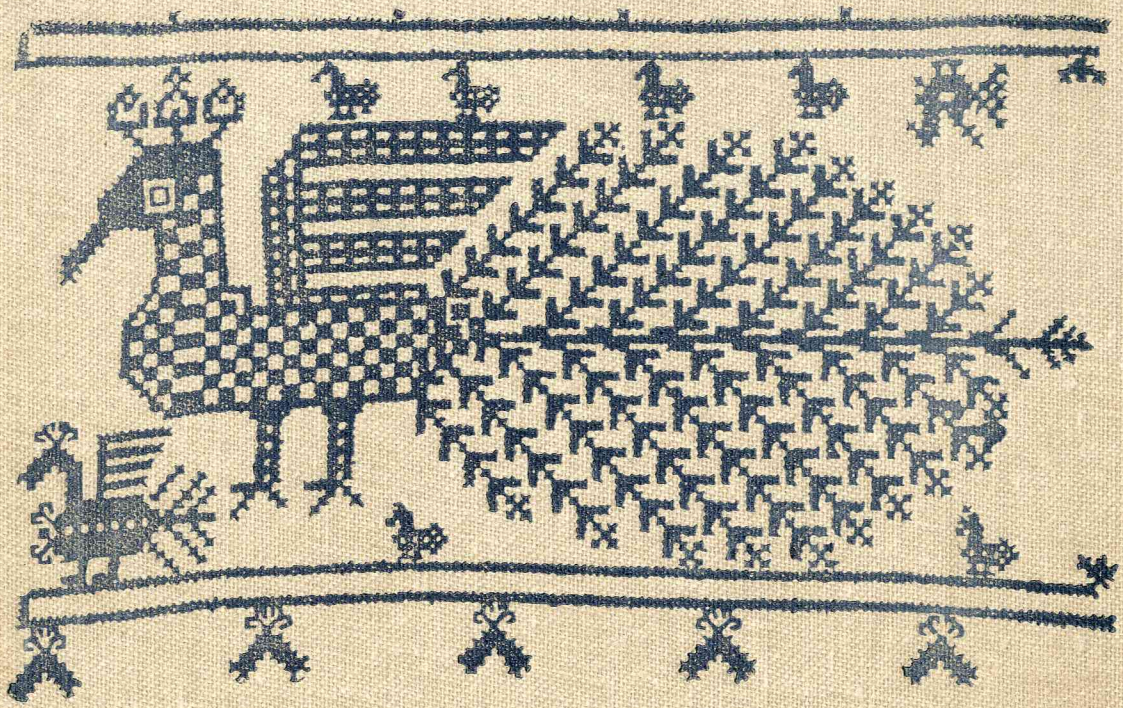
Народные художественные промыслы РСФСР



# Народные художественные промыслы РСФСР

«Высшая школа»

# Народные художественные промыслы РСФСР

Допущено Управлением учебных заведений
и научных учреждений Министерства
культуры СССР
в качестве учебного пособия
для учащихся художественных,
художественно-промышленных
и училищ прикладного искусства



Москва
«Высшая школа» 1982

ББК 85.12
УДК 754(075)

Рецензенты:
С. И. Масленицын (научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств);
Абрамцевское художественно-промышленное училище (директор Ю. Я. Цыпин);
Доктор искусствоведения В. М. Василенко (МГУ, исторический факультет)

**Народные** художественные промыслы РСФСР.
Н30 Учеб. пособие для худож. уч-щ/В. Г. Смолицкий, Д. А. Чирков, Ю. В. Максимов и др.; Под ред. В. Г. Смолицкого. — М.: Высш. школа, 1982. — 216 с., ил.
Авт. указ. на обороте тит. л.
В пер.: 1 р. 10 к.

В книге рассматриваются основные виды художественных промыслов: вышивка, кружево ткачество, керамика и т. д. Особое внимание уделяется теории народного искусства, истории и современному состоянию народных художественных промыслов РСФСР.
*Предназначается для учащихся художественных, художественно-промышленных и училищ прикладного искусства.*

Н $\frac{4904000000-602}{001(01)-82}$ 235—82

ББК 85.12
74

Виктор Гершонович Смолицкий,
Дмитрий Антонович Чирков,
Юрий Васильевич Максимов,
Нелли Александровна Якимчук,
Нина Ильинична Каплан,
Тамара Бениционовна Митлянская,
Борис Иванович Коромыслов,
Нина Тимофеевна Климова,
Лариса Сергеевна Ханявина,
Лариса Александровна Кожевникова,
Нина Петровна Соболева

Народные художественные промыслы РСФСР

Заведующий редакцией *Б. А. Ягупов.* Редактор *А. И. Дедов.* Младший редактор *Ю. П. Кочергина.* Художник *Е. Н. Урусов.* Художественный редактор *С. Г. Абелин.* Технический редактор *А. К. Нестерова.* Корректор *Л. А. Исаева.*

ИБ № 2914

Изд. № Стр-332. Сдано в набор 29.04.82. Подп. в печать 23.09.82. Т-13654. Формат 70×90¹/₁₆. Бум. тип. № 2. Гарнитура литературная. Печать высокая. Объем 15,79 усл. печ. л. + 1,17 усл. печ. л. цв. вкл. 20,47 усл. кр.-отт. 16,72 уч.-изд. л. + 1 уч.-изд. л. цв. вкл. Тираж 30 000 экз. Зак. № 1204. Цена 1 р. 10 к.

Издательство «Высшая школа», Москва, К-51, Неглинная ул., д. 29/14. Ярославский полиграфкомбинат Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 150014, Ярославль, ул. Свободы, 97.

© Издательство «Высшая школа», 1982

# Предисловие

Настоящее учебное пособие предназначено для учащихся художественно-промышленных училищ и техникумов для изучения курса «Народные художественные промыслы» и предусматривает изучение теории народного искусства, истории и современного состояния народных художественных промыслов РСФСР.

Выпускник училища должен четко представлять свою дальнейшую работу на предприятиях художественных промыслов в качестве руководителя среднего звена, ее важность и ответственность.

Пособие содержит основные сведения о стилевой направленности предприятий, художественных особенностях и технологии производства выпускаемых ими изделий.

Курс «Народные художественные промыслы» преподается в тесной связи с другими важнейшими дисциплинами специального цикла: историей декоративно-прикладного искусства, народным орнаментом, композицией, материаловедением и технологией производства художественных изделий, практическим обучением в учебных мастерских.

До сих пор учебного пособия для курса «Народные художественные промыслы» не было. Это — первый опыт в составлении такого пособия, в котором в доступной для учащихся форме изложены основные положения современной науки о народном искусстве и художественных промыслах.

Пособие подготовлено сотрудниками Научно-исследовательского института художественной промышленности.

Гл. 1 написана канд. историч. наук В. Г. Смолицким; гл. 2 — Д. А. Чирковым; гл. 3 — канд. пед. наук Ю. В. Максимовым; гл. 4 — Н. А. Якимчук; гл. 5 — канд. искусствоведения Н. И. Каплан и Т. Б. Митлянской; гл. 6 — Б. И. Коромысловым и канд. историч. наук В. Г. Смолицким; гл. 7 — Н. Т. Климовой; гл. 8 — Н. Т. Климовой и Л. С. Ханявиной; гл. 9 — Л. А. Кожевниковой; гл. 10 — Н. П. Соболевой.

Авторы выражают сердечную благодарность преподавателям Абрамцевского художественно-промышленного училища и Московского художественно-промышленного училища им. М. И. Калинина.

Фотографии к учебному пособию выполнены В. М. Обуховой, А. Н. Куренковым, Ю. В. Максимовым.

*Авторы*

Глава

# 1

# История народных художественных промыслов России

## § 1

### Художественные промыслы как одна из форм народного искусства

Изделия художественных промыслов прочно вошли в наш быт. Это ажурные оренбургские платки, изысканные кружевные и вышитые изделия, керамика, ювелирные украшения и многое другое.

В век технического прогресса, машин и автоматики, стандарта и унификации изделия художественных промыслов, выполненные в основном вручную, в большинстве своем из природных материалов, приобрели особое значение.

Современные художественные промыслы развиваются на основе традиций народного декоративно-прикладного искусства. Поэтому, чтобы понять природу и сущность такого явления, как народные художественные промыслы, необходимо уяснить, что такое народное искусство.

*Народным* называют искусство широких трудящихся масс. Главной, определяющей чертой народного искусства является *коллективный* характер. Это прежде всего проявляется в *преемственности* многовековых традиций. Народные мастера на протяжении веков использовали секреты мастерства, орнаментику, художественные образы, сюжеты, передаваемые им родителями, односельчанами. Старые мастера обучали молодежь искусству, как вырезывать ложку, расписывать прялку, ткать узорные полотна, шить одежду, плести кружево. Из поколения в поколение сохранялись традиции художественного творчества. За каждым народным мастером стоит, таким образом, коллективный опыт многих поколений людей, которые являются как бы соавторами в изготовлении того или иного предмета.

Коллективный характер народного искусства выражается также в тесной связи народного исполнителя с окружающими его людьми. Народный мастер создает вещи, нужные, близкие и понятные тем, кто живет в таких же условиях, как и он.

Отражая коллективное мировоззрение, произведения народного искусства в то же время обязательно несут на себе отпечаток личности мастера. Не выходя из рамок традиций, мастер творчески относится к своей работе: он не создает точной копии с уже готового изделия, а хоть в чем-то видоизменяет его. Эта вариантность в творчестве мастера — одна из характерных черт народного искусства. Так, мы сразу узнаем богородских мастеров в деревянных мишках, которых они вырезают. Есть нечто общее во всех этих изделиях и в технике порезки липы, и в характеристике персонажа. И вместе с тем при общей схожести мы не найдем двух мишек совершенно одинаковых. Знатоки сразу отличают работу одного мастера от другого. Даже у одного мастера не окажется двух изделий, во всем тождественных. Все они будут равноправными вариантами. В вариантности произведений народного творчества органически сочетаются и многовековая традиция художественной деятельности многих поколений людей, и неповторимость личности каждого мастера в отдельности.

Таким образом, преемственность традиций означает, что мастер не просто передает потомкам то, что в свое время взял от своих предшественников, но обогащает коллективный опыт своими личными творческими достижениями.

Научить мастерству может только тот, кто сам владеет им в совершенстве. С этой точки зрения народное искусство всегда профессионально, так как народный мастер должен знать традиционные приемы изготовления изделий и отлично владеть ими. Недаром в народе, если хотят кого-либо похвалить, называют «мастером своего дела»: в резьбе по дереву или в кузнечном искусстве, в вышивке или в кружевоплетении. Так, в народном творчестве коллективное и индивидуальное начала находятся в нерасторжимом диалектическом единстве, дополняя и обогащая друг друга.

В народном искусстве преемственны прежде всего технологические приемы *ручного труда*, передающиеся от поколения к поколению. Произведения традиционного ручного труда доносят до нас многие художественные образы, связывающие наше время с культурой древности. Ручной характер труда дает возможность мастеру импровизировать, вносить в традиционные формы свои творческие варианты, иметь «свой почерк», отличный от «почерка» других мастеров.

Если в промышленности художник создает образец, который потом машина может воспроизвести в огромном количестве одинаковых экземпляров, то в художественных промыслах мастер, используя традиционную форму предмета и традиционные формы декора, работая вручную, каждый раз вносит в изделие в большей или меньшей степени изменения, делающие его похожим и в то же время не похожим на аналогичные предметы. Изделия народного искусства, которые выполняются всегда вручную, ценятся именно потому, что они сохраняют творческий характер труда народного мастера, являются обязательным условием того, что каждое изделие — неповторимое произведение искусства. Поэтому ручной труд в народном искусстве не может и не должен вытесняться машинным. Здесь речь, разумеется, идет только о *творческом* ручном труде, позволяющем мастеру-исполнителю варьировать свои изделия. Если же он должен только копировать заданный ему образец, то его труд никакой эстетической ценности не представляет. Технические усовершенствования, которые не исключают творчества исполнителя, не мешают проявлению виртуозности мастера, могут и должны широко применяться в народном искусстве. Так,

издавна в керамике используется гончарный круг, в художественной обработке дерева — токарный станок, на костерезных предприятиях в конце 40-х годов внедрена бормашина, в вышивке используются швейные машины 1 и 22А классов. Все эти механизмы помогают мастеру в его творчестве.

В силу коллективного характера народного творчества на протяжении многих веков отрабатываются и шлифуются творческие приемы народного искусства. Благодаря этому многие произведения народных мастеров достигают вершин художественного совершенства, в них неразрывно сочетаются назначение предмета и его выразительность и декоративность. В художественной образности произведений народного искусства — всегда глубокая содержательность, отражающая народные представления о мире и жизни. Стремление народа к гармонии, красоте, праздничности выражает оптимизм народного мировоззрения, веру народа в лучшее будущее. В произведениях народного искусства всегда поражает глубокая логичность и совершенство форм, удивительная завершенность художественного решения. По словам К. Маркса, человек, созидая *предметный мир*, творит «по законам красоты». Мастер умел сделать красивыми самые обычные предметы, которыми он пользовался ежедневно. Ложка, солонка, прялка, светец, полотенце и многие другие изделия, жизненно необходимые в быту, в то же время являются подлинными произведениями искусства. Их художественное совершенство отражает реалистичность мышления народа, связь с жизнью, его понимание нерасторжимой связи формы и содержания в искусстве.

Народный мастер работает «по законам материала». Прежде всего он добивается, чтобы изделия наиболее полно выявляли функцию предмета, т. е. его конкретное назначение в быту. Так, форма сосуда в большой степени зависит от того, что будет в нем храниться: жидкость или сыпучие продукты, предназначен ли он только для хранения или будет использоваться во время приема пищи и как использоваться: графин, из которого наливают, должен иметь узкое горлышко; чашка, из которой пьют, должна быть удобна для этого и т. д.

Мастер выявляет свойства материала в изделии. Пластичность глины позволяет лепить предмет закругленной формы. Крестьянский вышитый рисунок преимущественно геометризован, потому что для нити на суровом полотне свойственны прямые линии, пусть даже и в мелком дроблении. Влияет на форму изделия и техника исполнения, например, токарный станок придает изделиям специфическую форму вращающегося тела. Декор предмета также неразрывно связан с его формой и функцией, материалом и техникой исполнения. Так, художественная выразительность хохломского орнамента неотделима от деревянной фактуры предмета, от его округлой токарной формы и назначения. Исследователь народного творчества В. С. Воронов придавал огромное значение этому «органическому взаимодействию художественного стиля и материально-технических основ», видя в нем «здоровую и жизненную культуру» народного искусства *.

Изменения, происходящие в жизни народа, не могут не отразиться на развитии народного творчества. Например, с тех пор как в народе все больше стали пользоваться покупными тканями, которые полностью в настоящее время вытеснили домотканые изделия, почти вышли из употребления прялки, необходимые в прошлом и представляющие замечательные образ-

* *Воронов В. С.* О крестьянском искусстве. М., 1972, с. 46.

цы искусства. Новым явлением народного декоративно-прикладного искусства могут быть по праву сегодня названы воронежские тканые узорные покрывала. Постоянно развиваясь и изменяясь, народное творчество никогда не теряет связи с настоящим. Так, народные мастера всегда находят для своих произведений современные мотивы: в резном декоре крестьянской избы наряду с древними традиционными образами появляется советская эмблематика — звезда, серп и молот, в полховско-майданской росписи — атомоход «В. И. Ленин», Спасская башня Кремля, а богородские мишки летают в космос и играют в хоккей.

Национальные особенности искусства разных народностей нашей страны сохраняются. Так, вышитая тюбетейка — характерное произведение творчества народов Средней Азии, дагестанские ковры — принадлежность каждого дагестанского дома, а крестецкая строчка украшает русский национальный костюм.

Каждый народ имеет свои излюбленные художественные образы, отражающие его идеалы и понятия о добре и зле. В формах бытовых предметов, отшлифованных и выверенных на протяжении многих веков, в особенностях народного орнамента, в своеобразии излюбленной колористической гаммы раскрываются национальные представления о красоте, тесно связанные с историей народа, его бытом, условиями жизни, особенностями его культуры и характера. Возникая на самых ранних стадиях человеческого развития и сопровождая народ на всех этапах его жизни, народное искусство составляет основу всякой национальной культуры.

В разные исторические эпохи, в зависимости от смены социальных формаций, претерпевало изменения и народное искусство.

