенок, и вся поверхность становится напоминающей солнечное сияние. Второй способ заключается в нанесении на поверхность изделия жидкого лака при помощи рейсфедера и последующем накладывании на лак сусального золота.

Первоклассными образцами изделий XIX в., украшенными приемами цировки, обладают Исторической музей и музей Федоскинской школы миниатюрной живописи.

Шотландка представляет собой линейный орнамент в виде перекрещивающихся полосок. Составляются широкие или узкие, пестрые или спокойные по цветовому сочетанию клетки. История клетчатых узоров вообще связывается с Британскими островами. В старину клетчатый рисунок у шотландцев был символом определенного клана. В европейских странах, куда перекинулась мода на такой орнамент в период романтизма, клетки приобрели чисто декоративный характер. Мастера лакового дела быстро восприняли это направление в искусстве и начали расписывать свои изделия клетчатыми узорами, подчас в сочетании с сюжетными композициями.

Художники лукутинской фабрики наносили не только простые клетчатые узоры, они усложняли движение линий, форму пере-

плетений, и тогда сетка напоминала паутинку или прелестную нежную вуаль из золотых или серебряных нитей.

Сегодня черчение шотландки выполняется рейсфедером масляной краской, разбавленной скипидаром до густоты сливок. Коробочка зажимается в специальные струбцинки с прикрепленной линейкой, по которой движется угольник. Если нужны линии разных цветов, то после проведения их одним цветом они просушиваются. В завершении работы изделие покрывается лаком.

Техника *«под черепаху»* выполняется путем копчения сырого грунта над свечкой. Удачно применил эту технику декоративного оформления в сочетании с натюрмортом мастер Федоскинской фабрики В. О. Калинин.

Традиционная система декоративного оформления федоскинских изделий столь разнообразна и богата художественными приемами, что каждый из современных мастеров находит в опыте прошлого черты, наиболее близкие его собственной творческой индивидуальности (рис. 34 — цв. вкл.).

Палех

Как культурный центр Палех (Ивановская область) был образован профессиональными потомственными мастерами — иконописцами, крестьянами села, оставшимися без работы в результате гонений на церковь и верующих после октября 1917 г.

Стремление спасти наследственное мастерство заставило палешан, творчески переосмысливая иконописную традицию, обратиться к образам и сюжетам фольклора, пушкинских сказок, создать свою художественную систему миниатюрной живописи с характерным для нее черным фоном, новым пониманием пространства — без линии горизонта.

Стиль Палеха сложился под влиянием московской и ярославской школ древнерусской живописи. В XVII—XIX вв. жители этого большого села занимались изготовлением икон. Работа над дорогими «многодельными» иконами воспитала у мастеров понимание многофигурных композиций. Благодаря стройности и изяществу удлиненных фигур, орнаментальной изысканности рисунка, иконы производили впечатление праздничности. Гамму росписи составляли ярко-красные, бирюзовые, синие, зеленые, желтые краски, дополненные золотом легких узоров. Уже в XVII в. палешане пытались расширить рамки религиозной тематики, насыщая изображения множеством эпизодов, занимательными деталями, отражающими жизненные наблюдения.

К созданию лаковой миниатюры мастера пришли не сразу.



Рис. 1. Стилизация. *Студенческая работа Т. Павловой*



а



б

Рис. 2. Балясины из Федосеева:
а – Ягнёнков И. В. Куклы. Конек. Собачка;
б – Ягнёнков М. И. Конь с повозкой



Рис. 3. Семеновская матрешка. *Танкова Е. Е. Матрешки*



Рис. 4. Бабенские игрушки



Рис. 5. Городецкая роспись.
Коновалов А. Е. Донце прялки



Рис. 6. Мотив коня в городецкой росписи.
Коновалов А. Е. Декоративное панно



Рис. 7. Городецкая роспись.
Сюжетная композиция.
Беспалова Л. Ф. «Родительский дом – начало начал...». Панно из триптиха



Рис. 8. Городецкая роспись.
Сюжетная композиция.
Касатова Ф. Н. Вечерком. Панно



Рис. 9. Хохломская роспись. Травное «письмо»-пряник. *Неизвестный мастер. Чаша-хлебница. Чашка*



Рис. 10. Травная роспись. *Фролова И. А. Ковш-петушок*



Рис. 11. Фоновая роспись. *Яковлева Е. В. Декоративное панно*



Рис. 12. Роспись «кудрина». *Зайцева Е. А. Кадочка и кружка*



Рис. 13. Полхов-майданская роспись.
Сентюрев П. Е., Сентюрева Л. П., Сентюрева А. П. Самовар на подносе



Рис. 14. Яркая роза в полхов-майданской росписи.
Питизина Л. В. Бочонок-копилка



Рис. 15. Растительная орнаментика и пейзаж в полхов-майданской росписи.
Казакова Е. Я. Яблоко-копилка



Рис. 16. Пермогорская роспись. *Прялка*

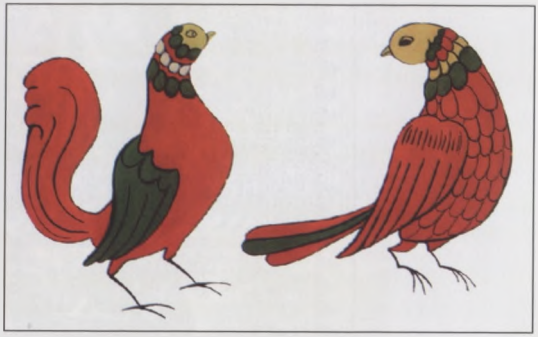


Рис. 17. Птицы в борецкой росписи



Рис. 18. Пучужская роспись



Рис. 19. Нижнетоемская роспись



Рис. 20. Мотивы коня, оленя, лебедя в мезенской росписи



Рис. 21. Резьба по бересте





Рис. 22. Декоративные фигурки, сплетенные из пучков соломы



Рис. 23. Гжель. *Дунашова Т. С. Предметы из чайного набора*



Рис. 24. Скопинская керамика. *Кумган*



Рис. 25. Дымковская глиняная игрушка. *Баранова Г. И. Водоноска. Косс-Деньшина Е. И. Фантастические птицы*



Рис. 26. Филимоновская глиняная игрушка. *Карпова А. Г. Барыня с младенцем. Карпова Е. И. Солдат с петухом*



Рис. 27. Каргопольская глиняная игрушка. *Бабкина У. И. Барыня с ребенком*



а



б

Рис. 28. Изразцовые печи:
а – фрагмент; б – общий вид печи



Рис. 29. Костюм новобрачной.
Пензенская губ.



Рис. 30. Женские головные уборы «сорока»



Рис. 31. Батик.
Гильман Р. Осенний натюрморт



Рис. 32. Лоскутная техника.
Смирнова И. И. Панно «Хоровод»



Рис. 33. Ковроткачество.
Штода Е. Л. Ковер «Белые букеты»



Рис. 34. Федоскино. *Антонов В. Д. Шкатулка «Русская зима»*



Рис. 35. Палех. *Голиков И. И. Пластина «Третий интернационал»*



Рис. 36. Мстёра. *Муратов В. С. Шкатулка «Конармейская тачанка»*



Рис. 37. Холуй. *Седов В. Н. Шкатулка «Коммунары идут»*



Рис. 38. Жостово. *Савельев М. П. Поднос «Лунная ночь»*



Рис. 39. Финифть. *Хаунов А. А., Матакова Л. Н. Пудреница «Птичка»*

Один из художников — И. Голиков отправился за «советом» в Москву, где в кустарном музее он увидел федоскинские лаковые шкатулки из папье-маше, расписанные маслом по черному лаковому фону. Палехские мастера позаимствовали у федоскинцев технологию изготовления папье-маше, но для росписи применили темперную краску, разведенную эмульсией яичного желтка. Темпера в сочетании с золотом и серебром перешла к палешанам-художникам от их предшественников — палешан-иконописцев.

Традиционное мастерство древней живописи соединилось с искусством бытового предмета, образовав новый своеобразный вид декоративного творчества — палехские лаки.

Талантливым художникам И. Голикову, А. Котухину, И. Зубкову, Н. Зиновьеву, И. Баканову, И. Маркичеву, И. Вакурову пришлось заново осваивать способы производства папье-маше, изготовления и полировки лаковых шкатулок, так как многие сведения мастера Федоскино хранили в тайне.

Если художники-миниатюристы федоскинской росписи использовали готовые масляные краски в тюбиках, то художники Палеха готовили краски сами традиционным способом: растирая пигменты и замешивая их на яичной основе.

Краски, приготовленные старым способом, в сочетании с белильным грунтом придают живописи светоносную силу, яркость. В достижении такого эффекта большую роль играет сам живописный процесс, он также традиционен, начинается с так называемой роскрыши. Белильный рисунок покрывают локальным цветом от 1 до 3—4 раз. Этим достигается плотность, непрозрачность красочного пятна. Под конец роскрыш может выполняться плавями — лессировками, что создает прозрачность, легкость тона. Следующий этап — роспись. После нее следует тушевка, выделяющая объем. Применяются старинные иконописные приемы: пробела (прорисовка белилами), блики. Слой живописи тонок, он как бы вливается в черную глубину лаковой поверхности. Характерная черта Палеха, отличающая его от лаковой миниатюры Федоскино — пропись всех деталей твореным золотом очень тонкой кистью. Золотом пишется орнамент вокруг миниатюры, который является важным элементом палехской миниатюры и продолжает орнаментальную композицию.

Миниатюрное письмо требует большой тщательности и точности. Иногда миниатюра создается на маленьких поверхностях в 3—4 $см^2$, но и при этом она не теряет всю сложную последовательность живописной работы, подробности и детали выполняемого сюжета.

Излюбленными сюжетами в палехской миниатюре с самого начала были мотивы крестьянского труда, отдыха, сенокоса, охо-

ты, рыбной ловли, хороводов, плясок, несущихся троек. Все они были близки мастеру-крестьянину.

По-особому, по-палехски, пишут художники человеческие фигуры. Чтобы передать духовную утонченность и освобождение от телесного, материального мастер все образы свои подчиняет музыкальному, и как бы танцевальному ритму. Все мотивы изображаются парящими, словно не зависящими от земного притяжения. Походка у всех легкая, ритмичная; ноги едва касаются земли. Удлиненные фигуры, плавные и гибкие, тянутся, растут, будто цветы, деревья, расцветают радостью на черной лаковой поверхности. Сказочные горки, палаты, деревья, вода, поля, кони, люди — все понимается символически. Человек здесь един с природой. Между отдельными изображениями в композиции связь не просто сюжетная, а художественно-образная, эмоциональная, что обусловлено спецификой декоративного творчества.

В палехской миниатюре более условно трактуется пространство, композиция как бы расстилается по плоскости. Дальность плана обозначается то изображением архитектуры изнутри, то масштабным сокращением фигур. Зритель не только следит за развитием сюжета, но и созерцает музыку линии, ее стремительность и плавность, радужные переливы цвета, созвучность и контрастность форм.

В сложной игре ритма, в перетекающих линиях фигур, в созвучиях цветовых масс и планов слышатся отзвуки песенных образов. Много икон писалось палешанами на сюжеты акафистов и песнопений. Напевность их образов связана с самим поющим текстом. Но нигде иконопись не была так тесно связана с ним, как в Палехе. Песенное начало в палехской иконе пронизывает образ и выражает чувство, которому подчинено повествование. Именно это начало способствовало развитию в живописи элементов народного творчества и явилось существенной чертой традиций, формировавших искусство современного Палеха. В самой иконописной традиции музыкальное начало приобретало формообразующую силу. Его мы отмечаем как важный источник развития в будущем палехской миниатюры.

Творческое проникновение мастера в музыкальный образ песни, в ее мелодию проявляются в художественном решении миниатюры. Высочайших вершин на этом пути достиг И. И. Голиков (рис. 35 — цв. вкл.). Живописный образ его миниатюр перекликается и с поэзией, и с музыкой. Он создал поистине живописное воплощение «Слово о полку Игореве». Высокий дух русских воинов, вставших на защиту Отечества, передается в его миниатюрах особым пространственным ритмом.

Издавна в народном и древнерусском искусстве цвет был иносказательным. Народные представления о цвете в Древней Руси

связывались с растениями, с живым миром природы, и соответственно этому рождались такие определения, как брусничный, гвоздичный, «жаркий», огненно-красный. Цвет в искусстве Палеха вызывает самые широкие ассоциации и имеет большое значение в создании миниатюры. Повседневное преображается в этические образы, приобретающие выражение вечного. Все видимое преображается поэтически.

Каждое произведение палехского искусства уникально, но прежде всего уникальны его художественная природа, материал, техника и, наконец, неповторимая поэзия образа, связанная с жизнью, с историей народа.

Мстёра

Мстёрский промысел (Владимирская область) имеет достаточно самостоятельный характер, хотя в основе своей так же, как палехский, опирается на иконописные традиции. В Мстёре жили иконописцы-ремесленники, продолжавшие традиции Владимиро-Суздальской иконописной школы. После революции они, как и палешане, стали искать промысел, в котором можно было бы с успехом использовать свои профессиональные знания и талант.

В 1933 г. мстёрские мастера организовали первую артель по росписи лаковых изделий из папье-маше. Ведущие художники того времени — Н. П. Клыков, А. Ф. Котягин, А. И. Брагин.

В мстёрской миниатюре нет палехских фантастических горок и деревьев. Их сменили голубеющие и розовеющие холмы, леса и перелески, пронизанные светом, солнцем, сияющие на солнце реки, озера. Если в языке палехского искусства наряду с цветом большое значение имеет линия, то мстёрские мастера с самого начала отдавали предпочтение большей живописности.

Мстёрские миниатюры привлекали своей живописностью: сюжет выполнялся на фоне пейзажа, голубого или охристого цвета, который занимал главенствующее место в росписи. Изображение сразу же задумывалось художником как замкнутый мир. Миниатюра, ограниченная рамкой и орнаментом, смотрела на зрителя, словно лучезарное панно-вставка. Тонкий золотой орнамент часто выступал как самостоятельное декоративное средство в декорировании изделия (рис. 36 — цв. вкл.).

Важно и то, что колорит мстёрской миниатюры построен не на контрастах. Колористическая гамма колеблется от серебристо-голубоватого холодного тона до теплого красно-охристого, золотистого. Пространство словно наполняется воздухом и светом, а изображение человека воспринимается на этом фоне как знак, символ самой природы.

Художники Мстёры в своих композициях чаще, чем в других центрах лаковой миниатюры, создают вещи, в которых живопись оформляет все стороны небольшого ларчика или расположена фризом по корпусу круглой коробочки. В орнаментальных композициях мастеров соседствовала реальная жизнь с фантастическими образами на основе народных сказок, легенд, песен. Мстёрские мастера создавали произведения глубокие по содержанию, высокохудожественные и самобытные по манере исполнения.

Выдающаяся роль в создании пейзажа в мстёрской миниатюре принадлежит Н. П. Клыкову.

В произведениях Н. П. Клыкова, А. И. Брягина, А. Ф. Котягина, И. А. Серебрякова исключительно интересно соотношение образно-стилистического характера росписи с сюжетно-тематическим репертуаром, главным образом «пасторали», «охоты», «битвы», «погони» и в не меньшей степени — пейзаж. Лучащиеся, яркие, живые краски создают впечатление реальности изображения, особенно в сравнении с Палехом. Однако если приглядеться внимательнее, пейзаж мстёрской миниатюры — долевой, панорамой — стремится вместить в себя сразу весь мир; структура пространства — то сжатого, то развернутого — определяется движением, как бы бесконечно длящимся. Возвышенный строй чувств, артистизм живописного повествования решительно отделяют мстёрскую миниатюру от стилистики искусства примитива, хотя Мстёра была центром не только иконописи и реставрации древней живописи, но и массового изготовления печатного лубка.

Исключительно интересную и оригинальную линию искусства Мстёры представляют фантастические формы стилизованного, ювелирно тонкого натюрморта мастера Е. В. Юрина и цветочные композиции В. С. Корсаковой.

Самобытен и оригинален в своей живописной манере художник И. Н. Морозов. Ему присущи особое ощущение целостности мира, тонкое чувство цвета, умелое использование декоративных элементов времени и самых сложных многофигурных композиций на исторические и сказочные темы: «Дмитрий Донской повел войска на защиту Москвы в 1380 году», «Игорево побоище»; «Сказка о золотом петушке» и др.

В природе нет синих, голубых, зеленых, розовых и огненно-красных коней. А в искусстве Мстёры они живут вольготно, скачут через долины, горы, моря и леса. Мстёрский пейзаж необычен. Его населяют животные и птицы, существа, созданные воображением художника. Сказочен пейзаж, сказочен и мир животных и птиц — таких в жизни не бывает.

Фантастические птицы, животные в мстёрской живописи — это или злые и коварные духи, враждующие с человеком и став-

шие препятствием на его пути, или образы добра и верности, ограждающие человека от злых напастей, помогающие ему. Всем своим творчеством мстёрские художники утверждают поэтический образный язык своего искусства. Ведущим началом в нем всегда было реальное чувство природы и окружающей жизни. Метафоричность изобразительного языка мстёрской миниатюры есть отражение закономерных явлений реального. Но для того чтобы их постичь, необходимо не только смотреть, но и уметь видеть, когда белый конь при определенных условиях освещения и рефлексах может превратиться в розового, синего, зеленого.

Мстёрское искусство лаковой миниатюры — живое, развивающееся явление. Интерес к мстёрской лаковой миниатюре не угасает и сейчас, ее художественная система переосмысливается, развивается и дополняется. Традиционную декоративную линию продолжали заслуженные художники И. Н. Морозов, Е. В. Юрин, И. А. Фомичев, Н. И. Шишаков, М. К. Дмитриева, В. Ф. Некосов, П. И. Сосин.

Холуй

Холуй (Ивановская область) также бывший иконописный промысел. Иконописному мастерству в Холуе начинали обучать с раннего возраста. Когда ребенку исполнялось 9—10 лет, его отдавали в «учение». Мастер брал себе по нескольку учеников на свое содержание. Вначале ученик выполнял самые простые, подсобные работы, наблюдая за учителем, постепенно осваивал иконописное мастерство. Обучение у мастера длилось 4 года. После того как рука маленького иконописца становилась более твердой, ему разрешалось писать иконы для массовой продажи. В это время ученик переходил на вторую ступень ученичества и считался уже подмастерьем. В конце обучения ученик писал «дипломную работу»: представлял на суд своего учителя так называемую «отходную» икону, по которой судили о его мастерстве и решали, может ли он называться мастером. Такая система практиковалась как в монастырских, так и в сельских мастерских. Есть факты отправки на обучение подростков в монастыри.

Холуй на протяжении долгого времени был тесно связан с Троице-Сергиевой лаврой. Есть сведения, что местные жители отправлялись в лавру для обучения иконописи. Вернувшись из лавры, иконописцы, несомненно, оказывали влияние на искусство Холуя.

В 1883 г. в Холуе открылась школа иконописи. Настоящим расцветом школы можно считать время преподавания в ней Н. Н. Харламова — выпускника Петербургской академии худо-

жеств. Работая над созданием образцов для своих учащихся, Н. Н. Харламов опирался на творческий опыт В. М. Васнецова. Сначала мастер подражал живописцу, затем нашел собственный стиль. Большое влияние на создание этого стиля оказали традиции древнерусской иконописи. В дальнейшем мастер нашел гармонию, объединяя в единое целое традиции иконописи и знания академической школы. Сохраняя чистоту русской иконы, ее духовность, Н. Н. Харламов избегал глубокого прорыва пространства, стремясь сохранить иконную плоскость. Учащиеся копировали эти образцы, создавая иконы холуйского письма отличного качества.

Холуйская миниатюрная живопись близка палехской по системе и приемам изображения. Мастера так же активно используют фон в организации плоскости, но применяют для фона не только черный цвет, обогащая колорит живописи, расширяя ее декоративные возможности. По сравнению с работами палешан мастера Холуя активнее используют золотой орнамент, сопровождающий живопись, который в некоторых работах создает впечатление тонкого ажурного кружева на черном фоне (рис. 37 — цв. вкл.).

Используя некоторую условность в изображении человеческих фигур, мастера Холуя приближают их к нормальным пропорциям, уделяя больше внимания выразительности силуэта, певучести линий. При локальной раскладке цвета миниатюристы не увлекаются штриховой разработкой. Они стремятся живописно разрабатывать силуэтные изображения, передать их объем. Более смело и реалистично трактуют художники пейзаж.

Холуйская миниатюра утвердила свои творческие позиции на рубеже 1960 — 1970-х гг. в творчестве В. Белова, Н. Бабурина, Б. Тихонравова, Б. Киселева, Н. Денисова, В. Фомина и более молодых художников — П. Митяшина, В. Елкина, В. Седова и других. В тематике холуйской миниатюры преобладают сюжеты из русских сказок, былин, но с каждым годом мастера все чаще обращаются к современным темам, среди которых особое место занимают изображения древнерусских городов Владимира, Суздаля, Ростова Великого с их величавой архитектурой, органично соединенной с пейзажем.

3.4.2. Роспись по металлу

Жостовские подносы

Подмосковная деревня Жостово стала символом уникального народного искусства. Жостовские подносы принадлежат к семье «русских лаков». Возникновение их производства связано с за-

рождением в конце XVIII в. лаковой миниатюрной живописи на папье-маше. Начавшись в русле лаковой миниатюры, производство подносов постепенно выделилось в самостоятельный промысел, которым занимались жители ряда деревень Московской губернии: Жостово, Осташково, Хлебниково, Троицкое и др. Ведущая роль принадлежала деревне Жостово, давшей имя всему промыслу. Родившись на земле подмосковной лаковой миниатюры, производство подносов в Жостово долгое время сохраняло органическую связь с ней. В первые десятилетия своей работы жостовские мастера пережили увлечение сюжетной росписью, так как мастерами нового промысла стали выходцы из Федоскино, занимавшиеся живописью на лаковых шкатулках. Аналогичными лаковой миниатюре были первые сюжетные композиции на подносах — «тройки», «чаепития». Но в сюжетно-жанровых композициях подносное производство в Жостово все больше обретало самостоятельный путь при создании декоративных цветочных композиций.

Рассматривая произведения художников, можно проследить те непременные элементы послойного жостовского письма, которые составляют определенную систему, профессиональный живописный канон, свойственный искусству Жостово и по настоящее время.

Основной мотив жостовской росписи — цветочный букет. В самобытном искусстве жостовских мастеров реалистическое ощущение живой формы цветов и плодов сочетается с декоративной обобщенностью (рис. 38 — цв. вкл.).

Роспись выполняется мягкими круглыми беличьими кистями, свободным кистевым мазком, без предварительного нанесения рисунка, композиция всякий раз выполняется импровизированно.

Виртуозное владение кистью и приемами письма позволяет мастерам Жостово легко добиваться различных декоративных эффектов.

Мастера начинают роспись с замалёвка — нанесения разбеленной краской силуэтов цветов и листьев, собранных в композицию букета. Затем на высохший замалёвок лессировочными (прозрачными) красками накладываются тени. Этот прием — тенежка — погружает букет в глубину фона. Далее следует прокладка — плотное корпусное письмо, наиболее ответственный этап живописи. Букет высветляется, уточняются формы цветов, возникает гармоничный колорит композиции. Следующий этап — бликовка — наложение бликов — выявляет объём и свет, завершает лепку форм, их условную материальность. На последующем этапе — чертежке — мастера быстро и легко очерчивают лепестки и листья, прожилки и семена в чашечках цветов. Завершает письмо привязка — тонкие травки и усики, объединяющие весь

букет и связывающие его с фоном. В последовательности приемов жостовского письма закреплена не просто техника живописи, это своеобразная азбука местного искусства. Она не лишает мастера свободы импровизации.

Расширяя выразительные средства своего искусства, живописцы разработали новый способ орнаментальной росписи — копчение. Мастер после подготовки подноса к росписи наносил узоры с помощью свечи, в виде панциря черепахи.

Жостовские мастера расписывали подносы, используя не только черные и белые фоны, но и цветные и золотые. Покрытая порошком бронзы или алюминия поверхность подносов, просвечивая сквозь слой лака, создавала эффект золота. На золотом фоне краски приобретали особую звучность, а подносу придавали вид дорогого предмета.

В сохранении и развитии лучших традиций местного искусства велика заслуга классиков жостовской живописи: И. С. Леонтьева, П. С. Курзина, Д. С. Кледова, А. И. Лёзнова, А. П. Гогина. Их преданность искусству и увлеченность своим творчеством заражают молодых, что способствует наследованию мастерства новыми поколениями, а значит, открывает пути дальнейшей жизни промысла.

Нижнетагильские подносы

Уральские расписные подносы стали изготавливать в начале XVIII в., в период развития металлургического производства, связанного с выпуском листового железа. Здесь выковывали различные по форме подносы, с просечным высоким бортом, с фигурными ручками. По загрунтованному металлу наносился цветной фон (иногда он имел несколько цветовых полей), затем с помощью мягкой беличьей кисти выполнялась размашистая роспись — букет из разнообразных цветов.

Яркая многокрасочная роспись надолго закрепилась в Нижнем Тагиле.

Роспись была плоскостной, грубоватой по технике исполнения и напоминала роспись по дереву и бересте. Но ее цветовые сочетания, крупные изображения растительных мотивов создавали нарядное убранство подносов.

На рубеже XVIII—XIX вв. в нижнетагильских подносах появилась сюжетная живопись профессиональных художников, создавшая новое направление росписи, которое приближало поднос к декоративной картине. Среди сюжетов, украшавших подносы, встречаются мифологические и исторические сцены, городские и сель-

ские пейзажи. Декоративный характер росписи придает обрамление в виде гирлянд с цветами, веток, исполненных в один тон.

Подносы с сюжетной росписью выполняли тщательно. Роспись по красному, синему, зеленому фону усиливала живописные эффекты. Так называемые трактирные подносы мастера писали очень быстро в один красочный слой. Они были по-своему привлекательны, благодаря смелым соотношениям цвета.

Краски наносили тонким слоем, а затем закрепляли прозрачным и прочным лаком. Его называли хрустальным за то, что он почти не менял цвета живописи.

Подносы были очень популярны в разных слоях городского населения. Искусство росписи подносов продолжает свое развитие и сегодня. Современные мастера обращаются к истокам уральского народного подноса, в котором декоративность цвета самой росписи, многоцветная разработка фона и ясная композиция в изображении растительных мотивов обеспечивают самостоятельный путь развития промысла.

3.4.3. Ростовская финифть

История живописи по эмали берет свое начало в XII в., когда в летописях появляются первые упоминания о русской финифти. В Древней Руси цветные эмали считались одним из самых дорогих и красивых материалов, а техника изготовления различных изделий была заимствована из Византии. Изначально финифть использовали для украшения церковной утвари и облачений священнослужителей.

В середине XVIII в. в одном из монастырей Ростова Ярославского, при митрополите Арсении, была организована небольшая мастерская, в которой ростовские мастера-эмальеры украшали различные изделия церковного характера. Финифтью украшались иконостасы, одеяния священников, митры, оклады евангелий, потиры. Сюжеты росписей в основном были церковного содержания.

Позднее центром производства ростовской финифти стал Яковлевский монастырь и слобода при нем. Мастера, работавшие здесь, получали заказы на иконки из финифти не только из ростовских храмов, но и из многих российских монастырей и архиерейских домов. В качестве благословения эмалевые иконы с изображением святых преподносили в дар.

В Ростов заезжали многочисленные паломники со всей России. И царствующие особы, и вельможи, и простолюдины молились у гробниц святых. Именно для паломников здесь изготавливали в больших количествах иконы святых, которые распростра-

нялись по всей стране. В дальнейшем мастера все более отходят от иконописной манеры, опираясь в своем искусстве на достижения станковой живописи того времени.

После революции 1917 г. ростовские мастера начали работать над созданием разнообразных ювелирных изделий и предметов быта: брошей, пудрениц, коробочек, шкатулок с орнаментальной и сюжетной росписью по эмали. Мастера ростовской финифти применяли темный, черный или синий фон эмали, на котором писали разнообразные узоры из цветов в виде венчиков, букетиков и гирлянд. На выполненных ими миниатюрах яркие краски эмали прекрасно гармонировали с гладкой и блестящей золотой и серебряной поверхностью изделия, чеканным рельефом и драгоценными камнями.

Яркие светоносные краски на белой эмалевой пластине оживляли картины библейской и русской истории, передавали многообразие реальной жизни и красоту родной природы. Эти сокровища и по сей день создаются великолепными мастерами города Ростова Великого, в котором более двух столетий существует уникальный промысел живописи по эмали. Многоцветной россыпью красок светится она на ювелирных изделиях современных мастеров. Оправа из вьющейся в замысловатом узоре с канвой металлической нити дополняет изысканный рисунок (рис. 39 — цв. вкл.). Каждое последующее поколение художников, воспринимая местную живописную традицию, вносит в ростовскую финифть новое мироощущение, собственное понимание прекрасного.

Эмаль (от фр. *email*, от франкск. *smeltan* — плавить) — техника, применяемая в ювелирном искусстве, прочное стекловидное покрытие, наносимое на поверхность металлического предмета и закрепляемое обжигом; существует и холодная эмаль (без обжига). Основой ювелирной (горячей) эмали служит стекло, пигментированное примесью окисей металлов. Различаются прозрачные, полупрозрачные (опаловые) и глухие (опаковые, компактные) эмали. Прозрачность придает окись свинца в эмалевом составе, непрозрачность — окись олова.

Основой изделия с финифтью служит медная пластинка, которая вырезается по размерам и по форме будущего произведения: круглая, квадратная, овальная. После очистки и травления металла на него наносится эмаль — особая стекловидная масса, истертая в порошок.

Эмаль на заготовку можно нанести двумя способами: посыпать эмалевым порошком или густо разводить его с водой и наносить кистью. После нанесения каждого слоя пластинка просушивается в сушильном шкафу и обжигается в муфельной печи при температуре 700—800 °С, пока эмаль не сплавится, а поверхность не станет гладкой.

Этап обжига самый сложный в эмальерном деле: он требует большого опыта, специальных знаний и определенного художественного чутья. Значительная часть сплавов имеет различные температуры плавления, и, для того чтобы избежать выгорания эмалевого покрытия, обжиг начинают с самых тугоплавких материалов. Как правило, мастера делают многочисленные пробы обжига отобранных красок. Эти пробы необходимы для определения точных температурных режимов плавления как односоставных, так и сложных, смешанных колеров. Кроме того, только пробные обжиги дают возможность более точно подобрать необходимый цвет, поскольку в процессе плавления некоторые эмали изменяют интенсивность своего цвета и приобретают новые оттенки. Нанесение и обжиг эмали даже одного цвета производится чаще всего в несколько приемов. Первый слой выполняет грунтовочные функции, по нему проверяют, как эмаль растекается по поверхности вырезанного для нее углубления в металле либо в ячейках между сканными или вальцованными перегородками. Последующими слоями восполняют усадку эмалевой массы при плавлении и доводят уровень покрытия до верхнего края перегородок или поверхности металла. Иногда сверху наносится фондан — защитный слой бесцветной эмали.

Для росписи по эмали используются огнеупорные краски с температурой плавления от 700 до 800 °С. Они готовятся из тщательно растертых пигментов, смешанных со скипидаром и лавандовым или скипидарным маслом. Каждая краска имеет определенную температуру плавления и при обжиге изменяет свой первоначальный цвет. Поэтому живописцы при работе пользуются палитрой — «опытницей» — белой эмалевой пластинкой с пробами красок. При помощи нее определяются температура плавления каждой краски и ее цвет после обжига.

Роспись пластинки начинается с рисунка, который выполняется сначала на бумаге. Затем рисунок переводится на кальку и с оборотной стороны прокалывается по контуру тонкой иглой, под кальку при этом подкладывается кусок сукна. Кальку накладывают на лицевую поверхность загрунтованной пластинки и осторожно натирают суконным тампоном смесью угольного порошка или сажи со скипидаром, проводя по контуру рисунка (припорох), отчего на пластинке получается пунктирный абрис, рисунок на эмалевой основе. Роспись производится особыми надглазурными красками в порошкообразном виде, цвет которых значительно отличается от того, который получается после обжига. В этом заключается самая большая сложность для художника: он должен тонко чувствовать, какой плотности нужно наносить мазок, какие краски смешивать, чтобы достичь желаемого цвета и тона.

На первой стадии росписи по эмали тонкой кистью делается подмалевок — наносятся основные цвета. После этого пластинка обжигается в муфельной печи, пока краски не сплавятся и не приобретут яркость и блеск. Извлеченная из муфеля пластинка остужается и следует первая прописка, в ходе которой выявляются основные детали изображения и светотени. Затем пластинка вновь просушивается, обжигается и остужается. В процессе второй прописки выявляются второстепенные детали, прорабатываются полутона и уточняются цветовые отношения. Производится третий обжиг.

Ростовские мастера постоянно искали свой почерк, стиль, приемлемый только для эмали. Особой красочностью и цельностью отличаются произведения художников А. Алексеева, В. Пителина, Н. Куландина, А. Тихова. Ведущее место в творчестве живописцев стала занимать сюжетная композиция: наряду со сказочными сюжетами художники используют мотивы литературных произведений, народного быта, современности. В последние годы окончательно утвердились пейзажная, декоративная и жанровая росписи в миниатюре.

Особым лиризмом отличаются миниатюры А. Алексеева, написанные в мягких пастельных тонах. Композиции А. Алексеева цельные, рисунок предельно скупой, выверенный; для него характерны плавные, текучие линии, округлые формы, переходящие одна в другую. Выделяется работа мастера «Синюшкин колодец» со сложной композицией, составленной по принципу иконного письма, когда разновременные события изображаются на одной плоскости. Круговое движение форм рисунка подчинено овальной форме подвески. Преобладают характерные для росписи А. Алексеева голубовато-фиолетовые цвета. А. Алексеев умело передает в своих работах грусть, тревогу, радость. Именно радость, радость мироощущения излучает его панно «Лето». На сравнительно небольшой площади панно показан сельский труд и отдых, пронизывающие лучи солнца, летние грозы с острыми молниями и радугой, буйная зелень и первый листопад. Автор отражает могучее царство неповторимой русской природы.

Для живописных работ В. Пителина пластинка «Ростов» и плашка «Плач Ярославны» характерны сложные, богатые цветовые отношения, удачно подчеркивающие элементы древних сооружений, умело передающие пространство архитектурного ансамбля Ростовского кремля. Композиция плашки «Плач Ярославны» отличается особой красотой и цельностью, удачно подобранный фон ярко выделяет стройную, величественную фигуру Ярославны.

Миниатюры другого художника, Н. Куландина, привлекают яркостью и многоцветием колорита. Их праздничные краски пере-

носят нас в мир русских сказок, былин, русской истории, быта — излюбленной тематики художника. Начинал художник с росписей станкового характера. Но постепенно композиции его работ становятся все более условными, а живопись — декоративной. Удивительно красив триптих мастера «Ростовские звоны». Эта символическая миниатюра отличается изящным, истинно миниатюрным рисунком и великолепным композиционным решением всех трех составных частей произведения. Колорит композиции яркий, с нежными оттенками, объединяющими всю композицию в единое целое. Оригинальна по замыслу миниатюра Н. Куландина «Лада». Перед нами оконце с открытыми фигурными ставнями, а в оконце — русская красавица с мягким овалом лица, ясными глазами и загадочной улыбкой. Нежные, мягкие тональные переходы еще более подчеркивает нежность женского образа.

Своеобразна и привлекательна живописная манера художника А. Тихова. Пишет художник плотно, цвет его красок насыщен. Заметна особая любовь автора к сказочному растительному орнаменту. Великолепны по живописи миниатюры «Девушка с ведрами», «Девушка с корзиной». Они близки по сюжету и очень красочны. На переднем плане изображены разнообразной формы листья и цветы, декоративно обогащающие композицию. Цветы, как плоский растительный орнамент, выявляют глубину пространства. В творчестве А. Тихова чувствуются традиции народного искусства: декоративной росписи по дереву, лубка, набойки.