*Народные художественные промыслы — это одна из исторически сложившихся форм народного декоративно-прикладного искусства*, представляющая собой товарное производство художественных предметов широкого потребления при обязательном использовании творческого ручного труда. Наследуя лучшие традиции народного искусства, народные промыслы являются наиболее развитыми очагами народной национальной культуры. Поэтому развитие художественных промыслов всегда было одной из забот Коммунистической партии Советского Союза и Советского правительства. В «Основных направлениях развития народного хозяйства СССР на 1976—1980 годы» предусмотрено: «Для более полного удовлетворения спроса населения расширить выпуск... изделий художественных промыслов».

27 февраля 1975 г. в газете «Правда» было сообщено о том, что Центральный Комитет КПСС принял специальное постановление «О народных художественных промыслах», в котором, в частности, говорилось: «Народное декоративно-прикладное искусство, являющееся неотъемлемой частью советской социалистической культуры, активно влияет на формирование художественных вкусов, обогащает профессиональное искусство и выразительные средства промышленной эстетики».

В постановлении отмечались высокие эстетические достоинства лаковой миниатюры, изделий из дерева с росписью, кружев, резных изделий из кости и камня, керамики, финифтевых и чеканных изделий из металла, янтарных украшений, ковров и других видов изделий прославленных художественных центров, сохраняющих исторически сложившиеся творческие принципы и трудовые навыки.

Увеличению из года в год объемов производства изделий художественных промыслов, улучшению их качества способствует повышение материального благосостояния и культурного уровня

советских людей, возрастающий интерес к произведениям народного искусства как в нашей стране, так и за рубежом, развитие международного туризма.

## § 2

## Народное искусство Древней Руси

Своими корнями народное искусство уходит в глубокую древность, когда человек жил в условиях первобытнообщинного и родового строя. Средства существования он добывал примитивными способами. Всякая деятельность в первобытном обществе могла быть только коллективной. Отсутствие сложных трудовых операций приводило к тому, что все члены коллектива имели одни и те же обязанности и владели одними и теми же трудовыми навыками. Разделение труда осуществлялось только на труд мужской (война, охота) и труд женский (приготовление пищи, изготовление одежды, ведение домашнего хозяйства); в то время даже керамическое производство было домашним женским делом. Необходимость совместного труда обусловила общую собственность на орудия труда, на землю, на продукты коллективного производства. Имущественного неравенства еще не было.

Зачатки искусства тогда тоже носили коллективный характер. Изготовляя орудия труда, охоты и войны, посуду, одежду и другие необходимые в быту предметы, человек стремился придать им красивую форму, украсить их орнаментом, т. е. делал тем самым обычные вещи произведениями искусства. Нередко форма изделия и его орнамент имели еще и магическое, культовое назначение. Так, один и тот же предмет мог одновременно удовлетворять реальные потребности человека, отвечать его религиозным взглядам и соответствовать его пониманию красоты.

Эта *синкретичность* (от греч. *synkrētismos* — соединение), нерасчлененность, слитность функций древнего искусства была характерной чертой и искусства древних восточных славян, которое было неотделимо от их быта.

Свою одежду они украшали вышивками, красивыми поясами с узорными металлическими накладками, ожерельями и запястьями. Изделия из дерева: утварь, посуда, орудия труда — покрывались резным или расписным орнаментом. Резные дубовые столбы, деревянные коньки, зубчатые причелины украшали жилище. Орнаментировались металлические и костяные предметы, керамическая посуда. Многие орнаментальные мотивы, которые встречаются в поздних произведениях народного искусства, восходят к древнейшим временам, отражают верования древних славян и своим возникновением обязаны религиозным обрядам, связанным с культом солнца, земли и моря. Например, одним из самых распространенных мотивов русской народной резьбы по дереву была розетка, в древности — магический символ солнца («солярный знак»). Обереги и амулеты наряду с религиозно-охранительными функциями выполняли эстетическую функцию, украшали одежду и дом человека, отвечали его понятиям о прекрасном.

К моменту создания восточнославянского государства — Киевской Руси ремесла в нем достигли высокого уровня развития.

Самым первым производством, выделившимся в самостоятельное ремесло в городе и деревне, была обработка металла.

Древняя Русь знала почти все виды современной художественной металлообработки, но главными были ковка,

литье, чеканка, филигрань и зернь. Наиболее высокого уровня развития в это время достигло ювелирное искусство.

Вторым по времени зарождения ремеслом, после обработки металла, явилось гончарство. В IX—X вв. Киевская Русь уже знает гончарный круг, появление которого означало переход керамического производства из рук женщин, занятых домашним трудом, в руки мужчины-ремесленника. Возникают крупные ремесленно-торговые поселки гончаров. Гончарные мастерские изготовляли посуду, домашнюю утварь, игрушки, предметы церковного обихода, изразцы — декоративные керамические плитки, которые использовались в архитектуре как отделочный материал.

В Древней Руси было развито также и искусство ремесленников-камнерезов: резчиков икон и литейных форм, гранильщиков бус. Работало множество костерезных мастерских, массовой продукцией которых были гребни самых разнообразных форм, а также предметы культового назначения: кресты, иконы и т. д.

*Ремесленники* Древней Руси в основном выполняли изделия на заказ. По своему социальному положению они входили в различные группы населения. В городах уже работали свободные мастера: иконописцы, златокузнецы, чеканщики, кузнецы, игрушечники и др. Вместе с тем на боярских и княжеских дворах, в поместьях и вотчинах трудились закрепощенные мастера-холопы. В монастырях также работали ремесленники. Большинство людей, живших за счет своего ремесла, не порывало связи с землей. Очень часто, чтобы прокормить себя, они занимались наряду с ремеслами дополнительно земледелием. Надо сказать, что в Древней Руси не ко всем видам ремесел относились одинаково, были профессии более «почитаемые», такие, как иконописное, златокузнечное дело, и были «черные», «грязные», как, например, гончарство. В среде одной профессии намечалось уже расслоение на богатых и бедных, мастеров и подмастерьев.

Огромную роль в жизни древнерусского человека играло домашнее производство. Ткани и изделия из них долго будут изготовляться в условиях натурального хозяйства.

Основными видами женского художественного творчества в Древней Руси были узорное ткачество (в частности, браное), вышивка по холсту, золотое шитье, «шелковое пялочное дело». Особым видом искусства являлось древнерусское шитье — вышитая церковная утварь: пелены, плащаницы, покровы, вызывавшие всеобщее восхищение и вывозившиеся из Руси в другие страны.

Крупными центрами художественного женского рукоделия были женские монастыри.

В условиях натурального хозяйства домашним производством являлась и обработка дерева. Своими собственными руками крестьянин рубил избу, вырезал всю домашнюю утварь, для детей делал игрушки. В древнерусском городе возникали обособленные плотницкое и столярное ремесла, из которых художественная обработка дерева еще не выделилась в особый вид деятельности.

Значительного развития художественная обработка дерева достигла в великом Новгороде, жителей которого даже называли плотниками.

Искусство этого периода тесно связано с традицией, и в этом отношении оно почти все носит коллективный характер. Профессия художника еще не отделилась от профессии ремесленника, но каждый ремесленник в своем труде обязательно решал наряду с техническими и художественные задачи. Индивидуальное творчество, которое противопоставляло бы себя сложившимся традиционным нормам, приемам, ха-

рактерное для более поздних эпох, еще не приобрело свою самостоятельность.

В XV—XVII вв. выросло и окрепло Русское централизованное государство Его столица Москва становится не только политическим, но и культурным центром. Самодержавная власть видела в роскоши и богатстве средство укрепления своего могущества, средство воздействия на умы и души своих подданных. Великолепие должно было подчеркнуть значение монарха, его отличие от остальных людей. Для украшения дворца, дворцовой утвари, для создания особой одежды, в которой царь являлся народу, требовались специалисты. К великокняжескому, а потом к царскому дворцу съезжаются многочисленные мастера золотых и серебряных дел, иконописцы, кострезы и камнерезы, специалисты обработки дерева, мастерицы шитья. При Оружейной палате создаются специальные мастерские. Вельможи, бояре и воеводы в стремлении к великолепию начинают подражать монарху, заводят свои художественные мастерские. В изделиях царских мастеров художественная сторона предмета начинает оттеснять на второй план его утилитарное назначение. Все больше изобретательности и изощренности вкладывает мастер в украшение изделия, иногда превращая художественное оформление в самоцель. Чем ближе к XVIII в., тем чаще доносят нам документы имена талантливых художников-иконописцев, мастеров обработки металла, дерева, кости, камня. В большинстве своем эти мастера еще работают в рамках традиции, но роль личной фантазии в создании произведения постоянно растет. Появляется профессия *«знаменщика»*, создающего на бумаге рисунок композиции, иногда в цвете. Этот рисунок мастер обработки металла или мастерица шитья золотом, серебром и шелком превратят в произведение искусства. Пока участие знаменщика еще не снижает роли мастера, который должен проявить вкус, талант и артистизм, чтобы выразить идею художника средствами вышивки или гравировки. Но сам факт разделения труда подготавливает будущее отделение творческих процессов от чисто исполнительских, подготавливает появление специальной профессии художника. Так, в XVI—XVII вв. намечается тенденция к обособлению индивидуального творчества от коллективного.

Одновременно в маленьких провинциальных городах и деревнях продолжают существовать ремесла и ремесленники. В их изделиях находят отражение образы далекой старины, связывающие настоящее с прошлым. Само собой разумеется, что эти традиционные ремесла обслуживают в первую очередь «низшие» слои населения. Эти ремесла, связанные с простым народом, тоже развиваются, удовлетворяя художественные потребности широких народных масс. Сохраняет свое значение домашнее крестьянское производство.

## § 3

## Народные художественные промыслы России

По словам В. И. Ленина, в России примерно с XVII в. происходит концентрирование «небольших местных рынков в один всероссийский рынок»*. Хотя хозяйство феодалов продолжает оставаться в основном натуральным, определяющей чертой эпохи становится высокое развитие ремесла с выполнением работ на заказ. Ремесленники все больше сосредоточиваются в городах. Ремесленные специальности становятся более узкими, но вместе с тем

* *Ленин В. И.* Что такое «друзья народа» и как они воюют против социал-демократов. Соч. 4-е изд., т. 1, с. 137.

от специалиста требуется более высокая подготовка и более высокое владение профессиональными навыками. Наконец, что наиболее важно, начинает усиленно развиваться товарное производство. Вместо ремесленника, работающего на заказ, появляется *кустарь* — производитель промышленных изделий на рынок. Возрастает роль посредников между производителем и потребителем — купцов и скупщиков.

Вслед за Москвой вырастают и развиваются крупные торговые города Поволжья — Ярославль и Нижний Новгород, на северо-востоке — Великий Устюг и Сольвычегодск, ставший воротами в Сибирь, на севере — Архангельск, через который велась торговля с западными странами. Между городами ведется оживленный обмен товарами. Все большее значение приобретают ярмарки, например Макарьевская в Нижнем Новгороде.

Развитие товарного обмена приводит к тому, что во многих городах и селах изготовление на продажу бытовых предметов превращается в основное занятие населения. В различных уголках России на основе народных ремесел возникают кустарные художественные промыслы. Создавая изделия на продажу, кустари художественных промыслов были тесно связаны с древними традициями народного искусства, продолжали и развивали эти традиции. Их изделия по-прежнему сохраняют благородные простые формы, ясность пропорций, красивую строгость и пластичность силуэта, присущие народному творчеству.

Среди древнейших русских художественных промыслов следует назвать промысел художественной резьбы по кости и дереву, возникший в Троице-Сергиевом монастыре в XVI—XVII вв. Его талантливые резчики изготовляли изделия из местных пород дерева, кости домашних животных, а также из дорогого «рыбьего зуба» (моржового клыка), кипариса, самшита, розового дерева, привозимых издалека. Основной их продукцией были предметы культа: резные иконки, кресты и т. д., которые покупали богомольцы. Здесь же стал развиваться и игрушечный промысел.

В XVI—XVII вв. славились своим мастерством новгородские, псковские и вологодские «златокузнецы», псковские литейщики колоколов. В XVII в. в Сольвычегодске развивается промысел «усольской эмали». Искусство эмали получило развитие и в Великом Устюге. Кроме того, в этом городе жили мастера просечного железа, которые изготовляли узорчатые железные полосы и украшали ими деревянные ларцы и подголовники. На севере, в г. Холмогоры, расцветает костерезное искусство.

XVII в. — начало теперь всемирно известного хохломского промысла. Во многих русских городах, в первую очередь городах Поволжья, развиваются прялочные промыслы, гончарное и изразцовое производство, промыслы резьбы пряничных досок. В это же время получает развитие набойка* — способ нанесения на ткань цветного рисунка с помощью специальных досок с рельефным узором, называемых «манерами», или «цвéтками». Для получения узора манеру смачивали в краске, накладывали на ткань и равномерно по ней постукивали (отсюда «набойка»), в результате чего на ткани получался рисунок. Для набойки использовался главным образом холст, а также крашенина (окрашенный холст), в редких случаях — бархат, атлас. Набойкой украшали одежду, зана-

* Ткани, оформленные набойкой, были известны на Руси еще в домонгольский период. Однако мы располагаем слишком малыми и отрывочными сведениями о них. В наших музеях имеются большие коллекции образцов набивных тканей начиная с XVI—XVII вв.

весы, полавочники, знамена и т. д. Некоторые набивные узоры были созданы знаменщиками Оружейной палаты.

XVIII в. принес много изменений в жизни Российского государства. Развитие техники, науки и культуры вызвало к жизни много новых профессий, которых не знала Древняя Русь. До XVIII в. в России почти не существовало станковой живописи и скульптуры. Древнерусские мастера добились больших успехов в декоративно-прикладном искусстве, а также в иконописи. Но не было своих национальных художников и скульпторов, создававших произведения нецерковного (светского) содержания (портреты, произведения исторического и бытового жанра, пейзажи и т. д.). В XVIII в. такие художники и скульпторы появились. Чтобы овладеть своей профессией, они учились в специальных учебных заведениях. Поэтому их искусство, в отличие от искусства простого народа, где секреты мастерства передаются по традиции, стали называть «*ученым*», или «*профессиональным*». Работы этих художников украшали царские дворцы и особняки богатых вельмож и помещиков. Искусство простого народа оставалось тем же самым, что и в прошлые времена. Расцвет «ученого» искусства XVIII в. намного увеличил разрыв между культурой и искусством высших классов и народным искусством. Вместе с тем очень многие художники и скульпторы были выходцами из простого народа, и, прежде чем овладеть своей профессией в специальной школе, они прошли подготовку в условиях традиционного народного искусства. И наоборот, в народном искусстве резьбы по кости и дереву в XVIII в. наблюдаются элементы стилей барокко и классицизма, свойственных искусству высших классов. Таким образом, «ученое» и народное искусство оказывали одно на другое взаимное влияние.

В XVIII в. начинают развиваться русские промыслы нитяного кружевоплетения и безворсового ковроделия.

К началу XIX в. и в его первой половине в деревнях и маленьких провинциальных городах продолжало существовать и развиваться домашнее производство. Женщины, как и много веков назад, пряли и ткали, шили и вышивали, одевая, обряжая свою семью и украшая одежду в основном традиционными узорами и орнаментами. Мужчины многие изделия из дерева не покупали, а изготовляли сами. Наряду с домашним производством продолжают развиваться художественные промыслы, которые по своей социально-экономической структуре значительно отличались друг от друга. Некоторые из них были надомными, производили товар «на скупщика» (вологодское кружевоплетение, ювелирное дело Красного Села). В других случаях промысел составлял крупное производство фабричного типа — мануфактуру (керамическое производство Гжели, набойка Павловского Посада). Многие помещики в своих имениях стали создавать художественные мастерские, в которых работали их крепостные, изготовляя на продажу ковры, кружево, узорные ткани.

Отмена крепостного права, способствовавшая развитию капиталистических отношений в России, привела к разрушению натурального хозяйства в деревне, к росту новых кустарных промыслов, в том числе и художественных. В. И. Ленин в книге «Развитие капитализма в России» дает анализ социально-экономических процессов разрушения патриархального хозяйства и развития товарного производства: «По мере упадка натурального хозяйства, один за другим вид обработки сырья превращался в особые отрасли промышленности; образование крестьянской буржуазии и сельского пролетариата увеличивало спрос на продукты мел-

ких крестьянских промыслов, доставляя в то же время и свободные рабочие руки для этих промыслов и свободные денежные средства»*. Если раньше ткани, одежда, деревянная утварь изготовлялись для себя в каждом дворе, то теперь все чаще эти изделия становятся предметом купли-продажи. Во второй половине XIX — начале XX в. появляется много новых художественных промыслов. Таковы, например, крестецкий и заонежский вышивальные промыслы, вятский кружевной промысел и др. Многие из них (например, крестецкая строчка, елецкое кружевоплетение) стали обслуживать город, испытывая при этом сильное влияние «ученого» искусства того времени. В других промыслах, бытовавших вдали от промышленных центров (например, в северных губерниях) и вырабатывавших изделия для села, еще сохранились местные традиционные особенности, отражавшие старые народные вкусы. Так, народное гончарство, художественное ткачество, прялочные промыслы, плетение из бересты продолжали нести в себе древнюю образность, отражавшую патриархальное мировоззрение крестьянина, его связь с природой. Но при всех обстоятельствах в основе художественного кустарного производства оставались творческий ручной труд и виртуозное исполнительское мастерство.

Развитие капитализма в России привело к тому, что товары, изготовленные машиной, стали вытеснять продукцию кустарных промыслов. Работа на продажу, на рынок заставляла кустаря повышать интенсивность труда. Чтобы выдержать конкуренцию с машиной, ему было необходимо работать все быстрее и быстрее, стараясь изготовить как можно больше изделий. Многие кустари не выдерживали соревнования с капиталистом и фабрикантом, разорялись и уходили работать на фабрику. В этих условиях некоторые виды художественной продукции сменяются на менее трудоемкие, убыстряющие процесс производства изделий. Так, во многих случаях сложная резьба по дереву заменяется росписью, набойка — продукцией ситценабивных фабрик.

Было бы неверно видеть во всех этих процессах только упадок народного искусства. Кризис одних его видов сочетается с развитием других. Условия рынка и конкуренция вынуждали мастера заботиться о том, чтобы товар его был особенно ярким и привлекательным, поэтому изделиям художественных промыслов свойственна особая, повышенная декоративность.

Стремление ускорить процесс изготовления изделий приводило к появлению новых приемов, техник, способов декорировки. Вырабатывались особые художественные и технические приемы, дававшие возможность достигнуть бóльшей выразительности предельно лаконичными, простыми средствами. Одним из таких приемов в искусстве художественной обработки дерева становится свободная кистевая роспись, требовавшая от мастера виртуозного владения кистью, способности к импровизации в рамках традиционных композиционных схем. Свободная кистевая роспись получила развитие в творчестве заонежских, архангельских, вологодских и уральских мастеров, украшавших ею прялки, шкафчики, сундуки, туески, внутренние стены и двери избы, деревянные части печки и т. д. Образное содержание произведений народного искусства становится ближе к действительной жизни. Так, на расписной деревянной утвари очень часто стали появляться конкретные изображения праздничных поездов, чаепитий, охот, картин домашнего труда. Однако очень скоро народные мастера попадают в экономическую зави-

* *Ленин В. И.* Развитие капитализма в России. Соч. 4-е изд., т. 3, с. 296.

симость к скупщикам, которые за бесценок скупали изделия и потом их перепродавали. На многих промыслах появляется разделение труда, при котором мастер уже не делает сам художественное изделие от начала до конца, а осваивает только одну какую-нибудь операцию. Так, деревянные ложки проходили несколько рук, прежде чем приобретали свой законченный вид: один делал заготовки, другой вырезывал ложку, третий ее расписывал. Развитие фабричного машинного производства приводит к тому, что некоторые виды промыслов не выдерживают конкуренции и гибнут.

Все это происходило в условиях жесточайшей эксплуатации ремесленников. От невероятных темпов работы, необходимых для того чтобы как-то прокормить себя и семью, появляются производственные заболевания: кружевницы рано слепли, камнерезы болели силикозом, болезнью, вызываемой засорением дыхательных путей и легких каменной пылью. В таком положении художественные промыслы находились вплоть до Великой Октябрьской социалистической революции.

Судьбы народных мастеров были неразрывно связаны с судьбой всего народа России. Передовая русская мысль на протяжении всего XIX в. искала пути к улучшению народной жизни. Прогрессивные люди России, чтобы приблизиться к народу, пытались понять его стремления и интересы. С этой целью они обратились к собиранию и изучению русского народного творчества, в том числе и народного искусства. Революционные демократы В. Г. Белинский, Н. Г. Чернышевский, Н. А. Добролюбов говорили о необходимости как можно внимательнее и глубже изучать народ. Последователем идей Белинского и Чернышевского был В. В. Стасов. Он указал на жизнеспособность народного искусства, на те огромные творческие возможности, которые скрыты в нем, на необходимость обращаться к этому источнику профессиональным художникам. Им была воспитана большая группа деятелей, посвятивших себя изучению и пропаганде народного искусства.

В 80-е годы XIX в. в подмосковном имении миллионера С. И. Мамонтова в Абрамцеве была открыта столярная мастерская с целью внедрить старинное крестьянское искусство резьбы по дереву в быт городской интеллигенции. Талантливые художники В. М. Васнецов, Е. Д. Поленова и другие, изучая образцы народного искусства, переносили отдельные традиционные мотивы, узоры и орнаменты с этих вещей на мебель. По их проектам абрамцевские столяры изготовляли шкафчики, полочки, столы, стулья и другие изделия, пользовавшиеся большим спросом в конце XIX — начале XX в. Несмотря на талант и искреннюю увлеченность художников, стремившихся творчески осмыслить наследие народных мастеров, им не удалось преодолеть эклектичности в своих образцах. И сами методы работы с народными мастерами в Абрамцеве не могли способствовать развитию народного творчества; столяры обязаны были точно копировать образцы, созданные художниками, не имея возможности ни в чем отступать от проекта. Это лишало их той творческой инициативы, которая присуща подлинным народным мастерам.

Аналогичные попытки оказать помощь народным художественным промыслам предпринимались и другими благотворителями и меценатами. Мастерские, подобные абрамцевской, появились в Талашкине (Смоленская обл.), Соломинках (Пензенская обл.) и других местах. Но в изделиях этих мастерских эклектизм и влияние модернизма были выражены еще сильнее.

Поддержать художественные промыслы, оградить кустаря от эксплуатации скупщика неоднократно пытались

губернские земства. Многие энтузиасты из интеллигенции организовывали склады (иногда при специальных кустарных музеях), куда кустари могли сдавать свою продукцию, не обращаясь к скупщикам-посредникам, и получать за свой труд более высокую плату и более качественное и дешевое сырье, чем у скупщика. С этой целью Московским губернским земством в 1885 г. был открыт *Кустарный музей,* который должен был знакомить публику с кустарными изделиями, содействовать их сбыту, пропагандировать прогрессивные методы труда, усовершенствование технологии, новые орудия производства. При музее был создан склад и магазин, где принимались на комиссию для продажи готовые изделия, распределялись заказы. Наибольшего успеха Кустарный музей добился в работе с кустарями Сергиева Посада, мастерами художественной обработки дерева, потомки которых и сейчас работают в г. Загорске и с. Богородском.

Создавались учебно-производственные мастерские, классы рисования, ремесленные школы, призванные оказывать кустарям методическую помощь. Именно в этом направлении работал Кустарный отдел Вятского губернского земства. В 1892 г. в Вятке была организована ткацкая мастерская, внедрявшая усовершенствованные ткацкие станки-самолеты. В Вятке и Вятской губернии работали учебные мастерские: ковровая, берестяная, корзиночная, кружевная, гончарная, роговая.

Однако все попытки облегчить положение кустаря, защитить народное искусство от чужеродных влияний, вторжения в него чуждых народу «пошибов» и мещанских вкусов были обречены на провал. Слишком незначительны были все земские мероприятия по сравнению с огромным размахом деятельности кустарной России, подчиненной законам капиталистического развития.

В условиях царского самодержавия и капитализма земская благотворительность носила характер мелких подачек народу. Только после Октябрьской революции, когда народ взял власть в свои руки, встал вопрос о коренном изменении положения мастера художественных промыслов, о создании новых условий для труда и творчества.

## § 4

## Современные народные художественные промыслы РСФСР

Великая Октябрьская социалистическая революция принесла освобождение народным промыслам от эксплуатации мелких капиталистов-скупщиков, создала условия для их развития на основе подлинно народного искусства. Сразу же после победы Октября *кооперация кустарей становится массовым явлением.* Многие ремесленники, желая освободиться от власти скупщиков, объединяются в промысловые артели.

Коммунистическая партия и Советское правительство всячески пропагандировали, поддерживали и поощряли кооперативное строительство, видя в нем путь приобщения кустаря к социализму. В основу политики партии и правительства по отношению к кустарю был положен ленинский кооперативный план. В программе, принятой на VIII съезде партии в марте 1919 г., обращалось внимание на необходимость более интенсивного развития кустарной промышленности: «По отношению к мелкой и кустарной промышленности необходимо широкое использование ее путем дачи государственных заказов кустарям; включение кустарной и мелкой промышленности в об-

щий план снабжения сырьем и топливом, а также ее финансовая поддержка, при условии объединения отдельных кустарей, кустарных артелей, производительных кооперативов и мелких предприятий в более крупные производственные и промышленные единицы»*.

Большую работу по возрождению, подъему и развитию художественных промыслов проводил в 20-е годы Кустарный музей. С 1921 г. при нем возобновил работу магазин-выставка, в задачи которого наряду с торговлей художественными кустарными изделиями входила пропаганда народного искусства. Магазин направлял в артели и отдельным кустарям заказы на продукцию определенного назначения, принимал на комиссию изделия мастеров художественных промыслов. В Кустарном музее работал коллектив опытных специалистов, художников и искусствоведов, дававших мастерам квалифицированные консультации по вопросам народного искусства. Важно было противопоставить подлинно народное искусство изделиям «под народ», характерным для буржуазной культуры последних предреволюционных десятилетий. В связи с этим нарком А. В. Луначарский писал о необходимости решения таких проблем, как «теоретические и практические постановки вопроса о том, как нам спасти эти остатки большой высококультурной формации от вытеснения их фабричным продуктом и буржуазными пошибами»**.

Усилия многих промыслов надо было направить на выполнение новых идеологических задач.

Наиболее удачным опытом работы в этом направлении оказалась деятельность А. В. Бакушинского по созданию на основе традиций иконописного искусства в поселках Палехе и Мстере промыслов художественных лаков.

Интересную работу с мастерами богородского промысла деревянной игрушки провел Н. Д. Бартрам. Со строчевышивальными промыслами работала М. Н. Гумилевская, организовавшая Тарусскую вышивальную артель, возродившую традиции народной калужской вышивки.

В эти годы народные мастера, охваченные пафосом революционных преобразований, вместе с другими деятелями советского искусства ищут пути для выражения нового, революционного содержания. Иногда поиски новых форм в искусстве были несколько прямолинейны и наивны, но вместе с тем многие произведения той поры подкупают непосредственностью и искренностью чувства. Характерно для этого времени стремление создать новый советский орнамент, элементами которого были бы государственный герб, пятиконечная звезда, серп и молот. В искусстве миниатюрной живописи широко используются сюжеты, отражающие новые черты советской действительности: радио в деревне, лампочка Ильича, изба-читальня, красноармеец и т. п.

В 1923 г. открылась первая Всесоюзная сельскохозяйственная выставка, на которой отдельный павильон был отведен под изделия кустарного производства. Большое место здесь занимала экспозиция народного искусства, представленная матрешками, игрушками, изделиями из дерева с резьбой и росписью, из папье-маше с миниатюрной живописью, из прорезной бересты, капо-корня, а также различными текстильными изделиями: набойкой, коврами, вышивкой и кружевом. На выставке функционировал раздел «Живые промыслы», где елецкие кружевницы, крестецкие строчеи и богородские резчики демонстрировали приемы своего

* КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК. 7-е изд., ч. I. М., 1954, с. 421.

** *Бакушинский А. В.* Искусство Палеха (с предисловием А. В. Луначарского. М., 1932, с. 4.

искусства. Эта выставка имела огромное значение для пропаганды изделий художественных промыслов и агитации за новые кооперативные формы организации труда народных мастеров.

В 1925 г. на Парижской выставке возрожденное искусство народных художественных промыслов получило всемирное признание. Многие мастера и мастерицы хохломской росписи, вологодского кружевоплетения, богородской резьбы по дереву, палехской лаковой миниатюры получили высокие награды.

К началу 30-х годов большинство кустарей были кооперированы в артели. В это время изменилось назначение народных промыслов. Они стали частью советского декоративного искусства. Художественная сторона их изделий стала основной, оттеснив на второй план функции практические и утилитарные.

В 1932 г. на базе Кустарного музея создается Научно-исследовательский институт художественной промышленности, призванный изучать народное искусство и оказывать практическую помощь народным художественным промыслам.

Если в 20-е годы артели в большинстве случаев представляли собой снабженческо-сбытовые объединения кустарей, работавших у себя дома, то в 30-е годы промысловые артели становятся коллективными предприятиями, члены которых работают в общих хорошо оборудованных мастерских по единому общегосударственному плану. Именно в это время в большинстве существующих ныне промыслов создаются творческие коллективы, четко определяется их стилевая направленность, растет исполнительское мастерство, организуется ученичество. В соответствии с духовными запросами советского человека изменяется ассортимент изделий, выпускаемых художественными промыслами. Работа по восстановлению забытых художественных традиций промыслов вышивки, резьбы по дереву, резьбы по кости и камню, овладению мастерством, утраченным в предреволюционные годы, позволила наладить изготовление изделий красочных, нарядных и сравнительно дешевых. Многие народные мастера пробуют свои силы в создании монументальных произведений, участвуют в оформлении интерьеров общественных зданий. Так, палешане расписывают зал Дворца пионеров в Ленинграде, мастер абрамцевско-кудринского промысла В. П. Ворносков создает для Выставки народного искусства 1937 г. портал «Охрана границ СССР», хохломичи оформляют интерьер магазинов Табакторга. Советская тематика нашла свое отражение в произведениях мастеров миниатюрной росписи, богородских резчиков, а также вышивальщиц, кружевниц, ковровщиц.

Вместе с тем в конце 30-х годов уже наметились некоторые отрицательные тенденции. К декоративно-прикладному искусству пытались подогнать мерки искусства станкового. Глубокая и гуманистическая простота народного искусства заглушалась ложным пафосом многих произведений, выставляемых как образцы, которым надо следовать.

Великая Отечественная война, нарушившая мирный созидательный труд советских граждан, не могла не отразиться и на развитии художественных промыслов. В первые дни войны многие художники и мастера были призваны в армию или ушли в ополчение. Некоторые артели были вынуждены выпускать продукцию, необходимую фронту. Однако уже в конце 1942 г. Советское правительство принимает ряд постановлений, которые направлены на восстановление работы художественных промыслов, — отзываются с фронта ведущие мастера, запрещается использовать мастеров на других работах,

улучшается материальная обеспеченность работников, промыслы снабжаются сырьем, материалами и инструментами, возобновляется работа профессиональных художественных училищ.

В своих произведениях в годы Великой Отечественной войны народные мастера стремились откликнуться на волновавшие всех события. Среди произведений лаковой миниатюры большое место заняла историко-героическая тематика, в Мстерской строчевышивальной артели им. Н. К. Крупской было выполнено панно «Салют Победы». Подобные произведения создаются и на других предприятиях художественных промыслов.

Первые годы послевоенного периода ушли на залечивание ран, нанесенных войной. Артели художественных промыслов восстанавливают свои творческие силы, воспитывают новые, молодые кадры мастеров и художников. Вместе с тем некоторые отрицательные явления, давшие о себе знать в декоративно-прикладном искусстве в 30-е годы, в конце 40-х — начале 50-х годов получили дальнейшее развитие, что не могло не отразиться и на произведениях промыслов этого периода. Многие художественные изделия страдают перегрузкой деталей, внешней помпезностью и официальностью. Основное внимание мастеров было направлено на изготовление уникальных, выставочных, перегруженных декором изделий, в то время как на массовую продукцию внимания обращалось мало. Массовые изделия упрощались, выполнялись небрежно. Решения XX съезда партии, восстанавливавшие ленинские нормы партийной жизни и принцип демократического централизма, имели большое значение для всех сфер жизни советского общества. В частности, они имели огромное значение и для развития декоративно-прикладного искусства, где *основное внимание стало обращаться на создание изделий массового спроса.* Задачей первостепенной важности стала забота о нуждах советского человека, о его удобствах, о повышении культуры вещей, окружающих его в повседневной жизни. Немаловажную роль в этом деле были призваны сыграть народные художественные промыслы. Всероссийская выставка-смотр народного искусства, проходившая в августе —сентябре 1960 г. в Центральном Выставочном зале в Москве, показала значение народных художественных промыслов в деле выполнения задачи «искусство — в быт». Впервые за много лет на выставке были продемонстрированы предметы массового назначения, выполненные мастерами художественных промыслов в традициях народного искусства и в то же время естественно и органично вписывавшиеся в современный быт, в оформление новых квартир, в декор современной одежды.