Творческие поиски мастеров именно в традициях народного орнаментального искусства, несомненно, обогащают ростовскую финифть.

Применение того или иного приема в эмальерном деле определяется технологическими и конструктивными особенностями укрепления эмали на изделии.

Существует следующая классификация эмалей.

1. *Перегородчатая эмаль.* Особенности использования этого технического приема заключаются в укреплении эмали внутри своеобразных ячеек, образованных припаянными к поверхности металла перегородками из вальцованной проволоки. В старину перед напаиванием перегородок мастера часто прочеканивали в металлической пластине углубления, которые затем как бы огораживались перегородками. Этот прием обеспечивал лучшее укрепление эмали в ячейках.

Толщина перегородок зависит от орнаментального изображения. Важным технологическим условием работы в технике перегородчатой эмали является применение тугоплавкого припоя для перегородок, температура плавления которого превышает режимы плавления всех используемых в работе эмалей.

2. *Выемчатая эмаль.* Включает несколько приемов укрепления эмалевых сплавов при помощи создания специальных углублений (выемок) на поверхности изделия. В зависимости от технического замысла мастера выемки выполняются в технике резьбы, чеканки, штамповки, литья либо гравировки. Если эмалью покрываются значительные по площади выемки, то на их поверхности наносятся насечки или производится штриховая разделка резцом. Это необходимо для лучшего сцепления эмали с металлом.

Техника выемчатой эмали получила распространение в среде русских золотых и серебряных дел мастеров со 2-й половины XIV столетия и является традиционной техникой русского эмальерного искусства.

3. *Эмаль по скани.* Во многом сходна с техникой перегородчатой эмали, иногда ее называют «русская эмаль».

Роль перегородок в покрытиях этого вида выполняет скань — витая проволока, из которой набираются различные орнаментальные композиции. Тонкий и изящный по рисунку орнамент, выполненный из сканой (крученой) проволоки, напоминающей по виду плетеное кружево, порой с небольшими капельками зерни, дополняет и обогащает роспись, контрастируя с ней своим металлическим тусклым блеском.

4. *Эмаль по рельефу.* Одна из самых сложных техник в эмальерном деле. Русские мастера освоили ее лишь во 2-й половине XVII в.

Покрытие высоких чеканных и литых рельефов осложнено тем, что при обжиге эмаль не удерживается на выпуклых участках поверхности предмета: либо стекает в более низкие части рельефа, либо выгорает.

Технология работы эмалью по рельефу очень сложная, кропотливая и имеет следующую последовательность. На объемные участки поверхности изделия ровным слоем наносится эмалевая масса, из которой перед обжигом удаляют излишнюю влагу фильтровальной бумагой. Затем изделие помещают в печь и выдерживают там до того момента, когда эмаль начинает растекаться по поверхности. Если после обжига образуются участки оголившегося металла или трещины в эмалевом покрытии, на эти места наносится новый слой массы, после чего обжиг повторяется. Строгая последовательность обжига в режиме от тугоплавких к легкоплавким эмалям, а также применение наиболее качественных эмалевых сплавов являются важным условием работы в технике эмали по рельефу.

5. *Эмаль расписная (живописная миниатюра).* Эмалевая роспись наносится на поверхность изделия или специально подготовленной пластины, покрытой слоями грунтовой и покровной

эмали. Перед нанесением грунта предмет обжигается, протравливается и сушится. На грунтовый слой наносятся, как правило, несколько слоев белой эмали. После каждой прокладки и следующего за ней обжига поверхность выравнивается бруском и предмет дополнительно обжигается. При подготовке пластины для миниатюрного живописного изображения эмалевый слой обязательно наносится и на ее оборотную сторону. Это необходимо для того, чтобы при многократных последующих обжигах тонкий лист металлической основы не коробился.

После предварительной разметки роспись выполняется специальными красками на эфирных маслах, и практически каждое нанесение нового колера сопровождается обжигом с учетом температуры его плавления. Законченная живопись после обжига для прочности покрывается сверху легкоплавкой прозрачной эмалью — фонданом, которая защищает краски от механических повреждений и придает всему изделию блеск. Фондан обычно накладывается и обжигается 2—3 раза.

6. *Витражная эмаль.* Конструктивной основой витражной эмали служит не металлическая плоскость, как при использовании прочих эмальерных приемов, а сканая или выпиленная в металлической пластине ажурная сетка. Сквозные отверстия этой сетки заполняются эмалевой массой, и предмет обжигается. Возникающие после обжига просветы вновь затягиваются эмалевой массой и подвергаются дополнительному обжигу. Повторяется эта операция вплоть до сплошного «застекления» сквозных отверстий.

7. *Транспарантная эмаль.* Пластические свойства стекловидных сплавов в XIX в. обеспечивали устойчивое соединение декоративного покрытия и металлической основы уже без предварительной фактуровки поверхности предмета. Иногда перед нанесением эмали поверхность обрабатывалась химическими растворами, например подвергалась протравке кислотами. Это давало возможность мастерам покрывать тонким прозрачным слоем эмали обширные гладкие или рельефные поверхности. Транспарантной эмалью мастера часто называли фондан — верхний прозрачный защитный слой и так называемый эмалевый лак.

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Кто создал первые фабрики изготовления лаковых шкатулок?
2. Какие промыслы лаковой миниатюры находятся в Ивановской области?
3. Расскажите о технологии выполнения лаковых миниатюр. Есть ли разница ее осуществления в центрах Палеха, Холуя, Федоскино и Мстёры?
4. Чем отличается миниатюра Мстёры от миниатюр Палеха и Федоскино?

5. Как мстёрские мастера выстраивают композиции в своих произведениях?
6. Какую роль играет пейзаж в миниатюрах Мстёры?
7. Какой из промыслов — Жостово или Нижний Тагил — является родоначальником лаковой живописи по металлу в России?
8. Из какого материала изготавливались первые жостовские подносы?
9. Назовите этапы выполнения жостовской росписи.
10. Перечислите основные композиционные схемы росписи жостовских подносов.
11. Выделите основные технологические различия в нижнетагильской и жостовской росписи.
12. Какие материалы использовали для основы изделия с финифтью?
13. Кратко охарактеризуйте виды эмалей (перегородчатая, выемчатая, по скани, по рельефу, расписная (живописная миниатюра), витражная, транспарантная).
14. Назовите технологический процесс росписи ростовской финифти.
15. Какие стили применяли мастера для художественной эмали?
16. Какие виды сюжетных композиций использовали народные мастера в своих произведениях?
17. Назовите произведения ведущих художников ростовской финифти А. Алексеева, В. Пителина, Н. Куландина, А. Тихова.

ЗАДАНИЯ ДЛЯ ПРАКТИЧЕСКОЙ РАБОТЫ

1. Выполните зарисовку орнамента Федоскино, Палеха, Холуя и Мстёры.
2. Зарисуйте основные композиционные схемы росписи нижнетагильских подносов.
3. Составьте кроссворд на тему «Лаковая живопись по металлу».
4. Выполните зарисовки изделий в технике художественной эмали.
5. Выполните графические зарисовки орнаментальных композиций ростовской финифти.
6. Выполните мотивы сюжетных композиций художественной эмали.
7. Выполните эскиз ювелирного изделия с ростовскими эмалями.

3.5. Художественная обработка металла

Разнообразное по своим художественно-техническим приемам искусство обработки металла имеет древние традиции. Талантливые неизвестные мастера России — ювелиры Киева, Новгорода, Владимира, Суздаля уже в X—XII вв. умели создавать тонкую скань, знали чернение по серебру, перегородчатую эмаль. В каждом центре художественной обработки металла на протяжении многих веков складывались свои художественные особенности.

Центрами русского ювелирного творчества в разное время были Киевская Русь, Владимиро-Суздальское княжество, Новго-

род, Псков, Ярославль, Нижний Новгород, Кострома, Казань, Калуга, Вологда, Великий Устюг, Москва, Урал, Санкт-Петербург.

Образование промыслов по художественной обработке металла в России относится в XVII в. Многие из них, сохранившие присущее им своеобразие, существуют и в настоящее время, творчески развивая древние традиции: «Северная чернь» в Великом Устюге, «Ростовская финифть» в Ростове Ярославском, ювелирные промыслы в районе села Красное Костромской области, в поселке Мстёра Владимирской области и др.

3.5.1. Обработка цветных и черных металлов

Великий Устюг

Изделия великоустюгских мастеров славятся не только тонкостью работы, но и прочностью. Это они впервые в России сделали и установили «бойные часы» на Спасской башне Московского Кремля в 20-х гг. XVII в. Благодарно вспоминают добрые имена устюжан Ждана Виричева, сына Шумила и внука Алексея, создавших это чудо.

Особенно прославили себя устюжане художественной ковкой и просечными изделиями из железа. Кузнечное ремесло сложилось, когда было налажено производство кричного железа. Кричным оно называлось от слова «крица» — бесформенный кусок железа, получаемый при обработке руды и чугуна в горне на древесном или каменном угле. Под ударами молота он очищался от шлака и превращался в болванку.

Испокон веков на Руси почиталось ремесло кузнеца. Старые кузнецы нередко выполняли работу литейщика и ювелира. Это труд сложный и кропотливый. Веками накапливался опыт, совершенствовалась техника кузнечного дела. Мастера могли подковать лошадь, сделать плуг, сечку для рубки капусты, светцы, ключи, личины замков, кованые решетки.

Еще с древнейших времен мастерам были известны приемы сварки, обточки, резки, полировки и пайки. Кузнецы использовали различные способы украшения изделий (рис. 31). Они пробивали сквозные узоры на железных полосах, покрывали гладкие поверхности насечкой и гравировкой.

Мастера Великого Устюга делали прочные и надежные сундуки, окованные металлическими пластинами, благодаря которым они выглядели нарядными и красивыми. Тонкие прорезные узоры украшали дверные и сундучные петли. В просечном железе важную роль играло цветовое решение. Металл часто отделывали

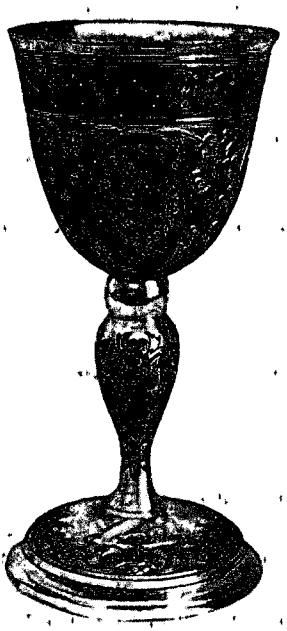


Рис. 31. Кубок. Чернение по серебру. Автор — Л. М. Бобылева

воронением или лужением, покрывали позолотой, а фон ярко раскрашивали или делали цветные подкладки со слюдой.

Прорезные орнаменты были разнообразными — мелкоузорчатые, обобщенно-растительного характера, с пышными формами цветов. Обобщенный характер орнамента достигался плоскостной трактовкой деталей, а сквозной фон выявлял рисунок, создавая очень четкий силуэт.

Произведения из кованого железа имеют историческую и художественную ценность. Одним из образцов таких изделий следует считать плоский сундучок со скошенной крышкой и секретными замками, окованный железными лентами с орнаментом. В таких сундуках хранились ценности и документы, а сами они ставились под подушку, почему и назывались «подголовниками». Эти изделия преподносили в дар именитым купцам, воеводам и приказным. Использование различных способов орнаментации, богатство и разнообразие узоров, чувство формы предмета позволяют отнести их к лучшим достижениям изделий из русского художественного металла.

В настоящее время традиции кузнечного художественного производства широко используются в архитектуре уникальных зданий как самый выразительный декоративный элемент решетки. Современные художники создают декоративные изделия, широко вошедшие в современный быт. В последнее время появилась тенденция совмещения ковки с техникой витража, что обогащает художественные выразительные средства этих видов декоративно-прикладного искусства.

Касли

Одним из древнейших видов обработки металлов является литье. Это сложный технологический процесс изготовления изделий путем заполнения форм расплавленным металлом. На Руси из-

делия отливали из бронзы, меди, олова, свинца, чугуна, стали, алюминия и других металлов.

В технике художественного литья изготовляли браслеты, пряжки, поясные накладки, нагрудные кресты, ожерелья, подвески. Отливали и более крупные предметы: подсвечники, паникадила (хоросы), осветительные приборы. Для древнерусских храмов отливали колокола, ажурные бронзовые решетки, которые использовались в алтарных оградах.

Каслинский чугуноплавильный завод был основан на Южном Урале (ныне — Челябинская область) в 1747 г. тульским купцом Я. Коробковым. Позже этот завод был перекуплен Н. Н. Демидовым, который стал выпускать пушки, ядра и знаменитое промышленное железо, пользующееся спросом в Западной Европе.

С XIX в. на заводе внедрена технология изготовления художественного литья.

В развитии художественного литья Каслинского завода прослеживалось три основных этапа: во-первых, это освоение небольших рельефов, во-вторых — изготовление барельефных портретов в медальонах, третий этап — появление объемной камерной скульптуры. К 50-м гг. XIX в. предприятие становится одним из ведущих по выпуску художественного литья малых форм из чугуна.

На Каслинском заводе изготавливали большое количество отливок с моделей известнейшего скульптора П. К. Клодта. Он являлся основателем анималистического жанра в России. Его модели, отлитые в металле на Каслинском заводе, тиражировались на протяжении многих десятков лет. Это говорит о популярности анималистического жанра в российском обществе, о возросшем интересе к природе.

Центральное место в творчестве автора занимал образ лошадей. Это подтверждают его многочисленные работы в мелкой пластике: «лошадка», «кони на во́ле» и др. В малых скульптурных формах художник передавал изящные, точеные силуэты животных, в трактовке образа старался показать спокойную и удивительную ясность. В композициях П. К. Клодта отсутствовала бурная динамика. Художника интересовала внутренняя красота образа, а не внешний сюжет. Это выражалось тонкой моделировкой, фактурой, игрой света и тени.

Одним из первых художников, работавших на Каслинском заводе, был М. Д. Канаев. Благодаря Канаеву на завод были приглашены профессиональные чеканщики из Златоуста.

Основные работы М. Д. Канаева: «Геркулес, разламывающий пещеру ветров», «Мороз-демон», «Избушка на курьих ножках», «Вакханка у дерева», «Мальчик, играющий в снежки». В своей тематике предметы малооригинальны, но стоит отметить академическое совершенство выполненной скульптором работы.

Творчество мастеров 2-й половины XIX в. Е. Е. Лансере, А. Л. Обера и Н. И. Либериха тесно связано с развитием бытового жанра в предметах мелкой пластики. Их работы являлись как бы иллюстрациями к жизни русского общества. Сюжеты были самыми разнообразными: бытовые картинки жизни России, изображения животных, военные и охотничьи сцены и т. д.

Изделия каслинских мастеров прекрасно вписывались в любой интерьер — будь то богатые дворянские дома или скромные жилища разночинной интеллигенции. Широкий и разнообразный ассортимент Каслинского завода отвечал самым взыскательным требованиям и пристрастиям рынка художественной продукции. Чуткое реагирование на новые веяния моды и изменения эстетики позволили заводу оставаться ведущим предприятием в своей отрасли на протяжении почти века.

Большую роль в развитии культурных связей промышленного Урала со столичным искусством сыграл Президент Академии художеств А. С. Строганов, который владел многими уральскими заводами. Первые художественные школы и учебные заведения, появившиеся при заводах, находились под патронажем Академии художеств. Подавляющее большинство скульпторов, работавших на Каслинском заводе, были выпускниками Академии.

Каслинские мастера изготавливали бытовую скульптуру, ажурные шкатулки, декоративные тарелки, вазы, письменные приборы. Эти произведения отличались высокими художественными качествами и техническим совершенством. Важным составляющим успеха Каслей явилось качество местных материалов — прекрасный чугун (который делали старинным способом — на древесном угле) и хорошие формовочные пески (которым не было равных по своим свойствам: величине зерна, огнеупорности, малой теплопроводности, процентному содержанию глины и т. п.).

Гипсовую или металлическую модель помещали в формовочную смесь, подсушивали, затем вынимали и в образовавшиеся пустоты заливали жидкий металл. Чем качественнее была формовочная смесь, тем ровнее получалась поверхность изделия. Последней отделкой изделий были патинировка (окраска) и тонирование, которые придавали изделиям декоративность, желательный тон и предохраняли поверхность от воздействия окружающей среды.

Произведения каслинского художественного литья отличают следующие особенности: матовая черная поверхность, пластичность, декоративность в сочетании с реалистичностью, тщательная ювелирная проработка деталей. Большинству каслинских изделий присуща камерность, графическая выразительность силуэта, что важно для такого материала, как чугун:

Художники, работавшие над созданием чугунной пластики, были типичными представителями прикладного искусства своей эпохи. В их творчестве в равной степени получили отражение ее особенности, достоинства и недостатки. Но талант, высокое профессиональное мастерство и трудолюбие позволили каслинским мастерам занять достойное место в истории русского прикладного искусства 2-й половины XIX в.

В 3-й четверти XIX в. окончательно сложился круг сюжетов, связанных с народной тематикой, стало преобладать реалистическое направление. Роль сюжета в произведениях, выполнявшихся в «русском» стиле, стала определяющей, тщательная проработка подчеркивала значимость выбранного образа. Не стиль, а вкус диктовал образ предмета. Художники сознательно избегали больших, многофигурных композиций.

К концу XIX в. искусство малых форм эволюционирует от простых, повествовательных сценок к бытовому жанру. Мастеров начинает интересовать внутренний мир человека. Но им интересна не столько абстрактная душа, сколько ее национальный, народный характер. Эта сложная задача решалась не только традиционными средствами, но и основными композиционными приемами пространственного построения. Среди классических произведений промысла выделяются изделия мастеров М. Д. Канаева, В. Ф. Торокина, А. С. Гилева.

3.5.2. Ювелирное искусство

В современных словарях и энциклопедиях ювелирное искусство трактуется как вид декоративно-прикладного искусства, связанный с изготовлением художественных украшений, предметов быта и других изделий из драгоценных металлов часто в сочетании с драгоценными и полудрагоценными камнями, а также художественных изделий из других металлов, выполненных с особым мастерством и изысканностью.