В 1960 г. решением правительства, в связи с ликвидацией промысловой кооперации, художественные артели были преобразованы в фабрики и комбинаты.

В 60—70-е годы рост материального благосостояния, повышение культурного уровня советских людей поставили перед советским декоративно-прикладным искусством новые задачи, невиданные до сих пор по своей грандиозности. Главной творческой проблемой стало *создание художественно организованной предметно-пространственной среды,* в которой живут и трудятся советские люди. В этих условиях архитекторы и художники декоративно-прикладного искусства стремятся к творческому содружеству, выступая в соавторстве при оформлении экспериментальных жилых районов, на выставках декоративного искусства. Их поиски направлены на создание единого целостного и гармоничного интерьера, в котором каждая вещь рассмат-

ривалась бы не отдельно, а как часть общего художественного замысла. Критерием художественного качества становятся простота и функциональность конструктивных решений, сочетающиеся с декоративностью. Художники как бы заново открыли для себя естественную красоту различных природных материалов и в своих творческих исканиях стремились всячески подчеркнуть, выявить ее.

Во второй половине XX в. народное искусство, ставшее частью *социалистической культуры,* заняло особое место в жизни советского человека. Назначение изделий художественных промыслов, выполненных умелыми руками народных мастеров, стало иным, чем назначение подобных изделий в прошлом. С увеличением производства промышленных товаров широкого потребления, созданных с помощью машин и автоматов, *намного возросла эстетическая функция изделий художественных промыслов, призванных украшать быт.*

Для повседневных домашних нужд мы сегодня охотнее употребляем фарфоровые тарелки, а не расписные хохломские миски, стеклянные бокалы, а не серебряные кубки, пластмассовый или металлический портсигар, а не сигаретницу, расписанную федоскинскими миниатюристами. И тем не менее деревянная миска с хохломской росписью, серебряные изделия кубачинских мастеров, шкатулки, расписанные федоскинскими или палехскими миниатюристами, могут украсить нашу квартиру, кабинет, праздничный стол или общественный интерьер. Сегодня гораздо чаще товары художественных промыслов мы приобретаем не для утилитарных целей, а ради красоты, которую несут в себе эти изделия творческого ручного труда.

Поэтому основной тенденцией художественных промыслов последнего десятилетия является повышенная декоративность их изделий. Жизнеутверждающая сила народного искусства, его образной системы, гармоничное единство красоты и утилитарности, исполнительское мастерство, основанное на творческом ручном труде, тонком понимании природы материала, — все эти неотъемлемые элементы народного творчества как нельзя лучше соответствуют основным направлениям развития современного декоративного искусства. Дымковские и тульские глиняные игрушки, жостовские подносы, балхарская керамика, токарные поставцы и деревянные ложки, украшенные хохломской травкой, вологодские кружева, оренбургские платки, воронежские тканые покрывала и другие изделия художественных промыслов пользуются народной любовью за то, что они несут в современный интерьер и современный костюм особый колорит и теплоту.

В постановлении ЦК КПСС 1975 г. «О народных художественных промыслах» указывалось на необходимость большего внимания и помощи художественным промыслам. Отмечались и имеющиеся недостатки: «Работники промыслов, проявляя заботу о количественном росте, не всегда добиваются высокого художественного уровня продукции массового спроса. Сократилось создание уникальных произведений»*.

В постановлении была отмечена роль художника, народного мастера как центральной фигуры народных промыслов, обращалось внимание на необходимость творческого развития коллективов, сохранение их эстетической самобытности.

В постановлении подчеркивалось, что в практике планирования, морального и материального стимулирования, ценообразования важно учитывать особенности промыслов: применение ручного творческого труда, ограничен-

* Правда, 1975, 27 февр.

ные тиражи изделий, уникальность многих произведений.

Был поставлен вопрос об улучшении подготовки кадров для народных промыслов.

На основе рекомендаций ЦК КПСС Центральными Комитетами коммунистических партий и Советами Министров союзных республик, министерствами и ведомствами, имеющими народные промыслы, были разработаны мероприятия, направленные на дальнейшее развитие художественных промыслов, на увеличение выпуска разнообразных изделий при непременном повышении их идейного и художественного уровня, на расширение ассортимента путем разработки новых и восстановления традиционных образцов, высвобождения промыслов от выпуска непрофильной продукции, на укрепление материально-технической базы, коренное улучшение строительства, улучшение условий труда и быта творческих работников, повышение уровня их подготовки.

Оценивая результаты работы по выполнению постановления ЦК КПСС 1975 г., газета «Правда» от 11 января 1981 г. в передовой статье «Художественные промыслы» писала: «За прошедшее с тех пор время многое сделано для развития и укрепления традиционных центров народного искусства. Радуют новыми творческими достижениями мастера палехской лаковой миниатюры, хохломской и городецкой росписи по дереву, ростовской финифти, вологодские, елецкие, рязанские кружевницы, грузинские чеканщики. Неизменным успехом пользуются дагестанские изделия из металла, прибалтийские — из янтаря и другие. Возродился и окреп ряд промыслов, секреты которых начали было забываться».

Новый подъем развития художественных промыслов предусматривается в одиннадцатой пятилетке. Предполагается осуществить значительные организационно-технические мероприятия по дальнейшему развитию народных художественных промыслов, восстановлению и организации их в новых районах, повышению качества и художественной ценности вырабатываемых изделий, расширению и обновлению их ассортимента, подъему творчества народных мастеров и художников.

«Художественные промыслы — важная составная часть нашей социалистической культуры, — писала «Правда». — Усиление внимания к ним со стороны партийных комитетов, советских, хозяйственных, профсоюзных органов, широкой общественности поможет успешному решению задач, стоящих перед народными мастерами, умножит их вклад в культурную сокровищницу страны»*.

Сохранение и развитие народного искусства рассматривается партией и правительством и как насущная народнохозяйственная задача, и как важная идеологическая проблема, тесно связанная с более полным удовлетворением духовных потребностей советского народа.

* Правда, 1981, 11 янв.

Глава

# 2

# Художественная обработка металла

Выше уже говорилось, что первым видом художественного ремесла, выделившимся в самостоятельное производство, была обработка металла.

Замечательные произведения искусства, оставленные мастерами прошлого, говорят о совершенном владении ими материалом, знании его природных свойств, тонком понимании их возможностей. Твердость, пластичность, структура, цвет металла, его способность принимать определенные формы и сочетаться с другими материалами были досконально изучены мастерами и подсказывали им художественное решение.

Художественная обработка металла охватывает множество техник и приемов, которые позволяют выполнять необычайно широкий круг предметов: мельчайшие ювелирные украшения из драгоценных металлов и монументальные изделия из железа и чугуна.

Народное искусство всегда оказывало влияние на художественные металлообрабатывающие производства, было тесно связано с ними. Велико воздействие народного творчества на профессиональное декоративное искусство и теперь. В наши дни искусство рукотворного металла живет в изделиях современных художественных промыслов. Они возникли или получили новое развитие на основе старых традиций во многих районах нашей страны.

На ряде предприятий художественных промыслов Российской Федерации традиционные виды обработки металла составляют основу производства. Техника филиграни широко используется в изделиях Мстеры Владимирской обл., Казакова Горьковской обл., Красного-на-Волге Костромской обл.; черневой узор украшает серебряные изделия Великого Устюга Вологодской обл., Кубачей и Гоцатля Дагестанской АССР; эмаль применяется в производстве посуды и ювелирных украшений на предприятиях Костромской обл., Дагестанской АССР, Ростова-Ярославского, Павлова-на-Оке Горьковской обл.; повсеместное распространение получила техника чеканки. Все большее применение находят насечка (инкрустация) по металлу, ковка, гнутьё, просечка по железу и другие техники, известные человечеству

сотни и даже тысячи лет. Традиционные виды художественной обработки металла, композиционные и технические приемы, использовавшиеся русскими мастерами, остаются созвучными нашему времени.

## § 1

## Художественное литье

*Художественное литье* относится к наиболее древним видам обработки металла. Суть его заключается в том, что изделие изготовляется из расплавленной металлической массы в специальных формах. На территории Руси художественное литье было освоено уже в VI—VIII вв. Первоначально литые изделия изготовлялись из золота, серебра и легкоплавких бронзовых сплавов.

Ремесленники Киева, Новгорода, Владимира, Москвы и других древнерусских городов изготовляли в этой технике поясные накладки, браслеты, пряжки, подвески к ожерельям, застежки к кафтанам и более крупные предметы: наконечники ножен и рукояти мечей, подсвечники, паникадила, лампады, водолеи, боевые гири, богато украшенные орнаментом.

Часто литейные работы сочетались с другими техниками — зернью, филигранью, чеканкой, чернью, эмалью. Так, широкие литые серебряные браслеты с черневым узором относятся к лучшим произведениям искусства Древней Руси. Поверхность киевских и владимирских браслетов покрывают тончайшие, четко выделяющиеся на черневом фоне рисунки, изображающие птиц, львов, барсов, кентавров, плясуний, воинов, гусляров.

Прекрасными образцами ювелирного литья являются детали книжных переплетов — накладные серебряные полусферы-«репьи», представляющие собой сложное плетение узорных мотивов, орнаментально трактованные изображения животных.

Крупным центром литья медных сплавов в конце XVII — начале XVIII в. становится г. Павлово-на-Оке. Высоким мастерством исполнения отличались работы павловских «замочников», изготовлявших литые фигурные замки самых замысловатых конструкций. Навесным замкам, очень часто миниатюрным, придавалась форма фигур животных, сказочных существ. Эти изображения трактовались в условных, порой гротескных формах, уходящих своими корнями в литье Древней Руси IX—X вв. Эти традиционные формы иногда используются и теперь в сувенирных изделиях, выпускаемых Павловским заводом сувениров.

В первой половине XV в. начало развиваться искусство *литья из чугуна.*

Первыми мастерами, освоившими чугунное литье пушек, были колокольные мастера. Пушки искусно украшались орнаментом, надписями, изображениями сказочных зверей.

Особенно интенсивно художественное литье из чугуна стало развиваться с конца XVII в. Одним из самых замечательных центров этого искусства становится Урал, на заводах которого чугунное литье в большом количестве производилось для архитектурных сооружений. Значение художественного литья возросло в XVIII в. в связи с размахом городского строительства, в первую очередь в связи с постройкой Петербурга. Тысячи пудов узорных решеток для дворцовых, парковых и садовых оград, для набережных и мостов ежегодно направлялось в Петербург и другие города России.

В XVIII в. возникает чугунолитейный художественный промысел в Уральском пос. Касли. Вдоль восточного склона Уральских гор, среди

десятков подобных заводов, в 1747 г. купцом Я. Коробковым был основан знаменитый Каслинский чугунолитейный и плавильный завод.

В конце XVIII в. в Касли в больших количествах отливались котлы, кувшины, кумганы, монументальные декоративные предметы: ажурные ограды, надгробные плиты, решетки для архитектурных сооружений. Но известность Касли принесла мелкая скульптура, производство которой было налажено в середине XIX в. Впервые эти изделия упоминаются в 1861 г., а уже к 80-м годам XIX в. художественное каслинское литье получило известность на всемирных выставках в Париже, Вене, Филадельфии, Копенгагене, Стокгольме.

Для своих моделей каслинские мастера использовали произведения известных петербургских скульпторов (П. К. Клодта, Н. И. Либериха, Е. А. Лансере, Ф. П. Толстого и др.), создававших свои скульптуры в бронзе. Каслинские мастера отливали их в чугуне, творчески перерабатывая соответственно требованиям нового материала. Чувство материала, знание пластических и декоративных возможностей чугуна сыграли здесь решающую роль. Касли прославился не только совершенством отливки, но и виртуозным прочеканиванием поверхности скульптуры, ее мельчайших деталей. Декоративный эффект каслинской пластики строится на использовании силуэта, бликов и рефлексов полированного чугуна. Вся масса скульптуры обычно крепится на основании в двух-трех точках. Это придает ей легкость и позволяет целиком просматривать силуэт.

Каслинских мастеров привлекали в произведениях профессиональных скульпторов демократические тенденции, метко схваченные сцены из окружающей жизни. Так, по моделям с работ Н. И. Либериха в Касли на протяжении 100 лет выпускались произведения: «Охота на медведя», «Крестьянка с граблями».

Произведения скульптора-реалиста Е. А. Лансере, посвященные пахарям, пастухам, охотникам, казакам, нищим, были широко использованы в творчестве каслинских мастеров. Их подкупали правдивость и живость его образов, мастерство владения формой, острая наблюдательность. Нравилось и то, что во многих скульптурах имелся несложный, хорошо читающийся сюжет: «Прощание казака с казачкой», «Охота с борзыми», «Джигитовка».

Блестяще использовал свойства чугуна местный скульптор М. Д. Канаев, предложивший отливать массовым тиражом анималистические скульптуры по произведениям П. К. Клодта: «Конь с попоной», «Кобыла с жеребенком», «Бык».

Ряд произведений был создан местными мастерами-скульпторами В. Ф. Торокиным и Д. И. Широковым. Многие работы В. Ф. Торокина посвящены по уже установившимся традициям людям из простого народа: «Старуха с прялкой», «Углевоз», «Крестьянин на пашне», «Формовщик», «Сапожник». Его героев отличает простота, добродушие, трудолюбие. В скульптурах В. Ф. Торокина подкупают проникновенность, глубина содержания, мастерство.

Местные мастера являются авторами таких украшенных скульптурой изделий, как пепельницы, подчасники, полочки, пресс-папье. В них удачно сочетаются декоративные и функциональные качества.

Из работ иностранных скульпторов получили распространение «Дон Кихот» и «Мефистофель» Ж. Готье, но лицо промысла определили произведения русских скульпторов второй половины XIX в. и работы народных мастеров.

В годы Советской власти модели для каслинцев создают В. Л. Симонов, М. Г. Манизер, П. А. Баландин и др. Появляются произведения на темы советской действительности: «Пограничник на коне», «Чапаев», «Девушка-лесовод». Непосредственно связанные с чугунным литьем в Касли, постоянно общаясь с мастерами завода, скульпторы А. С. Гилев и А. В. Чиркин создавали свежие, оригинальные произведения, смело используя традиции каслинской скульптуры. Блестящее знание материала помогало им чутко улавливать меру обобщения скульптуры и проработки отдельных деталей. Их работы хорошо выполняли свои задачи камерных вещей — украшать интерьер.

Творчески развиты художественные приемы каслинского литья в скульптурах Н. С. Гореликова: «Данила-мастер», «Юный рыболов», «Купальщик». В скульптуре «Юный рыболов» автор тонко передал характерное движение мальчика, насаживающего на крючок наживку. Очень выразителен легкий силуэт фигуры, тщательно промоделированы голова, руки. Скрупулезной проработке тела противопоставлена обобщенная трактовка одежды. Здесь Н. С. Гореликов прибегнул к обогащению поверхности крупной фактурой. Одним из достоинств работы является то, что скульптура в равной степени выразительно смотрится с любой точки обзора.

Кроме скульптуры каслинские мастера продолжают отливать ажурные блюда, вазы, шкатулки, полочки, демонстрирующие виртуозную технику чугунного литья.

Художественное литье открывает большие возможности как в воспроизведении отдельных уникальных произведений, так и в создании вещей массового назначения, позволяя точно передать замысел художника. Оно имеет необычайно широкий диапазон и может быть применено для создания мельчайших украшений, настольной скульптуры и монументальных произведений.

## § 2

## Ковка. Чеканка

*Техника ручной ковки* — пластической обработки раскаленного железа — получила развитие уже в IX—X вв. Кузнечное оборудование: горн, мехи, наковальни различных фасонов, молотки и клещи — почти не изменялось вплоть до конца XIX в. Металл плющился, растягивался, сгибался, рассекался — слесарных приемов в ковке до XVIII в. почти не применяли.

Большое количество кузнечных изделий для нужд архитектуры — решеток, дверей, ворот, перил и кронштейнов для навесов — изготовлялось в Москве, Калуге, Туле, Ярославле, Костроме, Вологде и Великом Устюге.

В городах Русского Севера производился не только архитектурный, но и бытовой кованый металл. В XVII в. изготовлялось большое количество светцов, подсвечников, весов, сечек и других изделий. Большинству этих предметов свойственно ясное композиционное решение, при котором основу изделия составляет один стержень с ответвлениями, игравшими конструктивную и декоративную роль. Опоры, связи и кронштейны трактовались в виде стеблей, листьев, цветов, птиц, голов коней.