Истоки ювелирного искусства уходят в глубь веков, когда ювелирное украшение выполняло двуединую функцию — и украшения и символа, являясь отличительным знаком родовой, племенной или социальной принадлежности своего владельца. Многие столетия ювелирные украшения через яркие зрительные образы создавали своеобразную визитную карточку своего владельца. Вместе с тем человек издревле стремился оберечь себя от бедствий и невзгод и делал это с помощью магических знаков: в древности люди носили амулеты, в которых, по их представлениям, была заключена магическая сила. Но человек не только верил в силу этих амулетов, а еще и любовался ими. Сначала для изготовления

амулетов и разнообразных оберегов использовали медь и бронзу, позднее предпочтение было отдано золоту и серебру, которые обладали весьма ценными свойствами. В отличие от других металлов золото и серебро долго сохраняют свой завораживающий цвет, хорошо поддаются ковке, легко плавятся и вытягиваются в тончайшие нити-волоски, устойчивы к окислению и коррозии. Из золота, серебра или их сплава делали браслеты, кольца, перстни, цепи, колье, диадемы, а также височные украшения и серьги, разнообразные заколки и пряжки (рис. 32). Все эти предметы на протяжении столетий и сформировали самый крупный раздел ювелирного искусства — ювелирные украшения.

Ювелирное дело является одним из старинных видов народного искусства устюжан. Особенно высокого развития достигли филигрань, чернение по серебру, финифть. Расцвет ювелирного искусства в Великом Устюге наступил в XVIII в., в то время ши-



Рис. 32. Гарнитур «Русский» (З.М.Зенкова, И.С.Выборнов)

рокое распространение получила техника цветной и белой эмали на медной основе с серебряными и золотыми накладками.

Филигрань, или ювелирная скань, занимала большое место в искусстве устюжан. Скань происходит от слова «скать» — свивать нитки. Из тонкой серебряной, золотой или медной проволоки мастера-сканщики «сплетали» легкое кружево, создавая из него коробочки, вазочки, браслеты, серьги, броши, пуговицы, цепи и множество других изделий.

От работ ювелиров других городов сканые изделия мастеров Великого Устюга отличались густым ажурным орнаментом из стилизованных трав и вьющихся побегов с фантастическими цветами, бутонами, листьями, расположенными кругами. Цветы и листья были заполнены мелкими завитками, каждый из которых заканчивался кружком неправильной формы. Основной рисунок устюжские мастера накладывали толстой веревочкой, контуры листьев и цветов — гладкой лентой плющеной проволоки, мелкие завитки — очень тонкой веревочкой. По верхнему краю изделий пропускали полоски плетеной «косички» из двух рядов веревочки.

Искусство *черни* — искусство гравюры на серебре. Чернь представляла собой сплав серебра с медью, свинцом, серой. Устюжская чернь отличается особой прочностью и богатой цветовой гаммой — от пепельно-серого до насыщенно-черного. Образцами для черневых изображений служили гравюры, книжные иллюстрации. Работы лучших мастеров чернения по серебру говорят о том, что мастера свободно владели рисунком и композицией, лишь отталкиваясь от графического источника. Пейзажи, галантные сцены, рыцарские сражения обрамлялись барочным орнаментом и рокайльными завитками. Характерной особенностью черневого серебра устюжских мастеров была очень темная сюжетная гравюра на золоченом, слегка опущенном и канфареном (вид чеканки) фоне, дополненная резными и чеканными деталями.

История донесла до нас имена лучших мастеров того времени: М. Климшина, А. Мошнина, И. Жилина, Я. Моисеева, И. Островского.

Техника черневого серебра была сложной и имела определенную последовательность. Мастер специальным инструментом, цеером, гравировал рисунок. Сваренную чернь, которая имела вид темно-серого камня, толкли до состояния порошка. Порошок смачивали и в виде темной, кашеобразной массы накладывали на поверхность награвированного по серебру рисунка. После наложения черни серебряный предмет прокаливался на огне, чтобы чернь расплавилась и заполнила самые мелкие штрихи, сделанные резцом гравера. При обжиге чернь превращалась в твердую темно-бурую корку, которая снималась до тех пор, пока не появ-

лялся рисунок на серебре. После этого процесса накладывали позолоту.

Сегодня коллектив завода «Северная чернь» развивает лучшие традиции северного черневого искусства. Мастерами создаются ювелирные украшения, посуда, предметы религиозного культа. Лучшие работы мастеров экспонируются на всероссийских и международных выставках, хранятся в музеях разных стран и городов России.

Важнейшими центрами отечественного *художественного оружия* в XVIII в. являлись Ижевск, Тула и Златоуст, которые были тесно связаны прочными отношениями в области как материального производства, так и духовной культуры. Тульские мастера нередко отправлялись на Урал, бескорыстно делясь богатым опытом. Их традиции повлияли на искусство ижевских мастеров. В 1807 г. в Ижевске был основан оружейный завод, а затем, в 1870-е гг., началось производство охотничьего украшенного оружия.

У туляков и ижевчан много общего в характере сюжетов, в принципе размещения декора, но немало и отличий. В Туле богаче отделывают деревянные части оружия, что связано с давним местным искусством изготовления узорчатых пряников: и пряничную доску и ложу зачастую резали одни мастера. Ижевское оружие оформляли лаконично, декор четче выявлял конструкцию. Туляки покрывали детали вязью орнамента, нередко перегружая им изделие, в котором отражалось творчество московской школы, тяготевшее к декоративности. Для Тулы характерна целостность школы, ровное ее развитие, а для Ижевска — многоликость. Граверы работали по собственным эскизам, а чаще всего сразу на материале. Надо отметить, что мастера из Ижевска не связаны древними и крепкими канонами в орнаментации и сюжетных композициях декора оружия. Тульские мастера использовали в основном строгий, традиционный орнамент, заимствованный из старой книжной графики.

В Ижевске развивались три специфических приема, изобретенные мастером Л. М. Васевым: полихромная, плоская по рельефу ижевская инкрустация из разноцветных нитей или кусочков драгоценного металла; рельефная насечка из однотипных, но поразному компонуемых элементов рельефа, чаще всего из серебра; рельефная филигрань, разработанная В. К. Галановым.

Туляки развивали древнюю технику создания сложных композиций высокого рельефа, а также инкрустацию деревянных частей ружья перламутром в окружении высеченных нитей серебра.

Златоустовская гравюра на стали зародилась как искусство украшения холодного оружия (рис. 33). На первое место ставилось само оружие, его качество, а украшение служило для того, чтобы подчеркнуть достоинство и красоту русского оружия.

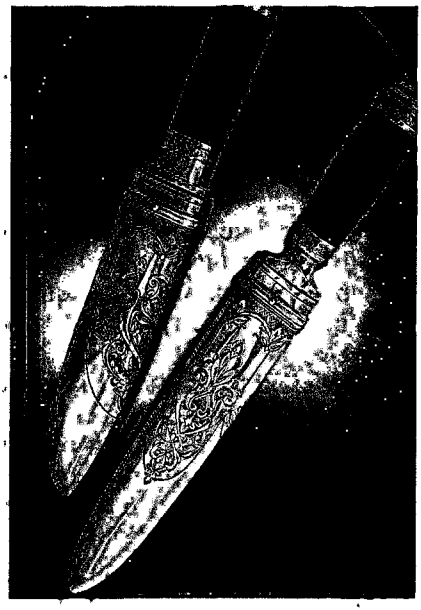


Рис. 33. Гравюра на стали

В начале XIX в. в уральском городе Златоусте было решено создать центр по выпуску холодного оружия, наряду со строевым стали выпускать оружие, украшенное гравировкой.

Фабрика в то время нуждалась в специалистах-оружейниках высокого класса. Для этого царское правительство пригласило для работы в Россию мастеров из известных оружейных центров Германии. Среди мастеров были специалисты по литью стали, ковке и полировке клинков, по выделке ножен и по художественной отделке оружия. Иностранные мастера внедрили свою технологию изготовления и приемы украшения клинков. Это явилось большим стимулом к самовыражению русских мастеров Ивана и Ефима Бушуевых, Петра, Максима и Федора Тележниковых, Ивана Бояршинова и других, которые привнесли много нового в искусство украшения оружия, создавая собственный русский стиль, обогащая композицию не только разнообразными элементами, но и совершенствуя технологический процесс. Наряду с виртуозным владением технологическими приемами гравюры, мастера вводят много нового в орнаментальную композицию, используя всю плоскость клинка: элементы из греческой истории и мифологии, миниатюрные сюжеты на темы русской истории.

Временем поиска были 50—60-е г. XIX в. Произошли изменения в характере и манере украшения оружия. Художники стали

отходить от сюжетных композиций, заменив их орнаментальными. Украшая клинки, художники, наряду с традиционным декором, вводят реалистические изображения цветов, плодов и трав: полевые колокольчики и ромашки, колосья и пятилепестковые цветы, зубчатые листья.

В конце XIX в. в сюжетные миниатюры вводится пейзаж Урала. Достичь совершенства в этой области помог богатый арсенал художественных и технологических приемов высокого уровня. В основном это были реалистические миниатюры, изображающие сцены охоты, озера с домиками рыбаков и др. Такие реалистические изображения в технике гравирования украшали охотничьи ножи и кинжалы.

Художники златоустовской гравюры Г. М. Берсенев, Н. В. Лохтачева выработали свой стиль украшения вещей, который складывался на основе тяготения художников к определенной линии, декору, к степени контрастности света и тени, к излюбленным сюжетам. Г. М. Берсенев как нельзя лучше понимает современное состояние златоустовской гравюры и очень тонко чувствует специфику этого вида искусства. Он считает, что на металле надо «говорить» кратко, не тянуть, металл не любит расплывчатости, а любит лаконичность, миниатюрность и ясность. Работы художницы Н. В. Лохтачевой можно сразу отличить от работ других мастеров по плавной, очень женственной линии, мягким, несложным формам сюжетных и орнаментальных композиций.

Сегодня оружие является неким историческим напоминанием о тесной связи человека с миром природы, своеобразным знаком, обозначающим причастность владельца к мужскому, рыцарскому кодексу прошлых веков, непременно включающему в себя охоту и поединки.

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Какие виды техник применяли в художественной ковке?
2. Какие материалы использовали для художественного литья?
3. Какие виды художественной обработки металла применяются в ювелирном искусстве?
4. Какие технологические приемы использовали мастера в технике чернёвого серебра?
5. Назовите первых мастеров-оружейников златоустовской гравюры на стали.

ЗАДАНИЯ ДЛЯ ПРАКТИЧЕСКОЙ РАБОТЫ

1. Выполните зарисовки изделий в технике художественной ковки.
2. Выполните графически зарисовки декоративных, ажурных решеток.

3. Выполните мотивы чернения по серебру.
4. Выполните зарисовки златоустовской гравюры.

3.6. Художественная обработка кости

Резьба по кости и рогу была распространена на Руси в X—XI вв. Древнейшие изделия из кости стали известны в результате археологических раскопок в Новгороде, Пскове, Киеве, Рязани, Москве, Ярославле, Переславле-Залесском, Белгороде и др. Эти находки позволяют утверждать, что искусство резьбы по кости имеет на русской почве глубокие традиции.

В тех районах, где в силу природных условий было значительное количество кости того или иного животного, со временем образовались народные промыслы по художественной обработке этого материала. В России основные старинные промыслы резьбы по кости: холмогорский (Архангельская область), тобольский (Сибирь), чукотский (Чукотский полуостров), хотьковский (Московская область). У всех этих промыслов богатые художественные традиции. Развиваясь разными путями, каждый из центров резьбы приобрел ярко выраженное своеобразие: каждому из них присущ свой стиль, видение мира, образные представления.

3.6.1. Холмогорская резьба

Холмогорские изделия из кости были известны еще в XIV—XV вв. Благоприятные условия для развития здесь косторезного промысла сложились исторически. Добыча моржовых клыков составляла исконный промысел поморов и жителей северных рек Пинеги, Мезени, Печоры. В тундре добывали ископаемую кость — «голубую», т. е. бивни мамонта, ценившиеся наравне с клыками моржей.

Бивни мамонта и моржовые клыки имеют сходный химический состав, отличаясь количеством компонентов, а также физическим строением. Бивни при продольном распиле имеют слои в виде переплетающихся полосок, напоминающих рисунок продольного распила дерева. При поперечном распиле кости бивня видна сетка переплетающихся слоев, что дает материалу особую прочность, эластичность. Под резьбу рельефных, ажурных пластин употребляют куски бивней, распиленные по долевым волокнам.

Известно, что царь Алексей Михайлович посылал в Холмогоры заказы на выполнение гребней, чарок, посохов из кости. Холмогорские резчики виртуозно владели многими техническими приемами: гравировкой, ажурной резьбой «на проем» высокоре-

льефной и низкорельефной, умели окрашивать кость в коричневый и зеленый цвет. Мастера выполняли тончайшую работу, создавали миниатюрные рельефные композиции с детальной проработкой формы (рис. 34).

Чтобы создать художественное оформление изделиям — шкатулкам, ларчикам или изготовить украшение — бусы, колье и др., мастеру необходимо продумать форму, конструкцию, орнаментальную композицию.

Началом работы является заготовка гладких пластин из кости. Распиловка кости производится на станке или специальной пилой. Напиленные пластины выравниваются по контуру, шлифуются и полируются. На поверхность готовой пластины карандашом или через копировальную бумагу наносится рисунок, который закрепляется тонким слоем лака.

Гравирование выполняется специальным инструментом — штихелем — угол заточки которого должен быть острым. Его используют не только для выполнения рельефной резьбы, но и объемной. Исполняя гравировку штихелем, мастер производит движения от себя влево и вправо относительно поверхности, делая разные силовые нажимы, добиваясь живописности линии. Гравированный таким образом растительный орнамент на поверхности (стебель, листик, лепесток цветка) может иметь линий разной толщины, с помощью затирания восковыми красками (зеленой, черной, черно-синей, красной, охрой) рисунок приобретает необыкновенную живописность.

Рельефная резьба подразделяется на низкорельефную (барельеф), высокорельефную (горельеф) и рельефное изображение,

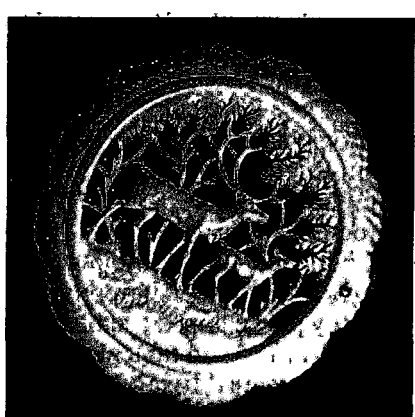


Рис. 34. Брошь «Семья оленей» (П. П. Черникович)

углубленное в фон (контурный рельеф). Плотность материала (кости) дает возможность очень тонкой проработки рельефа. Для удобства процесса резьбы применяется деревянная плашка, на верхней плоскости которой выбирается углубление меньше толщины костяной пластины. Пластина с рисунком вкладывается в углубление и придерживается пальцами левой руки, штихель держится в правой руке. При резьбе обязательно учитывается направление слоев кости. После углубления, выборки фона штихелем или стамеской выравниваются линии орнамента, уточняются плоскости его деталей. Сначала срезаются лишние объемы, выпуклости, шероховатости, затем готовая резьба зашкуривается, не повреждая мелкие детали, шлифуется, полируется светлой меловой пастой зубной щеткой. После этого изделие промывается водой, натирается сухой тканью (фланель, фетр) и просушивается на воздухе.

Для выполнения *ажурной резьбы* на подготовленную костяную пластину мастер наносит рисунок и в местах удаления фона просверливает отверстия небольшой ручной дрелью. Затем кость режется и пилится тонкими надфилями или лобзиком с мелкой пилочкой. Просверленные отверстия на пластине расширяются в зависимости от рисунка различными по профилю и размеру втиральниками (инструмент для выполнения тонкого и точного ажурного орнамента), которыми двигают по направлению сверху вниз. Прорези орнамента получаются точными, не требующими доработки. Следующий этап — пластическая проработка орнамента, которая выполняется с большой осторожностью, чтобы не продавить тонкий ажур орнамента.

Во все времена из кости резали объемные крупные и мелкие скульптуры. Для *объемных скульптур* можно использовать мамонтовую, слоновую кость, клык моржа и зуб кашалота. Началу резьбы всегда предшествует работа над моделью из воска или пластилина, в которой определяется поза фигуры и декоровка скульптуры. Далее на куске кости наносится рисунок изображения в анфас и профиль. Закрепив заготовку в тисках, пилкой, рашпилем, напильником, стамеской с киянкой снимают лишние объемы до прояснения общих форм и позы скульптурного изображения. Во время работы следует учитывать направление слоев кости, при неосторожности можно срезать или отколоть любую деталь, и в результате нельзя будет исправить ошибку и исполнить задуманное. Завершают работу процессом шлифовки, полировки шкуркой, полировочной пастой.

Холмогорские мастера много сил отдают возрождению традиционных приемов резьбы по кости. Один из талантливых мастеров промысла Н. Д. Буторин создавал высокохудожественные изделия с цветной гравировкой, растительной и сюжетной компо-

зицией. Целостность и эмоциональная насыщенность образного решения свойственны многим работам этого мастера. К мотивам русских народных сказок, праздников обращается мастер В. А. Просвирнин. Его работы проникнуты мягким юмором; в них реальность сочетается с фантазией, изобразительные мотивы подчинены орнаментальной трактовке. Самобытным мастером является А. В. Леонтьева. Характерные черты ее творчества — рельефная резьба крупных, пластичных форм и несколько наивный характер изображений.

3.6.2. Тобольская резьба

Творчество косторезов Тобольска, так же как и Холмогор, неразрывно связано с развитием русского народного крестьянского искусства.

Возникновение промысла относится к 50—60-м гг. XIX в. Обилие мамонтовой кости в Сибири, традиция резьбы по кости — все это способствовало становлению в Тобольске центра косторезного искусства.

Основная масса тобольских миниатюр 2-й половины XIX в. посвящена теме Сибири: изображению остяков, ненцев, их несложного быта и населяющих Север животных.

Тобольские мастера создавали скульптурные группы (чумы остяков, оленьи и собачьи упряжки), анималистические скульптуры (оленей, медведей, лосей и др.). Изображения свободно располагаются на общей подставке, иногда группируясь вокруг центра действия — чума, костра с подвешенным котелком, улова рыбы (рис. 35). Центр сюжетных композиций находился в сере-

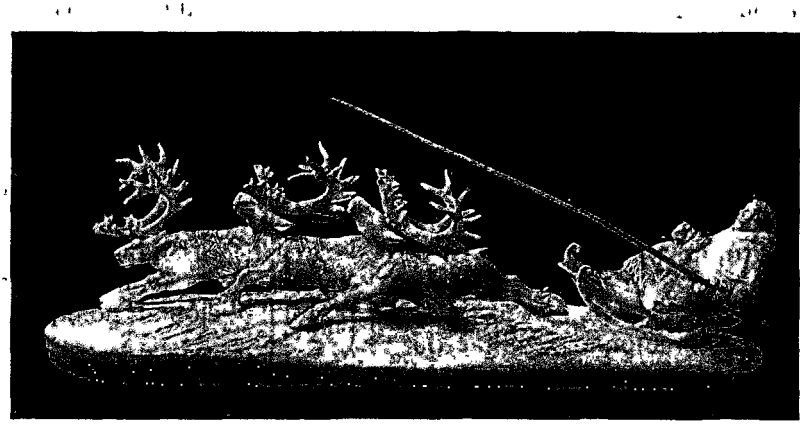


Рис. 35. Фигура «На оленях» (Г. А. Хазов)

дине или отодвигался в сторону. Тогда на противоположном крае группы уравновешивались каким-либо аналогичным по массе объемом (с одной стороны — чум и люди вокруг него, с другой стороны — олени и нарты). Движение человеческого тела, жест, мимика как средство раскрытия внутреннего состояния человека почти не используются.

Изображения вырезаются каждое в отдельности и затем укрепляются при помощи костяных штифтов и клея на необработанный поперечный или продольный срез клыка мамонта. Со временем круг тем и сюжетов расширяется. От многофигурных объемных композиций и сюжетов, напоминающих макеты, мастера начинают постепенно отказываться. Расстановка скульптур стала подчиняться определенному ритму. Изображая поездки на оленях или собаках, вся композиция убедительно передавала стремительность движений животных. Мастера умело передавали силуэт оленя, легкость его бега, красоту ветвистых рогов. Тобольские резчики стремятся к лаконизму, отказываются от излишней детализации, обращая внимание на ритмическую согласованность композиции, на обобщение и условность, подчеркивание красоты самого материала, в большей степени отвечающих декоративной пластике малых форм.

Одной из первых работ, отмеченных чертами нового быта, была скульптура резчика А. З. Марко, изображающая национальную северную игру — борьбу детей. Композиция решается не пространственно, как это было раньше, — все внимание резчика устремлено на передачу единой скульптурной формы.

3.6.3. Чукотская резьба

Искусство чукотских мастеров создало неповторимую по своей художественной выразительности анималистическую скульптуру и сюжетную гравировку на моржовых клыках. Создатели изделий из кости прекрасно знали зверей, которых они изображали в своих скульптурах: резчики умели передать самое характерное, самое типичное для этих животных. Кроме скульптурной резьбы у чукчей и эскимосов существовала и гравировка по кости, получившая развитие в конце XIX — начале XX в. На поверхности моржовых клыков изображались сначала отдельные животные, а затем и сцены охоты, складываясь в своеобразный рассказ. Изображения людей и животных в гравюрах этого периода плоскостное, отсутствует перспектива, ни одна фигура не заслоняет другую. Люди и животные рисуются мастерами в основном в профиль. Плоскостная трактовка, отсутствие перспективы, сочетание изображений в профиль и в анфас в одной

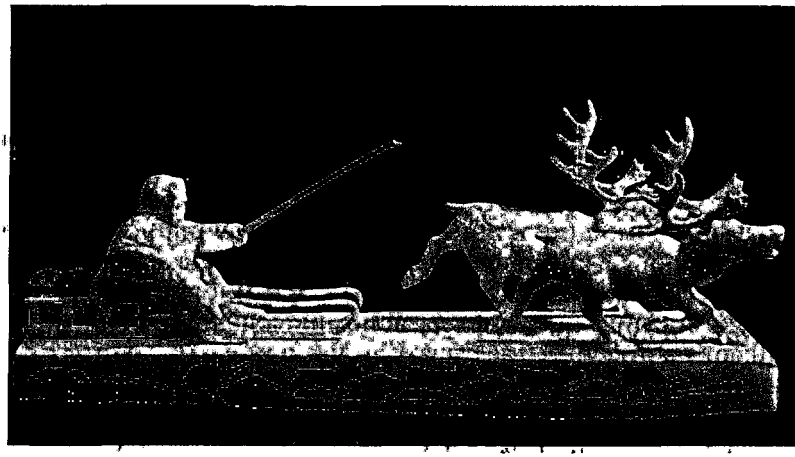


Рис. 36. Фигурка «Оленья упряжка» (В. Кымыльхин, Е. Янку)

фигуре — все это свидетельствует об архаических истоках этого искусства.

Изображения на поверхности моржового клыка наносятся металлическим инструментом, имеющим форму «коготка». Образованные коготком тончайшие углубления, являющиеся силуэтом изображений, протираются цветными карандашами: черным, желтым, коричневым, синим.

Часто мастеров увлекают мотивы родного фольклора и сюжеты народных сказок (рис. 36). Именно в фольклоре, устных народных преданиях и легендах отражается изобретательность, смелость, выносливость жителей Севера. В работах мастеров В. Теютина, Г. Татро, А. Тымнетагина находят отражение сюжеты, связанные с национальным бытом. Широкая национальная одежда жителей позволяет избегать детализации, облегчает обобщенное решение. Особой монументальностью отличаются работы В. Емрыкаина. Его композициям свойственны строгие ритмы, преобладание черно-серого колорита, лаконичность крупного рисунка. Мастер любит изображать старинные народные праздники, например: праздник кита, сцены охоты, сюжеты народных сказок.

3.6.4. Хотьковская резьба

Подмосковный хотьковский промысел начал складываться в 1947 г., когда по инициативе известных мастеров-косторезов И. М. Янкелевича и В. И. Цирульника была создана артель «Народное искусство». Однако следует учитывать, что в этом районе

издавна занимались миниатюрной резьбой. В селах Кудрино, Абрамцево возникла абрамцево-кудринская резьба, которая, возможно, оказала влияние на развитие нового центра резьбы по кости. Здесь широко использовали простую животную кость (цевку). Из этого материала в Хотькове создают декоративную миниатюрную скульптуру, броши, бусы, ножи для бумаг, пуговицы и др.

Хотьковские мастера владеют прорезной, ажурной резьбой (рис. 37). В хотьковской резьбе ажурный узор состоит из конкретных форм живой природы. Мастера в свои композиции вводят сюжеты русских народных сказок. Композиция разворачивается по кругу в соответствии с естественной формой материала. Рельеф разрабатывается на разную глубину, от плоского до выступающего, насколько позволяет толщина стенок кости. Композиция орнамента строится свободно, без навязчивой симметрии, что придает каждому изделию неповторимый характер.

На хотьковском промысле получила большое развитие анималистическая скульптура. Эта скульптура имеет несколько видов, в основе их — трубчатая форма кости, распиленные пластины цевки. Подобные вещи имеют плоскостное решение, рассматриваются в основном на силуэт. Иногда они дополняются цветом, кость окрашивается в коричневые, желто-серые, зеленоватые тона, что обогащает материал.

В ассортименте изделий, выполненных хотьковскими резчиками, постоянное место занимают украшения из кости: броши, браслеты, серьги, кулоны, пряжки, подвески, — которые выполнены с добротной проработкой орнамента, с использованием плоских и объемных деталей. В орнамент украшений включаются мотивы ягод, цветов, птиц, обрамленные нарядными рамками рельефного ажура.



Творческие мастера А. Ножичкин, В. Я. Денисов, В. Г. Николаев и другие продолжили традиции хотьковского промысла. За многие годы произошли значительные изменения в искусстве хотьковского промысла.

Современные резчики развивают в своем творчестве традиционные черты этого вида искусства, лаконизм художественных средств, пластическую выразительность.

Рис. 37. Ваза «Космос» (Н. Д. Буторин)

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Назовите основные центры художественной обработки кости.
2. Какая техника исполнения и декорирования используется в холмогорской обработке кости?
3. Назовите особенности тобольской декоративной скульптуры.
4. Назовите основные приемы резьбы по кости на Чукотке.
5. Назовите отличительные черты анималистических скульптур Тобольска и Хотькова.
6. Из какого материала изготавливались изделия Хотькова?

ЗАДАНИЯ ДЛЯ ПРАКТИЧЕСКОЙ РАБОТЫ

1. Выполните зарисовку орнамента рельефной и ажурной резьбы.
2. Сделайте зарисовки анималистических скульптур.
3. Зарисуйте сюжетные композиции холмогорских и чукотских гравюр.

3.7. Художественная обработка камня

Художественная обработка камня занимает особое место в истории материальной культуры. Высокий уровень владения искусством обработки камня подтверждают многие древние памятники архитектуры Москвы, Великого Новгорода, Владимира, Санкт-Петербурга, Ярославля, Суздаля, Юрьев-Польского и многих других городов.

Уникальное мастерство резчиков по камню можно видеть в Дмитровском соборе Владимира, стены которого покрыты рельефными изображениями цветов, птиц, львов, грифонов. Традиции, заложенные владимирскими мастерами XII в., получили продолжение в белокаменных строениях Москвы, в период ее становления как центра русского государства.

В XVIII в. камнерезное дело получает наибольшее развитие в связи со строительством Петербурга. Начались поиски залежей строительного, поделочного и декоративного камня. Алтайский край и Урал стали центрами добычи и обработки различных пород камней. К середине XVIII в. открываются шлифовальные фабрики в Екатеринбурге и на Алтае. Здесь изготавливались как крупные, так и мелкие изделия для украшения дворцов Петербурга и других городов России, здесь же делались крупные архитектурные детали: мраморные облицовочные плиты, карнизы, колонны и т.д.

Мастера-камнерезы создавали сложнейшие формы по рисункам архитекторов. Так, было изготовлено 260 колонн и других архитектурных деталей для Зимнего дворца (архитектор Б. Растрел-

ли), для Мраморного дворца (архитектор А. Ринальди), для Большого Кремлевского дворца в г. Москве, спроектированного архитектором В. И. Баженовым, и др.

В середине XIX в. камнерезное искусство стало приходить в упадок в связи с сокращением дворцово-усадебного строительства, значительно уменьшились заказы на декоративные изделия из камня. Мастера-камнерезы стали заниматься домашней кустарной обработкой камня: делались вазочки и шкатулки, чарки, братины, блюда. С начала XIX в. появляется мода на камеи, которые вставлялись в кольца, серьги, брошки, с изображением различных персонажей античной мифологии. Эти изделия изготавливались из яшмы, сердолика, агата, малахита и др. Несмотря на высокие ремесленные навыки, мастера постоянно испытывали трудности в работе с твердым камнем. Поэтому переход кустарей к обработке камня мягких пород облегчал их труд, давал больше возможностей для создания очень широкого ассортимента изделий.

К концу XIX в. начинают складываться промыслы по художественной обработке мягкого камня. В группу мягких камней входят разновидности гипсового камня, селенит, кальцит, серпентин, талькохлорит и некоторые другие. Податливый в обработке материал позволяет мастеру свободнее проявить свои творческие возможности.

Изделия из мягкого камня выполняют предприятия художественных промыслов Архангельской, Нижегородской областей, Краснодарского края, Пермского края.

3.7.1. Уральский камнерезный промысел

Начало декоративной обработки мягких пород камня на Урале относится ко 2-й половине XIX в. с открытием залежей селенита («уральского самоцвета») в д. Богомолово Екатеринбургской губернии. Благодаря декоративным качествам селенита и легкости его обработки, он стал основным материалом для изготовления декоративных художественных изделий. Блоки такого камня легко пилились ножовкой или циркулярной пилой. Резьба производилась стамесками разного сечения, ножами, рашпилями. Камень из-за недостаточной твердости и хрупкости не всегда прорабатывался детально. Мастера вытачивали бочонки, рамки для фотографий, пепельницы в виде листиков, броши, подсвечники, небольшие письменные приборы.

Пройдя через этапы поисков своего ассортимента, мастера нашли свой путь в анималистической скульптуре (рис. 38). Создавая скульптуру, мастера как истинные творцы очень внимательно подходят к выбору материала. Для создания скульптуры

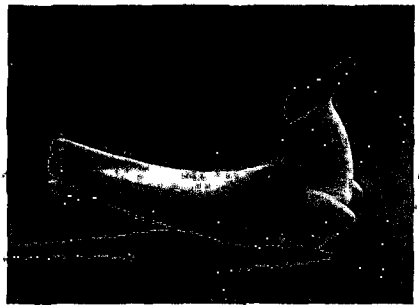


Рис. 38. Фигурка «Чайка» (А. М. Овчинников)

медвежонка мастер использует коричневые оттенки кальцита, для белоснежной чайки — белый ангидрит. Эти особенности камня у уральских камнерезов становятся органической принадлежностью создаваемого ими скульптурного образа. Анималистическая тема, оттеснившая сказочные образы, стала частью уважительного отношения людей к природе, что делает ее особо значимой по содержанию. В работах художников А. Шадрина, А. Овчинникова, Ф. Овчинниковой образы животных проявляются в их повадках, позах, строении. Скульптура мастеров все больше уходит от статичности, застылости, движение фигурок тяготеет к пространственности, не нарушая скульптурной монолитности.

3.7.2. Кунгурский камнерезный промысел

Мастера и художники Кунгурского завода художественых изделий, расположенного в Пермском крае, в качестве материала используют гипсовый камень, талькохлорит, кварцит. Особенностью произведений является сочетание в одном изделии разных пород камня и применение декорирования изделий неглубокой орнаментальной порезкой. Скульптуры мастеров тяготеют к небольшому размеру и некоторой детализации, дающей более подробную характеристику изображения животных, птиц. Статичность фигур компенсируется разработкой деталей и выявлением декоративных качеств камня с использованием полированной и матовой его поверхности.

Художественный руководитель, мастер-камнерез М. Лисунов, стремится к статическим формам, контрастным цветовым сопоставлениям в подборе камня для своих произведений. Рельеф в его орнаментальных композициях очень четкий и глубокий, а скульптурные объемы ограничены немногочисленными большими плоскостями.

3.7.3. Борнуковский камнерезный промысел

Началом промысла считается организация камнерезной артели «Борнуковская пещера» (д. Борнуково Нижегородской области). Известность борнуковского гипсового камня привлекла уральского художника — скульптора П. Шального. Им были приглашены квалифицированные мастера-камнерезы. Он деятельно взялся за организацию изготовления артелью художественных изделий.

Ангидрид, белый с золотистым оттенком и прожилками, хорошо сочетался с образами декоративных скульптур, был красив в декоративных коробочках, больших напольных вазах, утилитарно-декоративных предметах.

Анималистическая скульптура стала традиционной для борнуковского промысла. В творчестве резчиков по камню преобладают скульптурные фигурки веселых и наивных медвежат, мягкие, обобщенные образы коня, льва.

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Каковы наиболее известные камнерезные промыслы России?
2. Перечислите разновидности гипсового камня.
3. Какой материал используют уральские мастера при изготовлении анималистической скульптуры?
4. Назовите характерные особенности художественных изделий Кунгур и Борнуково.

ЗАДАНИЯ ДЛЯ ПРАКТИЧЕСКОЙ РАБОТЫ

1. Зарисуйте скульптурные формы анималистической скульптуры.
2. Выполните зарисовки животных, птиц и людей с художественных изделий уральского, кунгурского и борнуковского промыслов.

3.8. Художественная обработка кожи и меха

К старинному виду народных ремесел относится изготовление изделий из кожи и меха. Очень многие народы занимались кожевничеством, в древности кожа была самым доступным материалом. Древний человек шил из нее незамысловатые одежды, делал силки, ремни, сумки, обувь. Несмотря на утилитарность изделий, уже тогда люди стремились украсить их. До нас практически не дошли самые древние образцы. Но некоторое представ-

ление о них мы можем составить, рассматривая изделия разных народов, которые еще не так давно вели такой же образ жизни, как и далекие предки.

Уже в VI—VII вв. на Руси были известны различные способы выделки и обработки кожи. Особенно развивалась художественная обработка кожи на Севере и в Центральной России. Так, например, в городе Торжке выделывали разноцветный сафьян, изготавливали из него вышитые серебром, золотом, шелками подушки, пояса, кошельки, кисеты, обувь.

У народов Крайнего Севера, учитывая их обособленность и специфические условия существования, до сих пор почти в нетронутом виде сохранилось традиционное народное искусство, где особое место занимает художественная обработка изделий из меха и кожи. В течение многих столетий у коренных народов Крайнего Севера выработались определенные способы декоративной отделки меховых и кожаных изделий, характер орнамента и его колорит. Художественно оформленные изделия из меха и кожи в искусстве народов Севера необычайно разнообразны — это одежда, обувь, ковры и другие бытовые предметы, которые так незаменимы в условиях холодного климата (рис. 42 — цв. вкл.).

Основным материалом для изготовления одежды, обуви, головных уборов и других предметов были оленьи шкуры и шкуры морских животных, которые в зависимости от сезона использовались с волосяным покровом или без него. Приморские народы шили себе одежду и из шкур нерпы, но они не так хорошо сохраняли тепло, как оленьи шкуры, поэтому носили эту одежду осенью или весной.

Мастерицы проявляли высокий художественный вкус при изготовлении и декорировании меховых изделий. Они не только прекрасно выделывали шкуры животных, но и красили их настоем ольховой коры, иногда в соединении с минеральными красителями, продымляли над кострами, создавая не только красивый оттенок, но и усиливая водоотталкивающее свойство кожи.