Примером мастерства русских кузнецов служат кованые сечки, на которых несколько лепестков закрученных, постепенно уменьшающихся спиралей завершаются полуфигурами

скачущих коней — одним из любимых изобразительных мотивов в крестьянском искусстве (рис. 2.1). Обилие деталей не мешает цельности восприятия четкого силуэта сечки. Изделие демонстрирует и искусство кузнечной сварки, которая применена в этом сравнительно небольшом предмете более, чем в ста местах.

В ковке дверных петель, замочных накладок применен принцип отщепа, при котором от центральных полос в горячем виде в обе стороны были отделены боковые ветви, в свою очередь расщепленные и образующие новые ответвления. Этот чисто кузнечный принцип нашел применение и в оковке сундуков.

В XIX в. в крупных городах многие процессы кузнечного дела механизируются. Появляются различные дополнительные кузнечные приспособления, позволившие расширить возможности кузнечного искусства. Намного увеличивается число кованых элементов, они получают объемность, почти скульптурность.

В настоящее время возрождается интерес к художественной ковке железа, но в наши дни под ковкой обычно имеют в виду не столько кузнечную ковку, сколько слесарную работу «под ковку», выполняемую в технике гнутья. Таким способом изготовляют в основном различные светильники и подставки для кашпо. Нередко для украшения кованых изделий используются медночеканные накладки, цветное стекло.

Изделия горячей кузнечной работы выпускают в очень ограниченном количестве мастерские Художественного фонда Пскова, Ленинграда, Москвы (рис. 2.2). Так же как и традиционную старинную ковку, их отличает пластичность плющеного металла, неповторимость линий изогнутых полос и богатая, «битая» фактура поверхности.

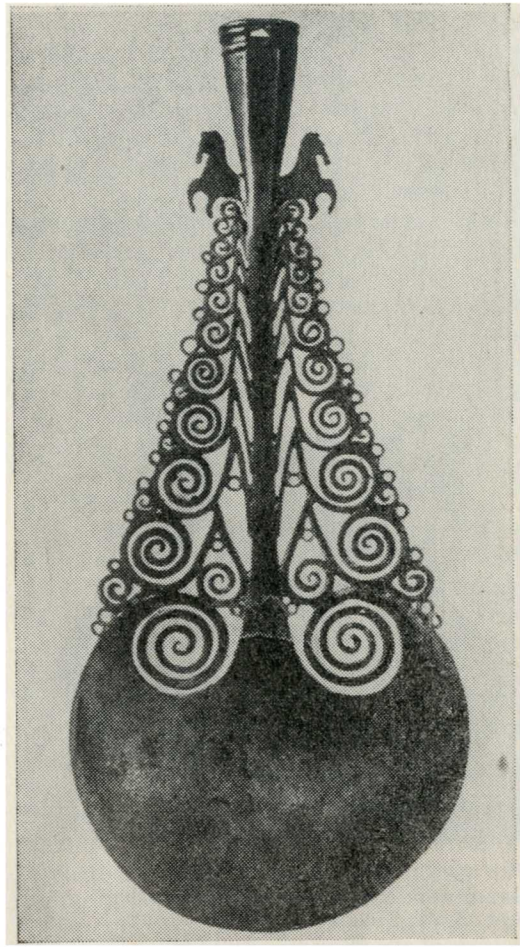


*Рис. 2.1*
Сечка для рубки капусты. Железо, ковка. Русский Север. Начало XIX в.

В кованых изделиях 70-х годов, выполненных псковскими мастерами П. А. Ефимовым и В. П. Смирновым, можно видеть удачное развитие различных видов русской ковки. В дверных ручках, например, в пластике волнообразно изогнутых железных полос использован мотив, напоминающий виноградную лозу. При всей условности и отвлеченности кованых полос и стержней, в них сохраняется

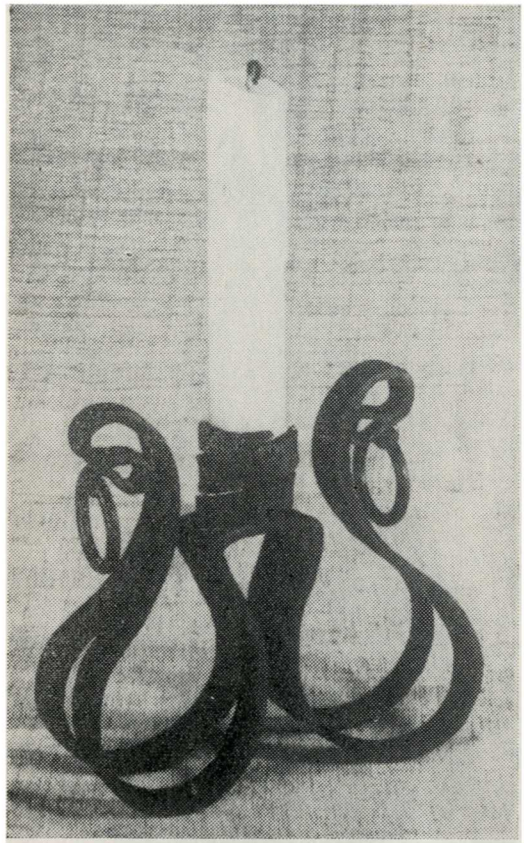


*Рис. 2.2*
Подсвечник «Коньки». Железо, ковка
Худ. З. М. Зенкова. НИИХП. 1970 г.

связь с растительными мотивами, чувствуется живая, органичная форма. В этих же традициях ими выполнен целый ряд кузнечных работ в сочетании с чеканкой латунью: завершья шпилей, флюгера, петли дверей и ворот современных зданий.

В кузнечных изделиях все больше ценят живость, мастерство исполнения в сочетании с ювелирной отделкой. Использование великолепного мастерства кузнецов прошлого открывает здесь большие возможности.

Слово *«чеканка»* произошло от слова «чокать», чеканить — стучать по металлу. Чеканят с помощью молотка, один конец которого закруглен, а другой имеет плоскую площадку для удара по чекану. Рабочий конец чекана закален и имеет разную форму для придания пластине требуемой фактуры.

Обычно чеканщик имел под рукой не менее 200 чеканов, носивших определенные названия: чекан со слегка затупленным острием — «канфарник», в виде долота — «расходник», с прямоугольной площадкой — «лощатник», с вогнутой сферой — «трубочка» и т. п.

Чтобы не порвать тонкий металл, чеканку производили на пластичных материалах: торце дерева, специально приготовленной смоле, воске, квасцах, свинце.

Чеканку можно подразделить на плоскую и рельефную, хотя для некоторых работ применялись оба вида. Наиболее простая чеканка, применявшаяся в IX—X вв. смоленскими и черниговскими мастерами, состояла в том, что различными чеканами рисунок наносили прямо на лицевую поверхность вещи. Очень часто применялись чеканы-трубочки, дающие ложнозерненый чеканный узор, или чеканы-канфарники, с помощью которых фон покрывали мельчайшими ямками. В этих техниках выполнялись гривны, широкие браслеты, накладные бляшки в Пскове, Новгороде, Суздале.

Распространенный вид чеканки — фактурная расчеканка фона, утопление его вокруг изображений. Контур рисунка предварительно наносили чеканом-расходником.

Прекрасным образцом чеканки X в. (частично покрытой чернью) служит серебряная оправа турьего рога из-под Чернигова. При разделке фона мастер нанес чеканом-канфарником несколько тысяч ударов. Развернутый сюжет изображает охотников с луками, крылатых зверей, напоминающих

драконов, орлов, собак. Композиция поражает бурным движением фигур, мастерством их рисунка.

В XV—XVII вв. особенно часто украшали чеканкой братины. Названия братин: грановитые, ложчатые, чешуйчатые — связаны с разновидностями чеканного орнамента, состоящего из «чешуек», «ложек», «яблок» и т. д.

В XVIII в. центром художественной обработки металла становится Петербург, куда в 1711 г. были переведены и мастера Оружейной палаты. Изделия второй половины XVIII в. в Петербурге вырабатываются в основном в технике чеканки и литья в стиле рококо. Нарядный и пышный чеканный узор отличался асимметричным решением, обилием завитков, сложно изогнутыми линиями в условных изображениях раковин.

Появляются новые виды посуды: самовары, чайники, кофейники, сахарницы и целые сервизы с крупным чеканным орнаментом. В насыщенный узор чеканки вкрапливаются гирлянды цветов и плодов, изображения фантастических морских животных.

В последней трети XVIII в. на смену кратковременному пышному стилю рококо приходит строгий классицизм. Критерием красоты и изящества становятся простота, ясность, уравновешенность орнаментальных форм. В узоре, выполненном невысоким рельефом, появляются изображения ваз, венков, букетов, лавровых и дубовых ветвей. В изделиях много места отводится гладкой, хорошо отполированной поверхности.

В XIX в. чеканное искусство значительно уступает свои позиции литью и главным образом штампу. В ручной технике продолжают чеканить ризы икон и оклады евангелий, церковную утварь мастера красносельского промысла, Мстеры, Павлова-на-Оке. Здесь уже часто используются механизированные процессы — предварительная выколотка в литой форме, штамповка с применением пуансонов и матриц, прокатка на фигурных вальцах и т. д. Традиция ручной чеканки не прерывается и в начале XX в., но принимает иные формы. В качестве основного инструмента стали использовать не чеканы, а различные давильные приспособления — стеки, с помощью которых углубляли фон и поднимали рельеф изображений. Металл (медь, латунь) при этом использовался очень тонкий. Однако тиснение по металлу «металлопластика» оставалось в рамках самодеятельного искусства и на предприятиях распространения не получило.

Следующий этап развития ручной чеканки, характеризующийся подъемом этого вида искусства, приходится на 60-е годы нашего столетия. Декоративная чеканка получила необычайно широкое распространение как в Российской Федерации, так и в других республиках. За два десятилетия чеканка неоднократно меняла направления своего развития. В эти годы искусство чеканки продолжало развиваться и на новообразованных предприятиях художественной промышленности — в Новгороде, Красноярске, Шушенском, Пятигорске и других местах и в традиционных центрах металлообработки — Костроме, Красном-на-Волге, Павлове-на-Оке.

Основной вид изделий, изготовляющихся на этих предприятиях, — сюжетные настенные панно (рис. 2.3). Техника исполнения основана на сочетании приемов чеканки и тиснения. Раскрытию декоративных качеств металла способствуют патины — окислы самых различных оттенков и применение чекана, с помощью которого получают разнообразную фактуру. Нередко чеканный рельеф вырезается по силуэту и закрепляется на деревянную основу.



*Рис. 2.3*
Панно «Шаман». Медь, чеканка, оксидировка. Пос. Шушенское, Красноярский край. 1976 г.

По характеру изготовления чеканных изделий Новгородский завод «Сувенир» является типичным современным предприятием.

Выпускающиеся изделия подразделяются на три основных вида.

Первый из них, самый многочисленный, составляет небольшие вещи, изготовляющиеся в технике штампа, иногда с небольшой ручной доработкой. Сюда входят панно, гребни для волос, различные украшения — это все массовая продукция.

Другую большую группу образуют изделия, главным образом панно, основные объемные формы которых «вытягивают» штампом, а затем тщательно прорабатывают стеками и чеканами. Доводка рельефа вручную здесь является основной по трудоемкости операцией. Вещи такого рода выпускаются значительными сериями, внутри которых изделия, как правило, имеют некоторые отличия. Они различаются характером фактурной разработки, трактовкой мелких деталей, цветом и тональностью оксидировки.

Наконец, третью группу, испытывающую в настоящее время тенденцию к увеличению, составляют вещи, на всех стадиях изготовления выполняющиеся вручную. Здесь варьируется тема, манера чеканки, величина рельефа. В этой группе хорошо ощущаются индивидуальные особенности мастеров-исполнителей; по существу, каждая работа уникальна. Большинство вещей крупные, они предназначаются не только для жилого, но и для общественного интерьера. Манера чеканки здесь более размашистая, если можно так выразиться, «живописная».

В наши дни чеканка часто обретает монументальные формы и используется для оформления интерьера и фасадов общественных зданий. В технике чеканки по алюминию выполняют панно и декоративные вставки на станциях метро, в зданиях вокзалов, гостиниц. Поверхность алюминия облагораживают, покрывают стойкими лаками, предотвращающими разрушение металла.

Богатой гаммой оксидировки отличаются чеканные изделия предприятий Ставропольского края. Только коричневая патина имеет множество оттенков: от золотисто-каштановых до вишнево-синих. В сюжетных панно это открывает новые большие декоративные возможности. К сожалению, следует отметить, что в настоящее время повсеместное увлечение чеканкой породило наряду с интересными произведениями много вещей, свидетельствующих об отсутствии вкуса у их исполнителей и не раскрывающих художественные возможности этого вида искусства. В то же время в недостаточной мере используются традиции. Так, почти не производятся чеканные блюда и другие виды посу-

ды, между тем новгородские и московские чеканные изделия XVI—XVII вв., работы эпохи классицизма в Петербурге и изделия Красного Села XIX в. свидетельствуют об огромных достижениях искусства русской чеканки, и это наследие должно быть умело использовано современными мастерами.

## § 3

## Гравировка и чернение

*Чернение* выполняется путем наплавления специальной смеси, состоящей из серебра, меди, свинца и серы, на поверхность серебряных изделий. Бархатно-черный тон черневого узора красиво выделяется на серо-голубой поверхности серебра. Чернь наносилась и на золото. Эта техника относится к древнейшим видам декоративной отделки художественных изделий на Руси. Близ Смоленска и Чернигова были найдены украшения из серебра с чернью и гравировкой, относящиеся к X в.

Приемы выявления узора в изделиях с чернью различны. Нередко чернь является фоном, контрастно выделяющим узор, как, например, на изделиях Киевской Руси X—XII вв.: широких браслетах, поясных бляхах и др. При этом повторно после чернения гравировались контур и внутреннее узорное заполнение изображений.

Иногда внутренний черневой рисунок усложняется и начинает превалировать над чернью фона. Этот новый художественный прием нашел применение в вещах Владимиро-Суздальской Руси XIII в. На некоторых предметах весь фон остается блестящим, а гравированный рисунок заполняется сочной чернью.

Московские мастера-ювелиры достигли к XVI в. большого совершенства в искусстве чернения. Для этого времени характерен бархатно-черный цвет черни, особенно на золотой основе. Чернью украшались предметы светского и церковного обихода.

Прекрасным образцом черневого искусства этого времени является находящееся в Оружейной палате золотое блюдо. По борту блюда идет изящный черновой узор, в который вкомпонованы надписи в виде свитков, говорящие о том, что блюдо изготовлено по повелению царя Ивана Грозного для царицы Марии Темрюковны в 1561 г.

Отличительные особенности московской школы заключаются в том, что изображения наносились свободными тонкими и легкими штрихами, напоминающими рисунок пером, а штриховка подчеркивала объемность изображений.

В XVII в. манера украшения чернью становится все более живописной. Серебряные тарелки, чаши и ставцы почти сплошь покрывал тончайший узор трав с цветами, плодами, изображениями птиц и животных. Наряду с чернью изделия украшали чеканкой, эмалью и, особенно с середины столетия, драгоценными камнями.

В начале XVIII в. посуда украшается еще более пышно, появляются скульптурные литые детали, чеканные поддоны, массивные ножки. В короткий период увлечения стилем рококо чернь в вещах используется меньше.

Большое распространение получили изделия московских мастеров периода классицизма последней трети XVIII в. В изображениях венков, гирлянд, ваз господствует полная симметрия. Искусство черни продолжает развиваться в Москве и в XIX в.

В XVIII в. производством черневых изделий начинает славиться Ве-

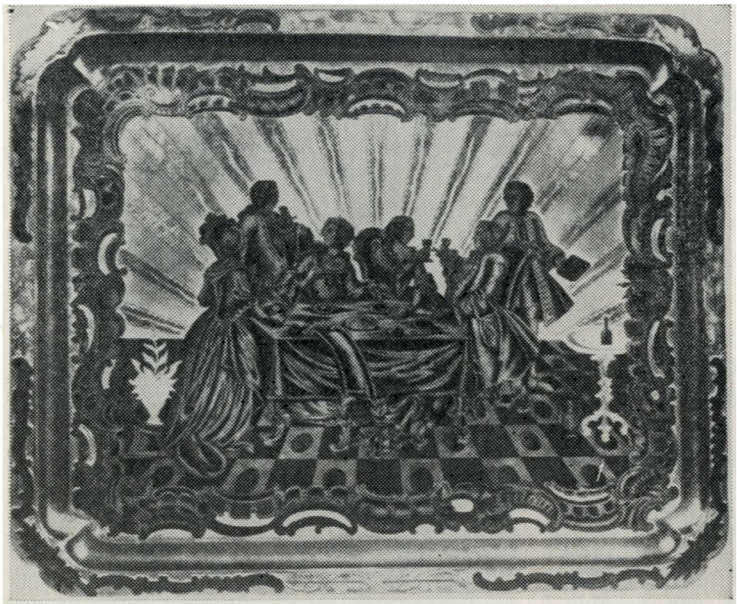


*Рис. 2.4*
Поднос. Серебро, чернь, позолота. Великий Устюг. 1979 г.