Особенно интересны способы декоративного оформления изделий из меха и кожи при помощи аппликаций кожей, мозаики из мелких различных по цвету кусочков кожи или меха, орнаментации подшейным волосом оленя и продержками узких ремешков в прорези, нанесенных на кожу. Мастерицы искусно подбирали различный по фактуре и цвету материал и одновременно применяли несколько технологических приемов его соединения и крепления.

Мастера широко использовали технику аппликации. Геометрический орнамент составляли из треугольников, ромбов, квадратов, прямоугольников, контрастных по цвету, который применяли в украшении одежды. Для этого разные по цвету слои

кожи вырезали по форме, затем меняли местами детали и получали светлый рисунок на темном фоне либо темный на светлом.

Наиболее многочисленную группу коренных народностей Таймыра составляют *долганы* — самая молодая народность. Сложилась она в XVIII—XIX вв. Долганы имеют свою древнюю национальную художественную культуру, свои обряды и обычаи, песни и танцы, свои приемы декоративного оформления бытовых изделий и одежды.

Основная форма долганской женской одежды сложилась сравнительно недавно, в XVII—XVIII вв., в ее строении чувствуется сильное влияние русской культуры, русской одежды. Эта форма одежды вытеснила более древнюю, характерную для оленеводов и охотников Севера.

Долганская женская парка похожа на русский казакин. Это длинная шуба, в талию, сзади подрезанная и уложенная складками-фалдами. Спинка в обтяжку, фигурного кроя. Воротника, как правило, нет, иногда вместо воротника меховая опушка. Шьют такую парку из толстого сукна, подбивают очень часто рыжим лисьим или белым песцовым мехом. Встречаются также парки прямого, слегка трапециевидного силуэта.

Шитье парки начиналось не с основной формы, а с заготовки широкой, 20—25 см, полосы-каймы, которая должна украсить ее борта и подол. Эту кайму обычно делали из гладкой, блестящей черной коровьей или подкрашенной жеребячьей шкуры. Декоративную кайму мастерицы орнаментировали месяцами — это очень кропотливая, трудоемкая работа. Кайма украшалась вставками меховой мозаики, ритмично повторяющимися геометрическими фигурами, выполненными либо аппликацией из полосок цветного сукна, либо вышивкой цветным бисером или цветными нитками, завершалась по краю каемкой пушистой заячьей шерсти, подкрашенной в чередующиеся рыжий и черный цвета. В нижней части каймы, по подолу, нашивали яркую зубчатую ленту в два цвета — красный и синий. Такие же красные и синие полосы сукна или иной ткани нашивали на запястья рукавов в виде манжет. Зубчатую ленту, проходящую по подолу, долганки старшего поколения объясняют как изображение северного сияния. В вертикальной бортовой части каймы бисерный орнамент располагается уголками, тесно прилегающими друг к другу рядами красного и синего бисера, оттеняемыми пропущенными между ними рядами черного и белого бисера. Мастерица группирует эти бисерные вставки по две, соблюдая на протяжении каймы единый ритм. Сбоку от основной части каймы идет подкаемок, где на полосе красного сукна вышит белым бисером арочный орнамент.

Долганские женщины имели несколько шуб-парок, которые делились на рабочие, будничные, праздничные. Будничная парка

отличалась от праздничной более простыми материалами, меховая мозаика и вышивка бисером на ней заменялись аппликацией по сукну. Но композиция и пропорции орнамента оставались те же. У парадной парки плотно прилегающую спинку отделывали, кроме светлого суконного канта, еще и навесными металлическими украшениями якутского типа.

Мужская долганская парка, которых в настоящее время сохранилось очень мало, также свидетельствует о влиянии русской одежды, русских форм кроя и украшений. Можно предположить, что если женская парка оказалась родственной русскому овчинному тулупу, то мужская парка, как и подобает мужской верхней одежде, имеет немалое сходство с русским военным мундиром XVIII в., с его прилегающим в талии общим силуэтом и красным суконным нагрудником. Долганскую мужскую парку шили из меха и щедро отделывали красным сукном. Борта, пояс и кайму подола расшивали цветным бисером. В орнаменте на нагрудной части парки применяли двухцветные, синие с белым и желтым, на красном фоне, четырехконечные розетки. Розетка имеет форму сильно растянутой в продольном направлении фигуры, напоминающей розетку цветка.

Замечательным образцом декоративного решения был мужской долганский капор. Обычно женщины носили на голове платок, мужчины-долганы к своей короткой шубе из оленьей шкуры надевали на голову яркую, великолепно украшенную парадную шапку — капор. Он состоит из двух основных, крупных деталей: широкой полосы, идущей в обхват головы вокруг лба и щек, и аркообразной вставки на затылочной части, которая держит эту полосу. Основное декоративное оформление сконцентрировано на этой затылочной вставке. Основным цветовым сочетанием в капоре служат черный и красный цвета.

Красную затылочную вставку обшивали кругом многорядной и многоцветной бисерной каймой, а в центре помещали двухлопастные фигурки, из которых образуются в отдельных случаях уже знакомые нам четырехконечные розетки. От верха затылочной вставки по диагонали вниз к ушам спускались полосы тоже из красного сукна, окаймленные и вышитые бисером и завершающиеся бисерным трезубцем. Вдоль всей меховой или суконной основной полосы ближе ко лбу шла красная суконная кайма, расшитая бисером по аналогии с затылочной вставкой, и наконец, все это завершалось контрастной по цвету меховой опушкой из меха выдры, соболя, росомахи, иногда зайца.

Коренные жители Таймыра — *нганасаны*, небольшая северная народность, которая образовалась из слияния нескольких самостоятельно существующих групп. Нганасаны дольше других северных народов сохраняли в быту весь комплект традиционной

национальной одежды, как женской, так и мужской. Зимняя одежда нганасанов отличается удивительной декоративностью.

Нганасанская мужская зимняя парка представляет собой глухую одежду характерного расширяющего книзу, как бы трапециевидного силуэта с капюшоном. Плотно прилегающий к голове капюшон обтекаемой формы, переходящий в кокетку и образующий с линией плеча мягкую кривую, лишает внешний облик мужчины-нганасанина привычной европейскому глазу мужественности и делает его более похожим на женщину. Женщины одежды с капюшоном не носят, а носят распашную парку с отдельно надевающейся шапкой, густо опушенной мехом с длинным волосом. Очень интересен крой парки — малицы. Она вся состоит из отдельных прямоугольных, квадратных, ограниченных кривыми линиями деталей.

Все детали замечательно сопрягаются одна с другой. Мужская нганасанская малица для повседневной носки обычно выдержана в общей серо-коричневой гамме. Если рассматривать ее со спины, то она расчленена на строго согласованные в ритме продольные и поперечные полосы. На подкроенных рукавах располагаются поперечные вставки, начиная с широких полос коричневого, черного и серого цветов, постепенно переходящих в более узкие. Такие же четкие полосы попарно: коричневая и черная с широкими светлыми интервалами — идут и поперек спинки малицы. Ластовицы обычно выделены желтым, розовым, ярко-красным цветом. Посреди спины выделен прямоугольник, служащий фоном для декоративных подвесок-ремешков, так называемых «чандао». По этим подвескам можно было определить имущественное и социальное положение владельца или владелицы малицы: женат, замужем или нет. Комбинации красных, оранжевых, оливковых тонов свидетельствуют о необычайно сильно развитом чувстве цвета у нганасанских мастериц.

Приступая к шитью малицы, нганасанки большое внимание уделяли подбору шкур. Удачный подбор шкур по ворсу способствовал тому, что места соединения двух кусков шкуры со стороны шерсти были совершенно незаметны.

Для окраски кожи в черный цвет нганасаны употребляли графит, для окраски в красный — охру, позднее — покупной сурик. Краску разводили в воде, кисточкой служил клубочек оленьей шерсти. Краску тонко растирали и смешивали на плоском камне. Тонкие линии мастерицы наносили специальными палочками. Обводя краской шов из подшейного оленьего волоса, проводили с верхней стороны красную линию, а с нижней — черную.

При шитье пучок подшейного оленьего волоса перевязывали посредине лоскутком ровдуги и из него по мере надобности выдергивали по несколько волосков, которые скручивали жгутом и

прикрепляли одним стежком посередине, затем перегибали и полученный двойной пучок пришивали винтообразным швом при помощи жильной нитки. Каждый следующий пучок его серединой прикрепляли к концу предыдущего. По окончании шитья кончики волос и ниток срезали ножом. Искусная мастерица умела сделать места соединения пучков подшейного оленьего волоса совершенно незаметными. Белые рельефные полоски подшейного волоса придавали всей одежде законченность.

В зимнее время как мужчины, так и женщины носили распашную оленью парку — соккуй, мехом вверх, опушенную по рукавам, полам, у подола песцовым или собачьим мехом. Соккуй у мужчин имеет выкройной пришитый капюшон, а у женщин только опушку у ворота. Капюшон мужского соккуя часто заканчивался пришивным торчащим хохолком из оленьего хвоста, что делало нганасанина похожим на большую полярную птицу. Нганасаны совершенно не использовали отдельных орнаментальных дополнений цветным бисером для украшения своей одежды. Раскраска как целых кусков одежды, тканей, аппликаций, мастерское комбинирование гладких или низковорсовых участков с объемными, почти скульптурная лепка объема человека в одежде — таковы средства их декоративного решения. Таким образом, вышивка бисером, за которой в представлении европейцев закрепилась роль основного средства декоративного оформления северной одежды, была свойственна далеко не всем народам Севера.

Орнаментом украшалась мужская и женская одежда, сумки различной конфигурации и размеров, служащие для хранения семейного и личного имущества (пороха, предметов женского рукоделия и др.). К орнаментальной отделке относится мозаика и аппликация по меху и сукну, вышивка бисером.

Один из наиболее популярных у северных народов способов ручной декоративной отделки одежды, обуви, предметов домашнего обихода — техника аппликации — состоит в наложении одного материала на другой, служащий основой. Как правило, накладываемый материал отличается от основы по цвету, а нередко и по фактуре. Мастерицам были известны разные способы аппликации: кожей по коже, мехом по коже, кожей по меху, хлопчатобумажной тканью или сукном по ткани, меху и коже.

Замысловатость узорных формообразований усиливается композицией: на протяженной поверхности акцентируется центр, бордюр, часто дополненный простейшими окаймляющими. Небольшие площади округлой и подпрямоугольной формы отведены под «розетчатые фигуры», состоящие из треугольников или одиночного бордюрного мотива. Ненцы, нганасаны в своих традициях по-разному трактуют значимость орнамента в декоративной отделке меховой и суконной одежды.

Оригинальной долганской техникой является выполнение характерных мотивов «северного сияния» с помощью инкрустирования коровьей, жеребячьей или оленьей, пыжиковой шкуры миниатюрными лоскутками красного и синего сукна, по одному вкрапленными в меховую поверхность. Провертев в орнаментируемой полосе-кайме ряд точно намеченных и правильно расположенных отверстий, мастерица заправляла в каждое миниатюрный лоскуток и аккуратно закрепляла его с изнанки ниткой. Красные и синие лоскутки оказывались так искусно и так естественно вкрапленными в мех, что создавалось впечатление, будто животное, чья шкура использовалась для работы, так и родилось и выросло с этим цветным зубчатым рисунком на спине и на боках.

Каждой народности присуща своя цветовая гамма, имеющая определенную символику.

Палитра долганского орнамента строится на сочетании шести основных цветов. Это черный, белый, синий, красный, желтый, зеленый. Превалирующие цвета — красный и синий. Красный — олицетворение народного представления о солнце, синий — о бесконечности бытия.

До сих пор нганасаны используют только три цвета: черный, красный и белый. Такую окраску имеет оперение краснозобой гагары, от которой, по преданию, произошел род нганасан. Противопоставление белого (красного) и черного цветов имеет очень древнюю основу и определено противостоянием жизни и смерти, света и тьмы, тепла и холода.

Сочетание цветов ненецкого орнамента основано на эффекте контраста светлого и темного меха. Монохромный строй обогащают вставки сукна синего, зеленого и желтого цветов. Эти цвета ассоциируются с долгожданным летом, бурной, но короткой порой цветения природы.

Активное внедрение в отделку новых материалов — ткани и разноцветного фарфорового бисера — существенно разнообразило природную цветовую палитру за счет умелого комбинирования окраски и размеров бисеринок. Излюбленный цветовой спектр бисера неоднороден: для долган — красный и синий; для нганасан — красный, желтый; для ненцев — красный, зеленый, желтый, коричневый.

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Назовите способы декоративной отделки меховых и кожаных изделий долганов.
2. Какой характер орнамента и его колорит у нганасанов?
3. Опишите технологию выполнения женской и мужской одежды долганов.

4. Чем отличается орнамент и колорит у нганасанов и долганов?
5. Назовите способы декоративного оформления бисером изделий из меха и кожи.
6. Перечислите виды цветов бисера и их значение в декоративном оформлении одежды нганасанов и долганов.

ЗАДАНИЯ ДЛЯ ПРАКТИЧЕСКОЙ РАБОТЫ

1. Выполните зарисовку орнамента женской и мужской одежды долганов.
2. Выполните зарисовку орнамента женской и мужской одежды нганасанов.
3. Зарисуйте основные композиционные схемы расположения орнамента на мужской и женской одежде нганасанов и долганов.
4. Составьте орнаментальное нагрудное женское украшение из бисера.

3.9. Художественная обработка стекла

Древнейшие рукотворные художественные изделия из стекла ученые-исследователи, археологи находят в Египте и, на месте Восточной Месопотамии, и есть предположения, что именно там были первые центры стеклоделия. Установлено, что цветное стекло производили в Египте, а прозрачное — в Месопотамии. Первыми стеклянными изделиями были украшения: бусины, палочки, полоски. В XVI в. до н.э. в Месопотамии научились изготавливать стеклянные вазы, их фрагменты были найдены современными археологами. В это же время секретом производства полого стекла овладели в Египте. До нас дошли три вазы тех времен, на которых стоит имя фараона Тутмозиса III (1594—1450 гг. до н.э.), который привез стекольщиков в Египет как военнопленных после удачной кампании в Азии. Археологам удалось обнаружить и остатки древних стекольных мастерских на восточном берегу Нила, работавших примерно 3 400 лет назад. Там сохранились тигли для варки стекла, по форме напоминающие маленькие бочки высотой 40 см, диаметром 27 см в широких местах и в узких — 23 см. Позже стекло начали производить в Микенах (Греция), Китае и Индии.

С IX в. до н.э. центром стеклоделия стала Александрия, откуда стекло распространилось в Рим. Именно римляне начали использовать стекло в архитектурных целях, особенно после открытия производства прозрачного стекла путем введения в стекломассу оксида марганца. Именно на рубеже старой и новой эры в Риме появились первые стеклянные окна. Хотя подобные окна отличались плохими оптическими свойствами, они считались признаком роскоши. Цицерон говорил: «Беден тот, чье жилище

не украшено стеклом». На месте раскопок знаменитой Помпеи, уничтоженной извержением вулкана Везувия, найдено немало фрагментов оконных стекол той эпохи, которыми застекляли не только оконные проемы, но и крыши бань. Первые римские стекла имели толщину порядка 1 мм. Как их изготавливали — неизвестно. Есть версия, что стекла отливали в плоских формах.

В то же время центром стеклоделия был итальянский город Венеция. Венецианские купцы, плававшие по всему Средиземному морю, знакомили итальянских мастеров с секретами сирийского стекольного производства и традициями исламского искусства. Свыше 8 000 стекольных мастеров трудились в те времена в Венеции. Власти хорошо понимали важность стекольного производства для города. В 1271 г. был издан специальный указ, в котором устанавливались протекционистские меры для местного стекла и одновременно защищались секреты его изготовления: запрещался импорт стекла в Венецию, иностранным мастерам-стеклоделам не разрешалось работать в Венеции, запрещалось вывозить за границу сырье для изготовления стекла.

Вплоть до XIII в. стекольные мастерские располагались непосредственно в самом городе и из-за частых пожаров (мастерские были деревянные) в 1291 г. их перевели на остров Мурано, находившийся в 2 км к северо-востоку от Венеции. С того времени венецианское стекло стало называться «муранским», а этот остров до наших дней является символом высококачественного стекла. Со 2-й половины XV в. муранские мастера стали применять в качестве сырья кварцевый песок, а поташ изготавливать из морских водорослей, что позволяло производить очень чистый хрусталь. К тому времени более 3 000 человек из семитысячного населения острова было занято в стекольном производстве.

В XVI в. в Италии образовался другой центр стеклоделия в местечке Альтара близ Генуи. Здесь не было таких строгих правил для мастеров, как в Венеции, и альтарские стеклоделы с успехом распространяли новые технологии изготовления стекла в Европе.

Следующее развитие технология изготовления стекла получила в 1674 г., когда англичанин Д. Равенкрофт запатентовал новый способ производства хрусталя, призванного заменить собой муранский хрусталь. Д. Равенкрофт заменил поташ оксидом свинца, что позволило получить блестящее стекло с высокими отражающими свойствами. Это стекло отлично подходило для резки и гравировки.

В 1688 г. во Франции применили новый метод изготовления стекла и зеркал. Расплавленное стекло выливалось на специальный стол и раскатывалось до плоского состояния. Затем заготовка охлаждалась и полировалась с помощью железных дисков и очень мелкого абразивного песка. Окончательная полировка про-

изводилась фетровыми дисками. Результатом подобного процесса стало стекло с невиданными ранее высокими оптическими свойствами. Покрытое с одной стороны отражающим слоем серебра, стекло превращалось в высококачественное зеркало.

История русского художественного стекла начинается в эпоху Киевской Руси в X—XI вв., когда во многих древнерусских городах появились первые мастерские, изготовляющие смальты для мозаик и нехитрые женские украшения: бусы, браслеты, кольца.

Особенным достижением было цветное стекло, которое отличалось чертами самобытной художественности, считалось достоянием русского стеклоделия. Заслуга в этом принадлежала М. В. Ломоносову, который на своей фабрике, открытой в 1753 г. в с. Усть-Рудице Копорского уезда Санкт-Петербургской губернии, наряду со смальтами для мозаик, бисером, выпускал изделия из цветного стекла.

На фабрике изготавливали различные предметы быта: графины, бокалы, кружки, бутылки, кубки, рюмки синего, голубого, красного, зеленого стекла с росписью золотом со строгим орнаментом классического стиля. До середины века выпускалось и бесцветное стекло с золотой росписью. Среди мотивов можно было найти сюжетные композиции с дамами и кавалерами, символические изображения. Наличие вензелей и картушей с инициалами придворных указывает на тех, кто пользовался этими прекрасными произведениями прикладного искусства той эпохи.

Развитие стеклоделия в России на протяжении XVIII столетия выявляет процесс формирования производства художественных изделий на базе изготовления утилитарной продукции.

Уже на Измайловском заводе царя Алексея Михайловича в конце XVII в. изготавливались разнообразные вещи, в том числе затейливые кубки. В эти царские мастерские были призваны иностранные мастера из стран Западной Европы; они стали учителями русских стеклоделов. Технология выработки стекла и виды его отделки времен Измайлова использовались потом на других предприятиях, куда перешли и сами мастера после закрытия мастерской в Измайлове.

В 1-й половине XVIII в. ведущее место в стеклоделии занимали государственные казенные заводы, некоторые из которых временами отдавались в частные руки, как, например, князю Н. А. Меньшикову, а несколько позже, в 1777 г., князю Г. А. Потемкину. Эти заводы находились недалеко от Петербурга.

Изделия казенного Петербургского завода, соединившегося потом с фарфоровым, задавали тон и служили примером для многих возникавших в разных губерниях заводов. Там периодически работали иностранные специалисты и мастера, которые приносили с собой и технологию, и культуру богемского, саксонского

или силезского стеклоделия. Русские мастера с успехом осваивали школу, что проявилось в продуктивности развития стекольной промышленности и на периферии.

Во 2-й половине XVIII в. большинство заводов располагали передовым оборудованием и технологией выработки всех видов стекла. К этому времени иностранные мастера не привлекались, так как имелись опытные отечественные специалисты и мастера-художники. Русское стекло стало достоянием всех сословий, благодаря широкому выпуску доступной по цене посуды. Вместе с тем это был вид прикладного искусства, который занимал видное место в культуре и высших классов, и средних сословий. Этому немало способствовала его эстетика: прозрачность и блеск стекла, способного принимать любую форму, быть хрупким и тонким бокалом или большим кубком, воспринимая различные оттенки цвета и сохраняя прозрачность. Гравировка и роспись открывали новые декоративные качества, так же как огранка и шлифовка, что давало большие возможности художникам, а красивые вещи оставались утилитарными, органично сочетая красоту и пользу.

Это привлекало к стекольному производству предпринимателей не только из средних сословий, купечества, но и весьма родовитых. Историк искусства, знаток русского стекла Н. А. Ашарина сообщает о заводе князя Г. А. Потемкина, который в 1792 г. после смерти владельца перешел в ведение казны и стал называться Императорским. Это был один из лучших заводов с широким ассортиментом изделий, которые удовлетворяли всем потребностям дворца, в том числе и оформлению его интерьеров. Особенно красивы были разнообразные осветительные приборы, люстры с хрустальными подвесками из цветного стекла. Для украшения посуды использовались шлифовка и резьба, позолота, гравировка.

В период процветания завода Г. А. Потемкина князь А. М. Голицын открывает в 1782 г. завод в с. Барятинец Рославской округи, где был налажен выпуск разнообразной посуды, в том числе и с росписью. Завод работал около пяти лет.

В 1790 г. в Калужской губернии генерал-аншеф граф Ф. Г. Орлов основал завод, где вырабатывались простое стекло и художественно оформленная росписью посуда из бесцветного стекла; выпускались изделия из цветного стекла. Формы изделий и их декор ориентировались на художественное стекло западноевропейского производства.

Одно из первых мест в стекольном деле занимает семья Мальцевых, заложивших уже в середине XVIII в. фундамент для основательного производства стекла. В начале династии стоит Василий Мальцев, который в 1723 г. стал компаньоном владельцев

Можайской фабрики, выпускавшей оконное стекло и бутыли. С 1730 г. он стал единственным владельцем завода, пригласив трех богемских мастеров, чтобы наладить производство хрусталя, высокосортного стекла. В 1740 г. завод отмечался как образцовый и хорошо оборудованный. К этому времени иностранных мастеров не было — работали свои опытные мастера. После указа 1747 г., разрешавшего строительство стекольных заводов не ближе 200 верст от Москвы, управляющим завода сыновьям Мальцева Акиму и Александру пришлось перевести фабрику в Трубчевский уезд Белгородской губернии (ныне Брянская область) и в уезды Владимирской губернии. На этом этапе стекло мальцевских заводов отличалось высоким качеством, разнообразием форм и украшений посуды. На протяжении 2-й половины XVIII в. представители семьи Мальцевых значительно расширяют свою деятельность, открывая все новые стекольные заводы: Радицкий, Дятьковский, Владимирский. Высокое качество мальцевского стекла приносило известность, многое делалось по заказам, о чем говорят гравированные на изделиях инициалы, вензеля, гербы, надписи.

Мальцевы были не единственными производителями стекла. В 1748 г. братьями Немчиновыми была открыта в Смоленской губернии «хрустальная и стеклянная фабрика», где делались художественные изделия, которые оформлялись крепостными мастерами. Позднее семья Немчиновых открывает и другие заводы на границе с Калужской губернией. Наиболее изысканные вещи из прекрасного качественного стекла относятся к заводу времен Емельяна Немчинова. Посуда изготовлялась главным образом по заказам.

В 1763 г. А. И. Бахметьевым в Пензенском уезде был основан еще один известный впоследствии центр русского стеклоделия. Известно, что здесь работал один из мальцевских мастеров — гравер. Выпускалось цветное стекло с золотой изящной росписью.

Важная роль в возрождении отечественного художественного стеклоделия принадлежит экспериментальной лаборатории, основанной при Ленинградской зеркальной фабрике, руководила лабораторией известный скульптор В. И. Мухина. За короткий срок было создано более трехсот новых образцов изделий, многие из них были взяты за основу крупными стекольными предприятиями России и выпускаются до сих пор. Дальнейшему развитию стеклоделия помешала Великая Отечественная война. После войны основная роль в возрождении отечественного стеклоделия принадлежит Ленинградскому заводу художественного стекла, образованному на базе лаборатории В. И. Мухиной. На заводе осваивается производство сульфид-цинковых стекол, дающих широкую палитру цветов и оттенков: желтых, зеленых, бирюзовых, синих

и т.д. Институт стекловолокна в Гусь-Хрустальном разрабатывает метод отделки посуды цветными нитями стеклоткани, сходными с венецианскими нитями. И наконец, на Гусевском заводе осваивается крашение хрусталя редкоземельными элементами. Хрусталь может быть уже нежных цветов — от светло-лилового до бледно-голубого (долгое время секрет такой окраски был монополией одной из чехословацких фирм).

Чтобы получить хрусталь, нужно расплавить шихту, из которой его делают. Шихта — это смесь песка, поташа и оксида свинца. Как раз наличие последнего и есть главное отличие хрусталя от простого стекла.

Исходное сырье плавится в печах при температуре свыше 1500 °С. Расплавленная масса очень быстро остывает. Для ускорения процесса одним изделием занимаются сразу несколько человек.

У печи работают мастера-выдувальщики, наборщики и прессовальщики. Выдувальщики снабжены специальными трубками с резиновой грушей. На один конец стеклодувной трубки берется капля раскаленного хрусталя и с помощью резиновой груши изделие выдувается в форму. У мастера-наборщика — наборная трубка. С ее помощью он набирает из печи необходимое количество стекломассы и подносит ее к мастеру-прессовальщику, который управляет пресс-формой.

После того как изделие выдувается и ему придается необходимая форма, оно поступает в печь на отжиг. Отжиг предназначен для более равномерного остывания хрусталя. В печи для отжига в течение 1,5 ч температура снижается с 700 до 40—50 °С.

Далее в пламени газовой горелки срезается верхняя часть изделия, где была стеклодувная трубка. После этого изделие проходит первый контроль качества: нет ли больших пузырей, камней, кривизны ножки; производят измерение толщины слоя стекла.

Изделия из стекла, поверхность которых украшена веточками «инея», называются *кракле*. Такой декор получается в результате погружения разогретой докрасна заготовки-полуфабриката в холодную чистую воду или в мокрые опилки, после чего изделие вновь нагревают. Вследствие резкой смены температур поверхность стекла растрескивается и покрывается рисунком, напоминающим иней. Глубина образующихся трещинок зависит от длительности погружения обрабатываемого изделия в воду или в опилки.

Такой рисунок можно наносить как на наружную, так и на внутреннюю поверхность сосудов.

В России на рубеже XVIII—XIX вв. сложилась своя национальная традиция украшать гладкие стеклянные изделия *алмазной гранью*.

Основу орнамента составляли большое солнце с множеством исходящих из центра лучей и прорезные глубокие канавки, расположенные в определенном порядке. Для начала на изделие наносили разметку, после разметки ставили на конвейер и отправляли от мастера к мастеру. Процесс нанесения алмазной грани начинается с самого большого абразивного круга, а заканчивается на самых маленьких. Чтобы стеклянная пыль не попадала в дыхательные пути, на абразивные круги подается вода.

После нанесения алмазная грань становится матовой. Чтобы получить прозрачную грань, изделие подвергают химической полировке в смеси плавиковой и серной кислот. Кислота разъедает и полирует стекло. Далее изделие тщательно моют и, если необходимо, наносят грани, которые должны остаться матовыми. Существует несколько видов алмазной резьбы: ананасная, ребриковая, репкой, горошиной, островерхая и многие другие.

В стеклоделии, помимо декорирования, широко используется такой способ оформления изделий из стекла, как *живопись*. Как известно, живопись по стеклу представляет собой украшение предметов из стекла с помощью красок различных оттенков. Красками можно наметить и линий отдельных деталей того или иного рисунка, рельефно выступающего над поверхностью изделия. Для этого нужно овладеть техникой выполнения росписи по стеклу.

К I в. н. э. относится и возникновение способа *декорирования стеклянных сосудов с использованием золотой фольги*. Впервые этот способ применили в Александрии, и заключался он в следующем. Из фольги вырезали орнамент, накладывали на стенки сосуда, который затем вкладывали в другой, из бесцветного стекла. При этом два сосуда предварительно изготавливали так, чтобы внутренний сосуд плотно подходил к внешнему.

Изделия из стекла и хрусталя часто отделывают разноцветными *эмалями*. При этом сначала поверхность покрывают легкоплавкой краской, а уже затем накладывают эмаль. Делают это потому, что эмаль, по сравнению со стеклом, достаточно тугоплавкий материал. Для того чтобы выровнять коэффициент плавления, необходим материал с промежуточным показателем. Таким материалом и является легкоплавкая краска.

После нанесения на поверхность краски или эмали изделие хорошо отжигают.

3.9.1. Гусь-Хрустальный

Первое упоминание о сельце Гусь и хрустальной мануфактуре появилось в 1756 г. в записях знаменитого ученого-путешественника

Герхарда Миллера — тайного советника, конференц-секретаря Санкт-Петербургской академии наук.

В течение более чем полутора веков гусевская хрустальная фабрика принадлежала дворянскому роду Мальцовых (Мальцевых), которые заложили не только основу и традиции самобытной художественной школы русского стекла, но и стояли у истоков создания уникальной коллекции в собрании Музея хрусталя им. Мальцовых. Поселок также именовался Гусевская хрустальная фабрика или Гусь-Мальцевский по фамилии владельцев фабрики, реже — село Гусь.

Гусевская хрустальная фабрика первой выступила на широком рынке, предложив общедоступный ассортимент изделий из простого стекла: кувшины, графины, рюмки, бокалы и пр. Знаменитые гусевские графины с петухами стали известны по всей России и во всем мире. На заводе варили и хрусталь, который быстро завоевал признание. На первой Всероссийской выставке мануфактурных изделий Иван Мальцов был награжден Большой золотой медалью. Продукция завода приобретает особый характер уникальности, высокой художественности исполнения. Развиваются традиционные технологии и осваивается все новое, что появляется в европейском художественном стеклоделии. Лучшие изделия выставлялись на крупных зарубежных выставках и неоднократно завоевывали призы за оригинальность и самобытность художественных решений, уникальность и виртуозность исполнения, разнообразие форм, цветовой гаммы и декора, а также высокий уровень профессионального мастерства. На Всемирной Парижской выставке 1900 г. изделиям была присуждена высшая награда Гран-при, в 1958 г. в Брюсселе — бронзовая медаль, в 1976 г. в Братиславе — две золотые медали, на Международной Лейпцигской ярмарке 1979 г. — Большая золотая медаль.

В 1857 г. Гусевскому заводу было разрешено изображать на своих изделиях государственный герб России. Гусь-Хрустальный в ведомостях мануфактур, выпускаемых в эти годы в Германии, значится уже как чисто русское хрустальное производство, работающее исключительно на отечественном сырье и топливе, имеющее русские кадры. Завод выполняет крупные заказы царского двора, уникальные хрустальные изделия для шаха Ирана.

Мальцевский хрусталь употреблялся для кавалерских и обычных столов в пригородных дворцах императора. Круг предметов, поставлявшихся на российский рынок, был обширным — вырабатывались как вещи дорогие, огромных размеров, с богатой гранью и резьбой, так и самые простые, дешевые, употреблявшиеся в быту.

Лишь в 1926 г., при образовании Гусевского уезда, его центр получает статус рабочего поселка и сегодняшнее название — Гусь-Хрустальный. Статус города Гусь-Хрустальный приобрел в 1931 г.

3.9.2. Дятьковский завод

В 1790 г. И. А. Мальцовым на берегу речки Дятьковки был сооружен хрустальный завод, выпускающий главным образом высокохудожественный хрусталь с виртуозно тонкой («мальцовской») алмазной гранью и изделия с нацветом. Широко известна была и так называемая гутная посуда с яркой расцветкой и цветочной орнаментацией, предназначенная для крестьянского обихода. На первой публичной выставке российских мануфактурных изделий в Санкт-Петербурге в 1829 г. дятьковский хрусталь был отмечен золотой медалью. В конце XIX в. в Дятьково находилось управление заводами Мальцовского торгово-промышленного товарищества, на заводе работали около 100 человек. Хрусталь вывозился в Ростов-на-Дону, Киев, Харьков, Москву, Нижний Новгород и вниз по Десне.

В настоящее время дятьковский завод сохранил огромный опыт, накопленный многими поколениями и как бы сконцентрированный в произведениях мастеров А. Н. Разрезова, С. В. Козявина, В. С. Ковалерова, В. П. Чачина, В. П. Степанова и их учеников И. Ковалерова, А. Арефьева, А. Ипатова. Особое место в истории завода принадлежит колоссальному творческому наследию народного художника РСФСР, лауреата премии им. И. Е. Репина Е. С. Шувалова. Деятельности этого патриарха отечественного стеклоделия в музее завода посвящен отдельный зал. Рядом с шедеврами алмазной грани, выполненными в 1970—1980-е гг. Е. Н. Булимовым, В. С. Благодетелевым, В. Н. Комарьковым, Р. С. Юрковым, П. И. Копыловым, Ю. А. Сентюриным, работы их достойных преемников Л. Кожедуб, Л. Старовойтовой и многих талантливых мастеров завода. Все художники завода — постоянные участники и нередко лауреаты международных и отечественных художественных и промышленных выставок.

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Назовите ученого — основоположника производства цветного стекла в России.
2. В какой стране впервые начали использовать стекло в архитектурных сооружениях?
3. Назовите основателей государственных казенных заводов в России.
4. Назовите руководителя экспериментальной лаборатории, основанной при Ленинградской зеркальной фабрике.
5. Какому стекольному заводу было разрешено изображать на изделиях государственный герб России?
6. Какие материалы использовали для изготовления хрусталя?

7. Расскажите о технологическом процессе изготовления изделий Гусь-Хрустального завода.
8. Назовите виды украшений изделий из стекла.
9. Расскажите о технологическом процессе получения «кракле» и «алмазной грани».
10. Расскажите о технологическом процессе получения «живописи по стеклу», «декорирования золотой фольгой» и «эмали».

ЗАДАНИЯ ДЛЯ ПРАКТИЧЕСКОЙ РАБОТЫ

1. Выполните зарисовки изделий из стекла.
2. Выполните графические зарисовки орнаментальных композиций.
3. Выполните мотивы сюжетных композиций изделий из стекла.
4. Выполните эскиз изделия с изображением одного из видов украшений стекла.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В наши дни народное декоративно-прикладное искусство приобретает все большее значение.

Благодаря своей необычной емкости, оно представляет интерес не только с художественной, но и с исторической, этнографической, социологической и научной точек зрения. Знание истоков его художественной природы и духовных ценностей составляет неотъемлемую часть духовной культуры общества, и сегодня задачи возрождения и совершенствования традиционных художественных промыслов приобретают особую актуальность. Народное декоративно-прикладное искусство в настоящее время является важной составляющей профессионального образования. Оно способствует приобщению студентов к традиционной русской культуре, позволяет воспитывать в них определенное восприятие мира, развивать творческие качества личности, обеспечивающие готовность наследовать духовные ценности народного искусства.

Разнообразные формы и методы организации учебных занятий с опорой на народное искусство позволяют педагогу становиться транслятором народных традиций, владеющим различными видами и технологиями работы с материалом в различных областях народного декоративно-прикладного искусства, а студенты смогут творчески осмыслить предоставленный текстовый и изобразительный материал.

Следует подчеркнуть, что каждому студенту предоставляется возможность поиска своих индивидуальных приемов в рамках основных направлений, затронутых в данном учебнике.