ликий Устюг, расположенный на северо-востоке России. К самым ранним подписным черневым работам, выполненным великоустюжскими мастерами, относится посох епископа, изготовленный Михаилом Климшиным. Одним из наиболее ранних светских изделий является небольшая табакерка 1758 г. Аллегорическое изображение, обрамленное орнаментом в стиле барокко, хорошо просматривается на золотом фоне крышки. Центральная композиция поддерживается изображениями четырех батальных сцен. Уже по этим вещам можно судить о сформировавшихся художественных принципах, нашедших впоследствии широкое применение. Это — сюжетная черневая гравюра, тонко разработанный фактурный золотой фон и орнаментальное решение всей вещи в целом.

Для изделий Великого Устюга второй половины XVIII в. типичны изображения жанровых сцен, аллегорических и библейских сюжетов, архитектурных пейзажей, охоты (рис. 2.4). Сюжеты для черневых рисунков мастера брали из календарей, журналов, многотомных книжных изданий. Следует отметить, что сюжеты и изображения на изделиях сильно трансформировались мастерами.

В начале XIX в. великоустюжские мастера все чаще обращаются к видам своего города, а также Вологды, Петербурга, Москвы, причем в их изделиях природа и архитектура нередко представлены довольно фантастично. Панорамы часто дополняются сюжетными сценами, изображениями кораблей, лодок, монастырей, фабрик, фигур всадников, охотников, животных.

В первых десятилетиях XIX в. появляются изделия, украшенные орнаментом, чаще всего растительным, вначале в виде только обрамления сюжетной части, а затем и в роли самостоятельных мотивов — пышных виноградных лоз и т. п. Вместе с тем пластичные фигурные очертания изде-

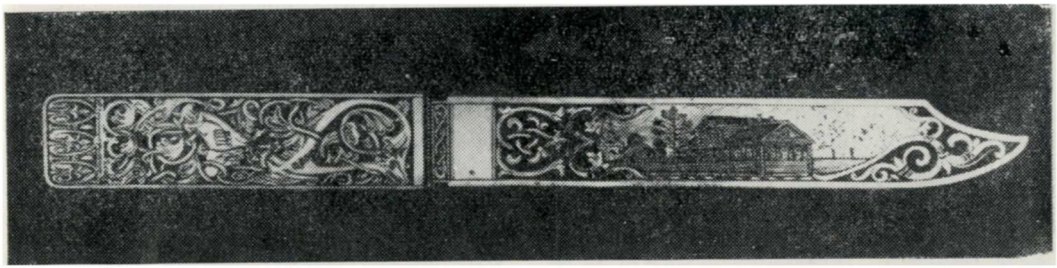


*Рис. 2.5*
Нож для разрезания бумаги.
Серебро, чернь. Худ. М. П. Чирков.
Великий Устюг. 1949 г.

лий заменяются упрощенными прямоугольными и овальными. Изображения утрачивают декоративность и приближаются к сухим книжным иллюстрациям. Искусство черни Великого Устюга не выдержало конкуренции с крупными предприятиями Москвы и Петербурга, что привело сначала к сокращению, а затем и к полному угасанию промысла.

Во второй половине XIX в. искусство чернения в Великом Устюге становится достоянием отдельных мастеров, отражает их индивидуальные особенности. Это время связано с творчеством двух мастеров — М. И. Кошкова и его ученика М. П. Чиркова. Специфика творчества обоих мастеров состояла в заполнении орнаментом всей плоскости изделия и подчеркивании форм узора черневым штрихом.

Дальнейший подъем в развитии черневого искусства Великого Устюга приходится на годы Советской власти.

В 1929 г. в Великом Устюге была организована мастерская, на базе которой в 1933 г. была создана артель «Северная чернь», преобразованная впоследствии в одноименную фабрику.

Художественное направление «Северной черни» во многом определялось особенным характером рисунков и способов гравировки М. П. Чиркова (рис. 2.5). В его работах был чрезвычайно распространен панорамный вид на Великий Устюг со стороны реки Сухоны. Город, расположенный на

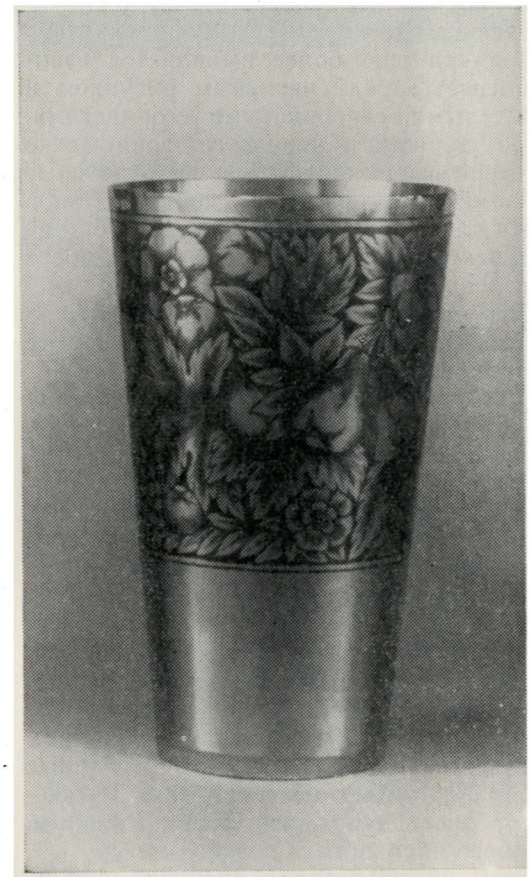


*Рис. 2.6*
Стопка. Серебро, чернь, позолота.
Худ. Е. П. Шильниковский.
Великий Устюг. 1952 г.

прибрежных холмах, имел характерный силуэт благодаря многочисленным монастырям и соборам. Горизонтальные линии реки, низких берегов и набережных подчеркивали вертикальную устремленность колоколен, башен, шпилей. Черневой штрих варьировался от крупного, заполняющего большие плоскости, до тончайшего, рисующего крошечные архитектурные детали.

Изделия «Северной черни» в 40-х годах тесно связаны с именем заслуженного деятеля искусств РСФСР Е. П. Шильниковского, художника-графика (рис. 2.6). В работах этого времени еще более выявляется взаимосвязь между черневым рисунком и светлыми, серебристыми его частями. Из сплошного черневого фона мягко вырисовываются формы и отдельные элементы узора. Игра света и тени, богатая нюансами, не мешает общему плоскостному восприятию поверхности изделия. Каждый лист, цветок, стебель прорабатываются тщательнейшим образом, моделируются самые мелкие детали.

Хотя в черневой узор этого времени иногда вводился и сюжет, орнаментальное решение следует признать более удачным.

Интересный путь развития сюжетного изображения был указан художником М. Д. Раковым. Сюжеты для своих работ он брал из природы и жизни животных Севера. Каждое животное изображалось достаточно конкретно и в то же время достигалось большое обобщение, позволяющее выявить характер животного одним силуэтом. В лаконично трактованных образах животных и природы Русского Севера, созданных М. Д. Раковым, много эпичности и поэзии.

В 50—60-х годах активнее используются традиции московских мастеров XVII в., широко применявших сочетание черневого и золотого рисунка, формы предметов становятся разнообразными. В работах мастеров «Северной черни» этого времени развиваются лучшие черты черневой гравировки — выразительность силуэта изображений, орнаментальность рисунка, тонкость и изящность линий, выполненных резцом.

Новая линия развития сюжета наблюдается в работах, гравированных по рисункам художницы М. А. Тоне. Предметы посудного набора «Все флаги в гости будут к нам» (рис. 2.7), эффект черневого узора которых основан на хорошо найденных силуэтах, подчеркнутых обработанным канфарником позолоченным фоном, смотрятся чрезвычайно декоративно. Ясный контур чаш, четкая ритмика динамичных форм и орнаментальное расположение изображений, вобравшие лучшие традиции русского черневого искусства, способствовали освоению и дальнейшему развитию в «Северной черни» 70-х годов ряда композиционных принципов, заложенных в этих вещах. Таковы работы Е. Ф. Торониной.

Для лучших изделий Великого Устюга характерна органичная связь черневого рисунка с формой изделия.

Другим крупным центром производства черневых изделий на территории РСФСР является селение Кубачи, расположенное в нагорном Дагестане.

Этот старинный центр художественной металлообработки имеет давние традиции в изготовлении художественных изделий с чернью. В XVIII—XIX вв. шашки и кинжалы кубачинцев, богато отделанные гравировкой с чернью и позолотой, вывозились во многие страны. Знаменитые кубачинские узоры «мархарай» — заросль и «тутта» — ветвь поражают своей тонкостью, своеобразием и мастерством исполнения. Помимо оправы оружия, мастера-серебряники изготовляли серебряные пряжки и накладки на поя-

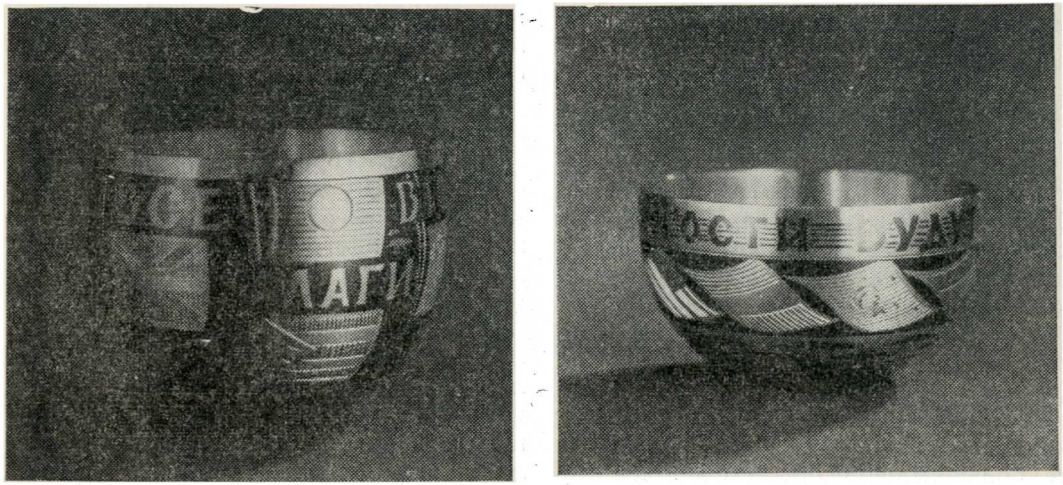


*Рис. 2.7*
Посудный набор
«Все флаги в гости будут к нам».
Серебро, чернь, позолота.
Худ. М. А. Тоне. НИИХП. 1964 г.

са, газыри, браслеты, перстни, серьги, амулетницы и многие другие ювелирные изделия.

Для большинства работ с черневым узором XVIII—XIX вв. характерны ясность общего композиционного построения, пластичность чеканного орнамента, обилие зерни (в украшениях), образующей почти скульптурные формы, скромная позолота. Большое распространение получили серебряные пояса из звеньев, подвески, ожерелья и другие украшения.

При изготовлении отдельных деталей к изделиям в конце XIX в. кубачинцы часто использовали штамповку, литье, дорабатывая затем поверхность гравировкой и прочеканкой.

В изделиях с чернью нередко сочетались филигрань и перегородчатая эмаль и эмаль по скани.

В годы Советской власти Кубачинский художественный комбинат выпускает серебряные винные, чайные и кофейные сервизы, подносы, стопки, перечницы, портсигары, декоративные вазы. В подстаканниках, конфетницах, чайных и десертных ложках кубачинцы используют просечной ажур, применявшийся ранее в медной утвари.

С 60-х годов в черневом рисунке изделий особенно широко начинают использоваться традиции старого кубачинского орнамента. Наиболее ярко это отразилось в работах Р. А. Алиханова (см. цв. вкл. 1) и Г. Б. Магомедова.

Во второй половине 60-х годов в сложный растительный узор изделий Р. А. Алиханова искусно вплетаются орнаментально решенные сюжеты: «Добрый зверь», «Лезгинка», «Кубачинка», «Кузнец» и др. В его работах и в изделиях ряда кубачинских мастеров возрождаются забытые и появляются новые технические приемы: глубокая прочеканка фона, канфарение, оксидировка. Основным, определяющим направлением творчества ювелиров Кубачей по-прежнему остается развитие национальных узорных

мотивов — наследия мастеров «города кольчужников».

Изделия с чернью выпускают и в селении Гоцатль, расположенном в Центральном Дагестане. Гоцатлинские вещи близки по характеру узора кубачинским, но имеют и свою специфику — элементы древней солярной символики, растительный узор, приближающийся к традиционным рисункам резного камня и дерева.

Древнее искусство черни по серебру свежо и эмоционально воспринимается в наши дни. Черневые изделия: стопки, ложки, чаши, вазочки, кольца, броши, браслеты — пользуются большим спросом. В современный интерьер прекрасно вписываются посудные изделия с чернью, а украшения хорошо сочетаются с костюмом. Их отличает большая декоративность, тонкость обработки материала, изящество черневого рисунка.

Зарождение искусства златоустовской гравюры на металле относится к началу XIX в. В это время на Урале в г. Златоусте на бывшем Косотурском заводе стали изготовлять холодное оружие, украшая его гравированным узором с позолотой. В оформлении сабельных клинков применялось травление металла, насечка золотом и серебром, воронение. При этом предмет покрывали резервирующим составом (воском или лаком), стальной иглой наносили рисунок и вытравливали кислотой обнажившийся металл. Затем узор дорабатывали штихелем и отдельные детали его золотили и серебрили.

При технике *насечки* в образовавшиеся углубления вколачивали мягкий металл. Боковые стенки углубления в этом случае имели поднутрения, т. е. гравировались под острым углом для удержания вколоченного металла.

Изменяя температуру нагрева стали, златоустовцы умели придать ей различные оттенки цвета: от чернобархатистого до вишневого и голубого.

Помимо узорных мотивов, мастера гравировали символические атрибуты и аллегорические изображения, эпизоды из Отечественной войны 1812 г., сцены охоты. Большую известность приобретают имена заводских художников И. Н. Бушуева, И. П. Бояршинова, С. А. Фетисова.

В годы Советской власти мастера Златоуста освоили новые виды изделий, предназначавшиеся для широкого круга потребителей: столовые приборы, ножи для бумаги, топорики, лоточки (рис. 2.8). Традиционные художественные приемы находят развитие у И. И. Бахарева, А. И. Бронникова. Завод осваивает изготовление корпусов для часов, настенных декоративных тарелочек. Появляются более условные, декоративные решения.

Последние работы Г. М. Берсенева, Л. Н. Валиева и других отличаются особой орнаментальностью, тонкостью технического исполнения, присущими лучшим произведениям златоустовских мастеров.

## §4

## Филигранное (сканое) производство

Название *«филигрань»* происходит от двух латинских слов: «филюм» — нить и «гранум» — зерно. Слово *«скань»* — древнеславянское и означает «свить», «скрутить». И то и другое название указывает на особенность технологии этого вида обработки металла — от скручивания двух проволочек получают «веревочку», которая в дальнейшем используется для изготовления сканых изделий. Туго скрученная проволока смотрится осо-

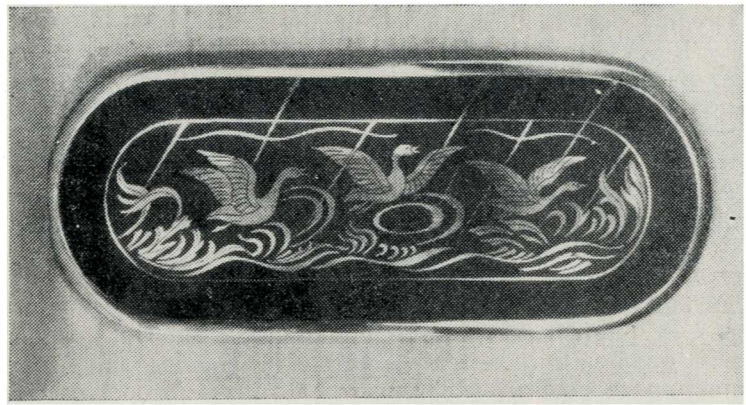


*Рис. 2.8*
Туалетный лоточек «Взлетающие утки».
Травление по стали.
Худ. М. Д. Раков.
Златоуст. 1961 г.

бенно эффектно, напоминая ряд плотно уложенных зернышек. Дополняется скань и *«зернью»*, т. е. маленькими шариками, делающими изделие еще более красивым.

Скань изготовляют из чистых металлов — золота, серебра, меди, обладающих хорошей вязкостью, пластичностью. Эти качества способствуют волочению и вальцеванию проволоки, ее кручению и набору скани.

Вещи, выполненные в технике скани, почти всегда включают зернь — шарики, иногда в 5—6 раз меньше булавочной головки. В ранние эпохи зернью особенно богато украшали серебряные лунницы. На иные из них напаяно до 2250 мельчайших серебряных зерен. На киевских серьгах-колтах количество зернинок доходит до 5000. Узор, образуемый зернью, является декоративным акцентом в сканом кружеве.

Издревле практиковали два различных способа набора: напайную филигрань, при которой набор напаивается на основу, и ажурную, когда проволочные элементы спаиваются между собой.

Очень распространенным видом филигранных украшений Древней Руси X—XI вв. были трехбусинные височные кольца. Особенно искусной работой отличались ажурные бусины из тончайшей золотой филиграни.

В Московской Руси техника скани значительно усложняется, появляется множество новых приемов, вносящих бесконечное разнообразие в кружево серебряного узора.

Часто применяющийся мотив скани — непрерывно вьющийся стебель с ответвлениями в виде спиралей, покрытых мелкими побегами. Стебель выкладывается гладкой плющеной проволокой, а завитки — тончайшей сканью. Нередко скань красиво оттеняется прозрачной эмалью изумрудного оттенка, черневой вязью.

Прекрасным образцом филигранного мастерства можно назвать потир 1449 г. работы Ивана Фомина. Крутозавитой рисунок тончайшей скани, включающий витой и гладкий элементы, становится здесь превалирующим мотивом; плотный узор с однотипными элементами свободно, почти произвольно располагается по поверхности предмета.

Для искусства скани XVI—XVII вв. становится характерным сочетание ее с разнообразными техниками — чернью, чеканкой, литьем, а также с другими материалами — самоцветами, резными камнем и костью. Особенно большое распространение в

украшениях и в изделиях посудной группы получает эмаль по скани.

В XVIII в. сканое дело продолжает развиваться в русских северных городах — Костроме, Вологде, Ярославле, Сольвычегодске, Великом Устюге, меньшее развитие получает в Москве, Новгороде. Видоизменяется техника скани. Если раньше ее напаивали, то с XVIII в. накладывают на изделия в виде ажурной сетки, закрепляя в отдельных местах. Чаще всего скань образует растительный узор с множеством различных элементов. Отдельные цветочные розетки дополняются эмалью. Широко используется зернь в виде дополнения к скани, акцентируя внимание на отдельных элементах пышного узора.

В XIX в. изделия из филиграни в больших количествах производятся фабриками. Это самые разнообразные вещи: дорогая посуда, церковная утварь, принадлежности туалета. Технологические приемы достигают высокого совершенства и отличаются разнообразием. Расцветает рельефная ажурная филигрань, появляется «оконная» эмаль-заливка ячеек ажурного узора. Но декоративность скани постепенно утрачивается, исчезает сочность, появляется сухость, манерность. Сканый узор вещей псевдорусского характера, подражающих изделиям XVI—XVII вв., измельчен, включает эмалевые розетки, штампованные накладки, дробящие поверхность.

Сканое производство возрождается уже в годы Советской власти. В работах 20-х годов еще заметно влияние тенденций модерна, однако большая заслуга мастеров старшего поколения состоит в том, что они восприняли лучшие традиции русского сканого искусства: высокое качество и чистоту работы, умение использовать разнообразные приемы этой тонкой техники. Московские ювелиры И. К. Ефимов, М. Н. Фирсов, А. В. Воронин передали молодому поколению замечательное мастерство.

Мастера 50-х годов А. И. Ефимов, Б. М. Сергеев и другие создали для артели «Московский ювелир» новый ассортимент изделий из филиграни — перстни, кулоны, броши, туалетные коробочки, которые привлекают декоративностью и высоким уровнем технического исполнения.

Красносельский ювелирный промысел — старинный центр производства художественных изделий из металла, возникновение которого относится к XVI—XVII вв. Мастера по серебру работали в Костроме, селах Красном-на-Волге, Сидоровском, Подольском, Здемирове. Там изготовляли серебряные братины, чарки, солонки, чаши, стопы, оклады икон, обложки церковных книг, кресты и другую церковную утварь.

Эти предметы продавались в Костроме, в приволжских городах, Москве, Петербурге и в других русских городах. В XIX в. усилился выпуск мелких серебряных изделий — серег, колец, перстней, которые вывозились даже за пределы России, в страны Ближнего Востока. К концу XIX в. все более используются недорогие материалы: красная медь, латунь, мельхиор, нейзильбер. В качестве камней широко применяются цветное стекло, смальта. Дешевая продукция выпускается крупными тиражами. Массовые изделия изготовляются с применением штампа.

В начале XX в. организуются художественно-ремесленные мастерские, а затем и артели. Особенно широкое развитие получил с 1918 г. ювелирный промысел в Красном-на-Волге (артели «Красный кустарь» и «Металлист», впоследствии преобразованные в Красносельскую ювелирную фабрику). Здесь был начат выпуск значков, чайных ложек, подстаканников.

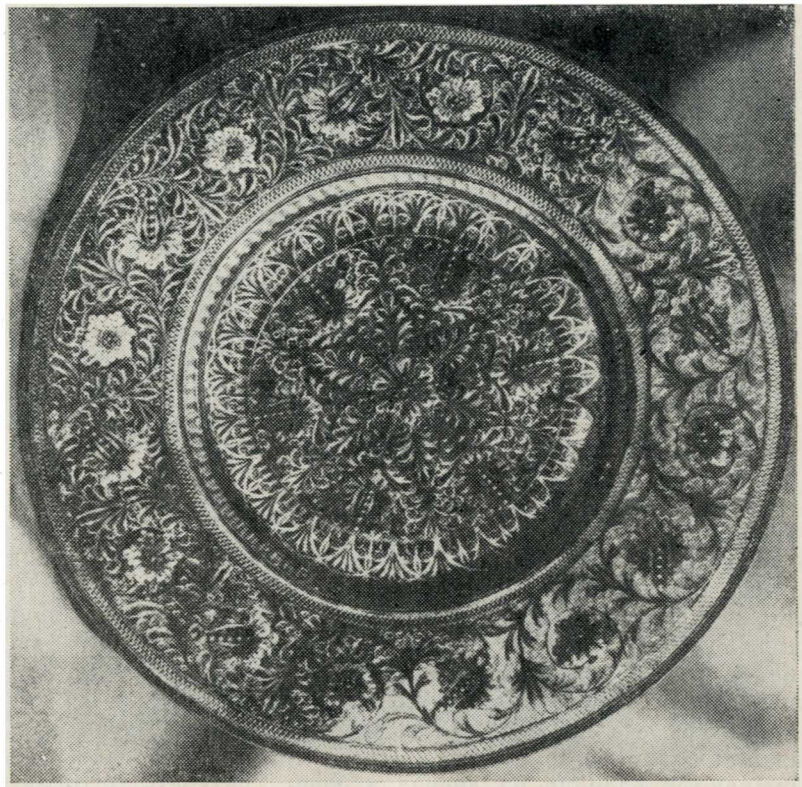


*Рис. 2.9*
Блюдо. Филигрань. Худ. Л. А. Игошин. Село Красное-на-Волге, Костромская обл. 1959 г.

В массовый ассортимент входили украшения: серьги, кольца, кулоны, броши; изделия посудной группы: винные сервизы, сахарницы, стопки, вазы. Большинство этих вещей штамповали, выдавливали на станке. Украшения изготовляли из золота, серебра, медных сплавов, посуду — из мельхиора, томпака. В медь и латунь оправляли искусственные камни. В золотых и серебряных изделиях использовали синтетические и природные камни. Наряду с массовыми изделиями здесь выпускались крупные декоративные вазы, кубки, блюда, подарочные вещи. Применялись самые разнообразные техники: филигрань, чеканка, финифть, гравировка, литье, где ведущую роль выполняла филигрань.

Широко использовались различные способы облагораживания металла: цветные патины, оксидировка, матовка, полирование и др.

В 60-е годы на Красносельской ювелирной фабрике среди выпускаемых вещей стали преобладать изделия из филиграни. В эти годы много нового в композиционные решения изделий внесли художники Л. А. Игошин, И. Н. Нивина, П. А. Ситников и др.

Пышный растительный узор с плотным заполнением цветочных розеток и листьев на фоне тончайших нитей-«*вилюшек*» характерен для работ Л. А. Игошина (рис. 2.9). Чередование мелких цветочных мотивов с крупными элементами плотной филиграни и ясно читающихся геометри-

ческих форм типично для изделий И. Н. Нивиной.

Новизной композиционных решений отличаются работы П. И. Чулкова. Его вещам присуще равномерное заполнение плоскостей свободно льющейся филигранью, включающей зернь. П. И. Чулков многое сделал для появления нового вида изделий — настольной декоративной скульптуры из филиграни, в основном анималистической. В условной, обобщенной манере и с острой наблюдательностью переданы образы жителей «лесного царства»: ежа, лося, лани, кабана. Филигранные элементы здесь однотипны, изобилуют зернью и строго согласованы с формой скульптуры.

К середине 70-х годов филигранные изделия стали изготовлять и в Красносельских ювелирных мастерских, входящих в объединение «Ювелирпром». Наряду с посудной группой, близкой по своему характеру к изделиям Красносельской ювелирной фабрики, здесь выпускаются изделия из дерева в сочетании с филигранью. Это коробочки, чаши, вазы, мелкая скульптура работы Н. Гожева.

Мстерское ювелирное производство возникло в XVII—XVIII вв. и было тесно связано со старинным иконописным промыслом. Мастера-чеканщики изготовляли здесь ризы для икон, а позднее — несложную церковную утварь. В конце XIX в. оклады уже не чеканили, а штамповали.

С 1937 г. мастера артели «Мстерский ювелир» освоили технику филиграни и целиком перешли на посудную группу изделий: подстаканники, конфетницы, вазы. С 50-х годов в ассортимент изделий вошли настольные декоративные экраны, спортивные кубки, туалетные лоточки. Отдельные виды работ, ранее выполнявшиеся вручную, здесь механизированы, что заметно сказалось на характере композиции сканого рисунка. В филиграни преобладают простейшие элементы: колечки, уголки, завитки.

На художественную направленность мстерского промысла большое влияние оказало творчество К. А. Паниловой. Еще в 50-х годах, будучи молодой мастерицей, она создавала много филигранных изделий-образцов. Их отличает узорность мотивов, ясность членений, органичное сочетание плотного и тонко-ажурного заполнения (рис. 2.10).

В несколько ином плане работают мастера второй половины 60—70-х годов. В их изделиях четче прослеживается конструктивная основа, элементы узора более однотипны.

Наряду с белой в последние годы все чаще появляются *блестящая (кращованная)* и *оксидированная* филиграни, хорошо выявляющие декоративные качества металла. Плоскостной характер мстерской филиграни, четкость мотивов и несложные, в ограниченном числе элементы узора позволяют выпускать посудные изделия крупносерийным и массовым тиражом.

Возникновение казаковского филигранного промысла связано с традиционными металлообрабатывающими центрами, получившими свое развитие в Павлове-на-Оке, Ваче, Красном Селе. В XVII—XVIII вв. в Казакове изготовляли отдельные детали к павловским ножам, ручки к ложкам и вилкам, столовые приборы. Только с 40-х годов Казаковская артель «Металлист» начинает выпускать филигранные изделия. Уже к середине 50-х годов ее изделия приобретают характерные черты, свойственные лишь казаковской филиграни, в которой преобладает геометрический орнамент самых различ-

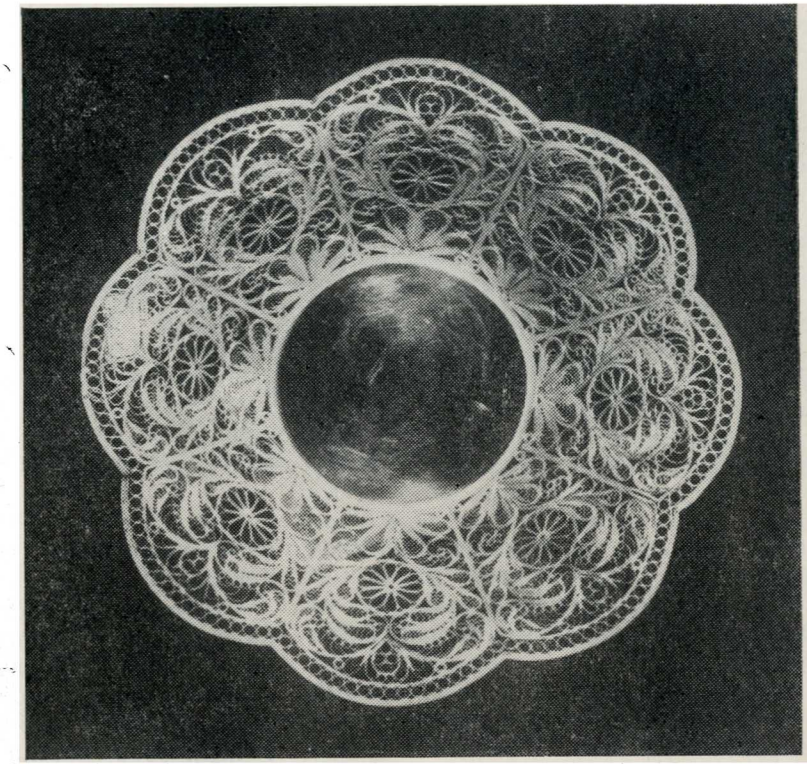


*Рис. 2.10*
Конфетница. Медь, позолота, филигрань.
Худ.
К. А. Панилова.
Мстера. 1956 г.

ных очертаний. Он образует зигзаги, волны, круги, полукружия и более сложные фигуры. Иногда это не собственно узор, а конструктивная основа, которая позволяет выполнить мелкий, тонко разработанный ажурный узор. Для работ казаковских мастеров характерна унификация деталей, заполняющих относительно большие плоскости, сравнительно небольшое число сканых элементов. Основная деталь — *«завивка»* — овальный моточек уплощенной проволоки, сочетающий и ажур, и плотный непросвечивающий виток. Благодаря белому неоксидированному металлу и цвету часто использующегося стекла казаковская филигрань смотрится серебряным кружевом, легким и прозрачным. Вместе с тем в ней присутствует четкость и жесткость конструкции композиции, свойственные только таким твердым и вместе с тем пластичным материалам, как серебро и медь.

## § 5

## Эмальерное дело

К наиболее ранним изделиям с эмалью на территории Древней Руси относятся украшения с *выемчатой эмалью,* изготовлявшиеся мастерами Приднепровья в IV—V вв. Все днепровские украшения отливались из золотистой бронзы по восковой модели, на которой оттискивался несложный узор.

*Эмаль* — стекловидная масса — дробилась в порошок, смешивалась с

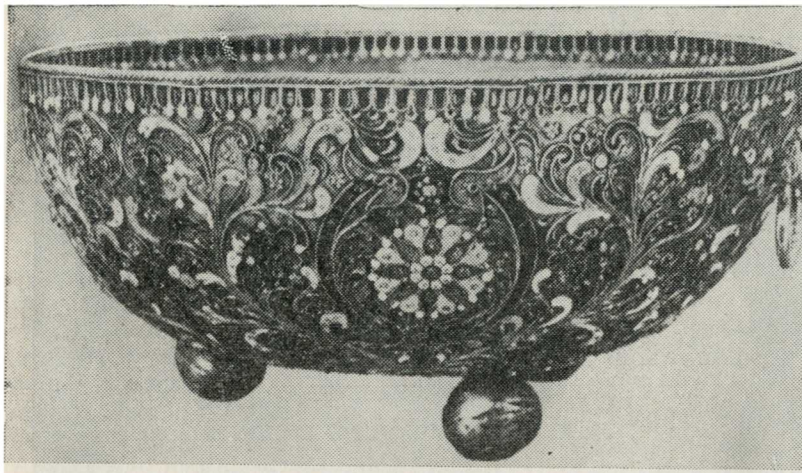


*Рис. 2.11*
Чаша. Серебро, позолота, эмаль. Мастерские Московского Кремля. XVII в.