ТЕМЫ ДОКЛАДОВ И РЕФЕРАТОВ

1. Происхождение и символика образов домовой резьбы Поволжья в XIX в.
2. Развитие традиций русской деревянной игрушки в Сергиево-Посадском и Богородском промысле.
3. Нижегородская деревянная игрушка.
4. Художественное своеобразие городецкой росписи по дереву и отражение в ней древних иконописных традиций.
5. Многообразие видов хохломской росписи по дереву и их художественные особенности.
6. Образы росписей Северной Двины: их происхождение и художественное своеобразие.
7. Художественная эволюция русских изразцов.
8. Образный строй гжельской росписи.
9. Скопинская керамика — традиции и современность.
10. Современные тенденции развития промыслов русской глиняной игрушки.
11. Каргопольская и филимоновская глиняная игрушка (сравнительный анализ).
12. Вологодское и вятское кружево (сравнительный анализ).
13. Крестецкая строчка и традиции строчевой вышивки Русского Севера.
14. Лоскутная техника как вид декоративно-прикладного искусства.
15. Основные центры ковроткачества в России.
16. Федоскинская лаковая миниатюра как явление взаимодействия крестьянского искусства с городской народной художественной культурой.
17. Мстёрская и Палехская лаковая миниатюра (сравнительный анализ).
18. Жостовский и нижнетагильский промыслы росписи по металлу (сравнительный анализ).
19. Технологические особенности художественных изделий с ростовской финифтью (перегородчатая, выемчатая, по скани, по рельефу, расписная (живописная миниатюра), витражная, «гильоше», транспарантная).
20. Художественно-стилевые особенности эмалей Ростова Великого.
21. Великоустюжский черневой промысел и его связь с искусством гравюры XVIII—XIX вв.
22. Проявление древних традиций русской скани в произведениях Красносельского ювелирного промысла.
23. Ростовская финифть и традиция эмальерного дела на Руси.
24. Тобольский промысел резьбы по кости.
25. Холмогорский промысел резьбы по кости и Шемогодский промысел резьбы по бересте: взаимовлияния и специфика.
26. Региональные особенности художественной обработки кожи на Севере и в Центральной России.
27. Становление и развитие стеклоделия в России.

ЗАДАНИЯ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ

1. Составьте словарь центров народных художественных промыслов (название, место расположения, время возникновения, краткая характеристика художественных особенностей промысла).
2. Дайте эстетический анализ художественных росписей по дереву.
3. Дайте таблицу сравнительной характеристики народной глиняной игрушки (дымковская, каргопольская, филимоновская, абашевская).
4. Составьте таблицу сравнительной характеристики лаковой миниатюрной живописи (палехской, мстёрской, федоскинской и холуйской).
5. Составьте таблицу «Символика древнерусского искусства», применяемых в разных видах народных художественных промыслов.
6. Подберите мифы, загадки, сказки, пословицы, поговорки, в которых явления природы наделены чудодейственной силой.
7. Срисуйте знаковые символы мотивов с произведений народных мастеров.
8. Составьте словарь из 10 мифологических образов, которые трансформируются в декоре предметов народного быта.
9. Составьте таблицу «Сравнительная характеристика русских кружев».
10. Выполните зарисовки орнамента с народной вышивкой.
11. Подберите иллюстрации или сделайте зарисовки к одному из видов народного декоративно-прикладного искусства.
12. Составьте таблицу «Семантика основных образов народного искусства».
13. Составьте таблицу «Сравнительная характеристика особенностей русской матрешки».
14. Выполните зарисовки лоскутной техники.
15. Подберите иллюстрации или сделайте зарисовки мотивов дагестанских ковров.
16. Выполните зарисовки мотивов федоскинской лаковой миниатюры.
17. Выполните зарисовки мотивов мстёрской и палехской лаковых миниатюр.
18. Выполните зарисовки мотивов Жостовского и Нижнетагильского промыслов росписи по металлу.
19. Выполните зарисовки мотивов с художественных изделий ростовской финифти.
20. Выполните зарисовки мотивов с великоустюжских гравюр.
21. Выполните зарисовки орнамента древних традиций русской скани с произведений Красносельского ювелирного промысла.
22. Выполните зарисовки с произведений художников тобольской резьбы по кости.
23. Выполните зарисовки с произведений художников холмогорской резьбы по кости.
24. Выполните эскизы орнаментальной композиции для украшения долганской женской парки.
25. Выполните эскизы орнаментальной композиции подарочной вазы в стиле традиционной техники Гусь-Хрустального завода.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Абольская Т.И. Златоустовское художественное оружие XIX века. — Л., 1986.

Алпатов М.В. Немеркнущее наследие. — М., 1991.

Аполлон. Изобразительное и декоративно-прикладное искусство. Архитектура: терминологический словарь / под общ. ред. А.М.Кантора. — М., 1997.

Арбат Ю. Русская народная роспись по дереву. — М., 1970.

Ашарина Н.А. Русские заводы художественного стекла XVII—XVIII вв. // Из истории русской керамики и стекла XVII—XIX вв. — М., 1986.

Бакланова Т.И., Шпикалова Т.Я., Ершова Т.Я. Концепция этнокультурного образования в Российской Федерации // Непрерывное этнохудожественное образование: методология, проблемы, технологии: материалы всерос. науч.-практ. конф. — Шуя, 2005.

Бакушинский А.В. Искусство Палеха. — М., 1934.

Барадулин В.А. Сельскому учителю о народных промыслах. Художественная обработка бересты и соломки. Плетение из лозы, корня, рогоза: пособие для учителей. — М., 1979.

Барадулин В.А. и др. Основы художественного ремесла: в 2 ч. — М., 1986.

Барадулин В.А. Уральский букет. Народная роспись горнозаводского Урала. — Свердловск, 1987.

Березина Л.А., Болдырева М.Д. Ручное узорное ткачество. — М., 1959.

Богуславская И.Я. Русская народная вышивка. — М., 1972.

Богуславская И.Я. Русская глиняная игрушка. — Л., 1975.

Богуславская И.Я. Добрых рук мастерство. — Л., 1976.

Богуславская И.Я. Графов Б.В. Искусство Жостова. — Л., 1979.

Богуславская И.Я. Русская народная игрушка. — М., 1981.

Богуславская И.Я. Теоретические проблемы современных народных художественных промыслов. — Л., 1981.

Бочаров Г.Н. Резьба по кости в древнем Новгороде // Древний Новгород. Искусство, археология, история (новые исследования). — М., 1983.

Вагнер Г.К. Декоративное искусство в архитектуре Руси X—XIII вв. — М., 1964.

Василенко В.М. Русское прикладное искусство. Истоки и становление. — М., 1977.

Вишневская В.М. Хохлома. — Л., 1969.

Воронов В.С. О крестьянском искусстве: избранные труды. — М., 1972.

Глинкин М. Златоустовская гравюра на стали. — Челябинск, 1976.
Горожанина С. В., Зайцева Л. М. Русский народный свадебный костюм. — М., 2003.
Дайн Г. Л. Русская народная игрушка. — М., 1981.
Дайн Г. Л. Игрушечных дел мастера. — М., 1993.
Дулькина Т. И., Григорьева Н. С. Керамика Гжели XVIII—XIX вв. — Л., 1988.
Емельянова Т. Золотые травы России. — Горький, 1973.
Емельянова Т., Китаева Л. Любовь моя Хохлома. — Горький, 1981.
Ефимова Л. В., Белогорская Р. М. Русская вышивка и кружево. — М., 1985.
Жегалова С. К. Русская народная живопись. — М., 1984.
Калашникова Н. М. Народный костюм. — М., 2002.
Калмыкова Л. Э. Народная вышивка Тверской земли. — Л., 1981.
Киреева Е. В. История костюма. — М., 1976.
Кислуха Л. В. Народный костюм Русского Севера. — М., 2006.
Климова Н. Т. Народный орнамент в композиции художественных изделий. Цветное коклюшечное кружево. — М., 1991.
Коновалов А. Е. Городецкая роспись. — Горький, 1988.
Красильников А. В. Золотая Хохлома. — Горький, 1979.
Круглова О. В. Народная роспись Северной Двины. — М., 1987.
Купцов И. И. Родина Жар-птицы. — М., 1983.
Лихачев Д. С. Прошлое — будущему. — Л., 1985.
Масленников Н. Н., Бакушинский А. В. Русские художественные лаки. — М., 1933.
Маслова Г. С. Орнамент русской народной вышивки как историко-этнографический источник. — М., 1978.
Мерцалова М. Н. Поэзия народного костюма. — М., 1988.
Моргунов Н. Традиции и проблемы народных промыслов. Златоуст. Судьба гравюры на стали // Художник. — 1982. — № 3.
Некрасов А. И. Русское народное искусство. — М., 1924.
Некрасова М. А. Народное искусство как часть культуры: Теория и практика. — М., 1983.
Некрасова М. А. Искусство ансамбля. — М., 1988.
Некрасова М. А. Народное искусство России: Народное искусство как мир целостности. — М., 1989.
Некрасова М. А. Народное искусство России в современной культуре XX—XXI веков. — М., 2003.
Народное искусство и современная культура. Проблемы сохранения и развития традиций: Материалы Всесоюзной с международным участием научно-творческой конференции / под ред. М. А. Некрасовой, К. А. Макаровой. — М., 1991.
Народные росписи Русского Севера: Методика обучения народному орнаментальному искусству студентов художественно-педагогических специальностей (на материале росписей по дереву Северо-Западного региона) / под ред. Т. Я. Шпикаловой. — Ханты-Мансийск, 1999.
Орлова Л. В. Хохломская роспись. Рабочая тетрадь. — М., 2002.

Орлова Л. В. Хохлома. Наглядное пособие. — М., 2002.
Попова О. С., Каплан Н. И. Русские художественные промыслы. — М., 1984.
Поверин А. И. Гончарное дело. Чернолощеная керамика. — М., 2002.
Поверин А. И. Гончарное дело: Энциклопедия. — М., 2007.
Поверин А. И. Гончарное дело : учеб. пособие для студентов вузов культуры и искусств. — М., 2007.
Постникова-Лосева М. М. Русское ювелирное искусство; его центры и мастера XVI—XIX вв. — М., 1974.
Работнова И. П. Русское народное кружево. — М., 1956.
Работнова И. П., Яковлева В. А. Русская народная вышивка. — М., 1957.
Разина Т. М. Русская эмаль и скань. — М., 1961.
Рубцов Н. Н. Выдающиеся мастера русского художественного литья. — М., 1950.
Рудин Н. Г. Павловские шали. — М., 1979.
Русская лаковая миниатюра / авт.-сост. М. А. Некрасова. — М., 1994.
Рыбаков Б. А. Русское прикладное искусство X—XIII вв. — Л., 1971.
Рыбаков Б. Язычество древних славян. — М., 1981.
Рыбаков Б. А. Язычество Древней Руси. — М., 1988.
Салтыков А. Б. Русская керамика. — М., 1952.
Семенова Т. С. Художники Полхов-Майдана и Крутца. — М., 1972.
Соболев Н. Н. Русский орнамент. — М., 1948.
Соколова М. С. Художественная роспись по дереву. Технология народных художественных промыслов: учеб. пособие для студентов вузов. — М., 2005.
Сокольникова Н. М. Изобразительное искусство и методика его преподавания в начальной школе : учеб. пособие для студ. пед. вузов. — М., 1999.
Соломенникова О. А. Радость творчества : учеб.-метод. пособие. — М., 2001.
Сысоева С. М. Касимовское ткачество. — М., 1963.
Тарановская Н. В. Русские прялки. — Л., 1970.
Уткин П. И. Народные художественные промыслы России. — М., 1984.
Учебно-методический комплект к программе «Изобразительное искусство и художественный труд» / Т. Я. Шпикалова, Л. В Ершова, Н. Р. Макарова, А. Н. Щирова : учебник, творческая тетрадь и методическое пособие к учебнику (1—3 кл.) — М., 2001, 2002, 2003.
Фалеева В. А. Русское народное кружево. — Л., 1983.
Чекалов А. К. Народная деревянная скульптура Русского Севера. — М., 1974.
Чуянов С. Городецкие праздники. — Н. Новгород, 1995.
Шпикалова Т. Я. Возвращение к истокам: народное искусство и детское творчество: учеб.-метод. пособие / под ред. Т. Я. Шпикаловой, Г. А. Поровской. — М., 2000.
Шпикалова Т. Я. Творения русских мастеров. — М., 2006.

УМК. Изобразительное искусство (для 1—4 кл.) : учебник, метод. пособие. Автор. коллектив / под ред. Т. Я. Шпикаловой. — М., 2000—2006.

УМК. Изобразительное искусство. УМК. Технология. Художественный труд. 1—4 кл. : учебники; творческие тетради, методические пособия / автор. коллектив ; под ред. Т. Я. Шпикаловой. — М., 2001—2008.

УМК. Изобразительное искусство (для 5 кл.) : учебник; метод. пособие / автор. коллектив ; под ред. Т. Я. Шпикаловой. — М., 2008.

УМК. Изобразительное искусство (для 6 кл.) : учебник, метод. пособие / автор. коллектив ; под ред. Т. Я. Шпикаловой. — М., 2008.

Шпикалова Т. Я., Бакланова Т. И., Ершова Л. В. Концепция этнокультурного образования в РФ. — Шуя, 2006.

УМК. Изобразительное искусство. 7 кл.: учебник для общеобразовательных учреждений / под ред. Т. Я. Шпикаловой. — М., 2009.

Якунина Л. И. Русские набивные ткани XVI—XVII вв. — М., 1954.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие 3

Глава 1. Декоративно-прикладное искусство как часть народной художественной культуры 5

1.1. Теоретическое осмысление народного декоративно-прикладного искусства 5
1.2. Основные понятия и категории народного декоративно-прикладного искусства 19

Глава 2. Функциональное назначение и декоративное решение произведений народного декоративно-прикладного искусства 24

2.1. Функции произведений декоративно-прикладного искусства 24
2.2. Виды декора. Орнамент 27
Знаки солнца, воды, неба, земли в народном декоративно-прикладном искусстве 35
Образ дерева в народном декоративно-прикладном искусстве 37
Образ птицы в народном декоративно-прикладном искусстве 39
Образы языческих богинь в народном декоративно-прикладном искусстве 41
Образы животных и фантастических существ в народном декоративно-прикладном искусстве 42

Глава 3. Виды народных художественных ремесел и промыслов 45

3.1. Художественная обработка дерева 45
3.1.1. Художественная резьба по дереву 46
Домовая резьба 50
Абрамцево-кудринская резьба по дереву 53
Народная деревянная игрушка 55
3.1.2. Роспись по дереву 62
Нижегородские росписи 62
Городецкая роспись 63
Хохломская роспись 67
Полхов-майданская роспись 71
Художественная роспись Русского Севера 73
Пермогорская роспись 75
Борецкая роспись 76
Пучужская роспись 78

Нижнетоемская роспись 79
Мезенская роспись 80
Ракульская роспись 82
3.1.3. Природные материалы: плетение из лозы, бересты и соломки 83
Плетение из лозы 83
Плетение из бересты 85
Плетение из соломки 88
3.2. Художественная керамика 94
3.2.1. Гончарное дело 95
Гжельская керамика 96
Скопинская керамика 98
3.2.2. Народная глиняная игрушка 101
Дымковская игрушка 102
Филимоновская игрушка 104
Каргопольская игрушка 105
3.2.3. Изразцы 107
3.3. Художественная обработка тканей 113
3.3.1. Русский народный костюм 113
Структурный анализ южнорусского народного костюма (комплекс с понёвой) 115
Структурный анализ северорусского народного костюма (комплекс с сарафаном) 118
Цветовое решение и орнамент народных костюмов 119
3.3.2. Набивные ткани 120
3.3.3. Батик 125
3.3.4. Вышивка 131
3.3.5. Кружевоплетение 135
Вологодское кружево 138
Елецкое кружево 140
Михайловское кружево 141
Кировское кружево 143
3.3.6. Лоскутная техника 145
3.3.7. Ковроткачество 147
3.4. Художественные лаки 154
3.4.1. Лаковая миниатюра 155
Федоскино 155
Палех 160
Мстёра 163
Холуй 165
3.4.2. Роспись по металлу 166
Жостовские подносы 166
Нижнетагильские подносы 168
3.4.3. Ростовская финифть 169
3.5. Художественная обработка металла 176
3.5.1. Обработка цветных и черных металлов 177
Великий Устюг 177

Касли ... 178
3.5.2. Ювелирное искусство ... 181
3.6. Художественная обработка кости ... 187
3.6.1. Холмогорская резьба ... 187
3.6.2. Тобольская резьба ... 190
3.6.3. Чукотская резьба ... 191
3.6.4. Хотьковская резьба ... 192
3.7. Художественная обработка камня ... 194
3.7.1. Уральский камнерезный промысел ... 195
3.7.2. Кунгурский камнерезный промысел ... 196
3.7.3. Борнуковский камнерезный промысел ... 197
3.8. Художественная обработка кожи и меха ... 197
3.9. Художественная обработка стекла ... 204
3.9.1. Гусь-Хрустальный ... 210
3.9.2. Дятьковский завод ... 212

Заключение ... 214
Темы докладов и рефератов ... 215
Задания для самостоятельной работы ... 216
Список литературы ... 217

Учебное издание

Косогорова Людмила Васильевна,
Неретина Лидия Владимировна

Основы декоративно-прикладного искусства

Учебник

Редактор *А. В. Медведева*
Технический редактор *О. Н. Крайнова*
Компьютерная верстка: *Л. М. Беляева*
Корректор *Н. В. Козлова*

Изд. № 102112502. Подписано в печать 01.04.2014. Формат 60 × 90/16. Гарнитура «Ньютон».
Бумага офсетная № 1. Усл. печ. л. 15,0 (в т. ч. цв. вкл. 1 л.).
Тираж 1 000 экз. Заказ №2481

ООО «Издательский центр «Академия». www.academia-moscow.ru
129085, Москва, пр-т Мира, 101В, стр. 1.
Тел./факс: (495) 648-0507, 616-00-29.
Санитарно-эпидемиологическое заключение № РОСС RU. АЕ51. Н 16476 от 05.04.2013.

Отпечатано с электронных носителей издательства
способом ролевой струйной печати
в ОАО «Первая Образцовая типография»
Филиал «Чеховский Печатный Двор»
142300, Московская область, г. Чехов, ул. Полиграфистов, д. 1
Сайт: www.chpd.ru, E-mail: sales@chpd.ru,
8(495)988-63-76, т/ф. 8(496)726-54-10