водой и в виде густого теста раскладывалась по углублениям. Затем изделие обжигалось на жаровне, и эмаль, расплавляясь, заполняла ячейки.

Большую известность русскому ювелирному искусству принесли *перегородчатые эмали:* после припаивания перегородок в ячейки раскладывалась эмаль, производился обжиг, а затем выступающие перегородки шлифовались заподлицо. Ячейки иногда составляли доли миллиметра.

В XI—XIII вв. на Руси использовались глухие и прозрачные эмали, имевшие богатую цветовую гамму. В изображениях людей, например, для одежд применялись непрозрачные эмали, для лиц и рук — сквозные. Серьги-колты, диадемы, выполненные с использованием перегородчатых эмалей, часто украшали изображениями птиц по сторонам «древа».

Произведения эмальеров Киевской Руси можно считать непревзойденными и в настоящее время.

Эмаль применяли не только в украшениях, но и в книжных переплетах. В изделиях удачно использовались свойства прозрачных эмалей и просвечивающего фактурного фона, контрасты цветовых сочетаний.

Высокого искусства эмали по скани достигли московские мастера в окладе иконы «Одигитрия» (1560 г. из собрания Оружейной палаты Московского Кремля). Изящный сканый цветочный узор оклада залит эмалями красных и зеленых оттенков, перекликающихся с сочными пятнами драгоценных неграненных камней — изумрудов, сапфиров, альмандинов. В столь же органичном цветовом соотношении находятся белые эмали и крупные жемчужины, обрамляющие поля оклада. Нежная красочная гамма свойственна большей части эмалей по скани эпохи Ивана Грозного.

Во второй половине XVII в. искусство эмали по скани переживает свой наивысший расцвет.

Прозрачная зеленая эмаль с включением изумруда — излюбленное сочетание в украшении изделий. В этой гамме отделана золотая ложчатая чаша, хранящаяся в Московской Оружейной палате (рис. 2.11). Прозрачная зеленая эмаль с золотым просветом достигает здесь такой звучности,

что не уступает яркости изумрудам, украшающим края чаши.

В XVII в. выпускается много и медных изделий, декорированных эмалью. В основном это бытовые предметы и украшения: чернильницы, вилки, ножи, перстни, серьги. В этих вещах преобладали глухие, непрозрачные эмали. Эмаль становится ведущей техникой, подчинив другие материалы.

Одним из центров, где получило яркое развитие искусство эмали в XVII в., был Великий Устюг. В своих работах великоустюжские мастера использовали белую эмаль как фон для цветных эмалей по скани, что является характерной особенностью изделий Великого Устюга.

Эмальерное дело Великого Устюга, несомненно, связано с искусством древнего Новгорода, который издавна был крупнейшим центром художественных ремесел.

Редким своеобразием отличались так называемые усольские эмали, производство которых было налажено в Сольвычегодске, где еще в XVI в. купцы и промышленники Строгановы организовали художественные мастерские. Там выпускались различные предметы: чаши, флаконы, коробочки для румян, ларцы, стаканы, тарелки, ложки. Особенностью усольской эмали была техника эмалевой росписи — *«живописная эмаль по скани»*. Заключалась она в том, что те же эмали по перегородчатой скани расписывались эмалевыми красками. В более сложных изделиях детали или живописные вставки изготовлялись отдельно, а затем соединялись.

На белый фон наносилась красочная прозрачная цветочная роспись — ярко-желтые, голубые, оранжевые, изумрудно-зеленые тона, которые затем дополнялись штриховкой. По характеру нанесения живописных красок усольская финифть напоминает гравюру — тонкие кистевые мазки подобно штрихам рисуют форму, как бы условно передавая светотень. Эта цветная графика уточняла рисунок, повышала декоративные качества узора. Характер свободной росписи давался в соответствии с узором скани, изобиловавшей завитками, мотивами цветков и побегов. Живописная эмаль вставок смотрелась единым целым с узорочьем, образованным сканью с расписной эмалью.

Сохранилось много изделий Сольвычегодска с сюжетными композициями, которые своим появлением, видимо, обязаны обращению мастеров к книжной графике и гравюре. Но аксессуары, свойственные русскому народному быту, характер одежды и архитектуры говорят о творческом освоении и переосмыслении ими иллюстраций. Усольской живописи свойственна поэтизация реальной действительности, переложение ее на декоративный лад (рис. 2.12).

Сюжетные вставки в чашах, ларцах, коробках, чарках занимают центральную часть. С ними перекликаются, их «поддерживают» боковые вставки, живописные изображения птиц, диковинных фантастических цветов, в которых угадываются тюльпаны, маки, подсолнухи, ромашки. Подбор цветов эмалей хорошо связан с цветом металла — серебра или залота.

Узор дается в тесном соотношении и с формой предмета. Крупный, размашистый, с широко раскинутыми листьями — в больших вещах и простой, с ярко выраженной осью симметрии и мелкой разработкой деталей — в маленьких изделиях. В этом принципе выдержаны и чаша с сюжетной росписью «Суд Соломона», и ларец с изображением сцен охоты, и многие другие вещи мастеров Сольвычегодска.

В начале XVIII в. центром ювелирного дела становится Петербург. Характер живописной эмали резко меня-



*Рис. 2.12*
Стакан. Медь, роспись по эмали.
Сольвычегодск. XVII в.

ется. Преобразования Петра I способствовали развитию новой культуры, важнейшей особенностью которой был ее светский характер.

Орнаментальные решения в декорировке изделий были заменены изящной портретной миниатюрой — любимым видом искусства в эпоху Петра I.

К началу XVIII в. относятся миниатюрные портреты Петра I, выполненные эмальерами и отражающие искусство портрета этого времени. Миниатюра становится самым модным видом искусства. Крышки табакерок и коробочек украшали пейзажи, виды архитектурных сооружений.

Во второй половине XVIII в. огромной популярностью пользовались эмалевые изделия с серебряными накладками, изготовлявшиеся в Великом Устюге на фабрике братьев С. и А. Поповых. За короткий срок своего существования с 1761 по 1776 г. фабрикой выпущено большое количество различных изделий с эмалью: столовая утварь, подносы, чайницы, ларцы, табакерки, кубки, флаконы, коробочки. Сущность этой техники заключалась в том, что медное или серебряное изделие покрывалось глухой белой или синей эмалью и в нее вплавлялись заранее отштампованные из тонкой фольги рельефы. Иногда все изделие покрывалось прозрачной эмалью. Для изготовления медных, серебряных или золотых рельефов применяли специальные стальные матрицы. Полученные рельефы (изображения, узоры) вырезались по контуру, образуя иногда сложный по контуру ажур, и прочно утапливались в нагретый слой эмали (рис. 2.13).

По своему стилю великоустюжские изделия с накладками неоднородны, однако большинство из них несет черты пышного барокко, в котором угадывается связь и с искусством XVII в. Для рельефов великоустюжских эмалей характерны и рокайльные завитки и галантные сцены, встречающиеся в современном им черневом серебре. Большинству вещей свойственна изысканность и утонченность, прослеживающаяся как в узоре букетов, ваз и гирлянд, так и в изящных формах предметов. Смелость композиции, декоративность контрастных сочетаний материалов и тонко моделированный рельеф делают эти изделия значительным явлением в истории развития русского народного декоративного искусства.

После пожара фабрики в 1776 г. это дорогое и сложное производство уже не возродилось.

В XVIII—XIX вв. большую известность как центр живописи по эма-

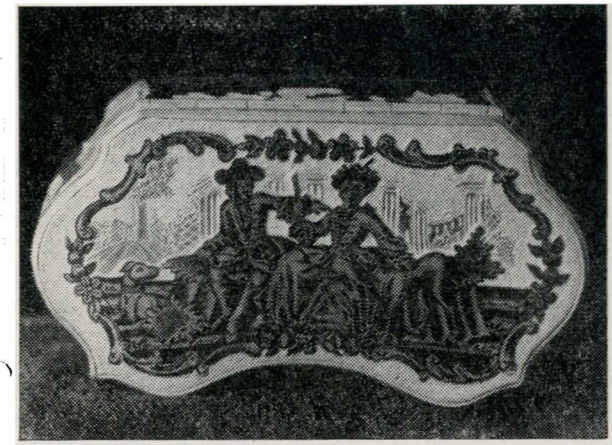


*Рис. 2.13.* Табакерка. Серебряные накладки, эмаль. Великий Устюг. Вторая половина XVIII в.

лям приобретает Ростов-Ярославский.

Среди изделий ростовских эмальеров конца XVIII—XIX вв. преобладали предметы церковного обихода: крестики, дарохранительницы, чаши и. т. п. Для ранних работ этого периода характерна иконописная трактовка изображения с преобладанием ярких и чистых цветов. Но уже в первой половине XIX в. в работах ростовских миниатюристов находит отражение объемная светотеневая манера рисунка, свойственная станковой живописи. Колорит по-прежнему остается ярким, многоцветным, с прозрачными акварельными оттенками.

С середины XIX в. в Ростове появляются светские портретные миниатюры, выполненные как в многоцветной гамме, так и в гризайли — живописи в два цвета. Но, достигнув высот в отточенно виртуозной технике, работы ростовских мастеров утратили качества, свойственные миниатюрам раннего периода. Цвет превратился в открытую подкраску, оригинальные композиции свелись к однообразным копиям с гравюр и цветных литографий.

Большие изменения претерпели изделия ростовских ювелиров после Октября. В артели, созданной в 1918 г., начали выпускаться шкатулки, пудреницы, коробочки с росписью финифтью. В развитии искусства промысла принял участие художник С. В. Чехонин. В изделиях решаются проблемы взаимосвязи росписи и формы предмета, используются контрастные цветные фоны. Наряду с портретами и жанровыми композициями начинают воспроизводиться орнаментально трактованные букеты, цветочные гирлянды, венки, пейзажи. Особое развитие этот вид живописи получил в предметах женского туалета — брошах, зеркальцах, пудреницах, созданных мастерами Н. А. Карасевым, М. М. Кулыбиным и др. В портретном искусстве развиваются традиции русских художников-миниатюристов XIX в.

Одним из важных достижений этого времени является композиционное соответствие, достигнутое между формой предмета и эмалевой росписью.

Для вещей 50-х годов характерен яркий колорит, хорошо читающиеся кистевые приемы, тесная связь со сканым узором, обрамляющим финифтяные вставки. В 60-х годах ростовские эмальеры изготовляют предметы женских украшений: серьги, кулоны, браслеты, кольца, ожерелья, заколки. По своему характеру современная

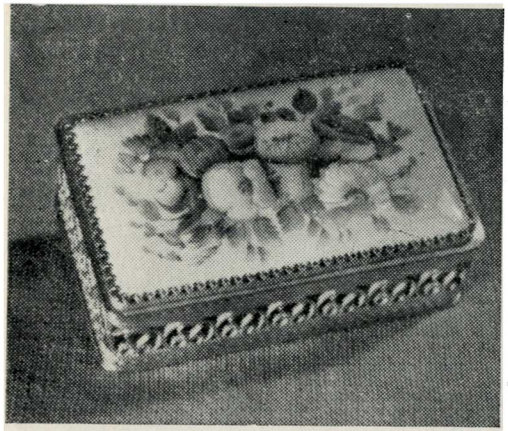


*Рис. 2.14*
Коробочка «Цветы».
Финифть, филигрань.
Авторы И. И. и В. В. Солдатовы.
Ростов-Ярославский. 1960 г.

ростовская живописная эмаль развивается по двум основным направлениям, каждое из которых имеет свои традиции. Одно из них основано на пунктирной эмалевой росписи, приближающейся по художественному решению к росписи по фарфору, к живописи на подносах ростовских мастеров. Тщательной моделировке формы сопутствуют светотеневое решение, плавные тональные переходы, мягкость цветовых сочетаний, напоминающих подцвеченную графику.

Другое направление берет свои истоки от северных русских росписей Великого Устюга и Сольвычегодска. В основе этой росписи лежат ярко выраженные кистевые приемы. Цветочные и пейзажные мотивы здесь решаются в броских смелых штрихах, подчеркивающих и рисующих форму. Яркая акварельно-прозрачная подцветка акцентирует внимание на основных центрах композиции, придает вещам праздничный, нарядный вид. В связи с совершенствованием и развитием ювелирного искусства в работах ростовских ювелиров все большее значение приобретает сканое обрамление, в котором располагаются финифтяные вставки. Иногда обрамление вещи составляет конструктивную и декоративную основу изделия, в которую подобно драгоценным камням крепят живописную эмаль. В этом случае вставки делают очень яркими, контрастными по отношению к сдержанному серому оксидированному серебру. Филигрань очень ажурна, имеет много различных элементов, обильно украшена мелкими зернинками.

В работах мастеров А. М. Кокина, И. И. Солдатова, В. В. Горского, В. В. Солдатовой достигается декоративная взаимосвязь эмалевой росписи и металла (рис. 2.14). Тонкий рисунок и закругленные мазки росписи гармонично перекликаются с завитками филиграни. Яркие красочные цвета живописи хорошо поддерживаются позолотой, а холодные серо-голубые краски — светлым серебристым металлическим обрамлением.

Высокими декоративным качествами отличаются ростовские изделия 70-х годов — различные туалетные коробочки, пудреницы, ларцы, разнообразные украшения.

Изделия привлекают сочностью, яркостью, прозрачностью красок, хорошо сочетающихся с облагороженной поверхностью металла. Они отличаются разнообразием колористических решений, что соответствует характеру сканого обрамления — светлого, оксидированного или позолоченного.

Скань в вещах подчинена живописным вставкам, подчеркивает, выявляет их декоративные качества. Разнообразной стала тематика изображений, охватывая почти все жанры, но преобладают пейзаж, цветочные мотивы, исторические и сказочные сюжеты, решенные в обобщенной форме.

Последний период творчества эмальеров г. Ростова говорит о значи-

тельно возросших живописных качествах росписи, о разрешении ряда проблем, связанных с декоративными возможностями эмали, украшающей предметы. Основываясь на традициях древнего мастерства, ростовские эмальеры постоянно совершенствуют его в соответствии с требованиями времени.

* * *

Декоративные возможности металла в современной художественной промышленности неисчерпаемы. Старинное искусство филиграни, живописной эмали по скани, чеканки, чугунного литья и других традиционных техник используется далеко не полностью. Потребность в изделиях, выполненных тонко, изящно, с высоким художественным вкусом, чрезвычайно велика. Большим спросом пользуются филигранные перстни, серьги, браслеты с камнями-кабашонами из самоцветов. Столь же популярны вазочки, конфетницы, туалетные коробочки, изготовленные в этой технике. Не угасает интерес к гравированным изделиям с чернью, чеканным панно, искусству золотой наводки по стали. Всеобщим вниманием пользуется возрожденное сравнительно недавно, с начала 60-х годов, искусство медной чеканки.

В изделиях привлекает изящество и тонкость исполнения, неповторимость ручного труда, сочетающиеся с богатой фантазией художников. Эти качества присущи работам прославленных древнерусских мастеров, обладающих высочайшим художественным вкусом и блестящим владением техникой исполнения. Глубокое освоение наследия прошлого, изучение традиций художественной обработки металла — направление, которому должны следовать мастера и художники современных народных художественных промыслов.

Глава

# 3

# Художественная обработка дерева

Художественная обработка дерева на территории нашей страны, богатой лесными районами, имеет глубокие традиции. Дерево издавна было главным материалом, из которого строили жилища, изготовляли необходимую в хозяйстве утварь, мастерили игрушки для детей.

Археологические раскопки показали, что уже в XI-XII вв. русские мастера-древоделы, плотники и столяры, не только искусно возводили деревянные постройки, но и заготовляли кадки, дежи для теста, корыта, ковши, ложки, чашки. Техника обработки дерева была достаточно развита. Кроме топора, пилы, молотка, ножа мастера применяли долота, сверла, резцы, стамески разных профилей. В X в. встречаются изделия, выполненные на токарном станке.

Деревянное зодчество, изготовление деревянной утвари и посуды было распространено на севере России: в Архангельской, Вологодской и Новгородской областях, в Карелии, а также в Поволжье, в Ярославской, Костромской и Владимирской областях.

В оформлении крестьянского жилища широкое применение находила резьба и роспись по дереву.

Деревенская северная изба впечатляет своей грандиозностью. Большая, на высоком подклете, она объединяет под одной крышей все хозяйственные постройки.

Резной декор избы лаконичен, прост и вместе с тем монументален. По краю фронтона под крышей прикреплялись резные доски-причелины (от слова «чело» — лоб), украшенные простыми узорами геометрической резьбы: ромбами, звездочками, треугольниками, кругами, квадратами.

Концы причелин ажурны и легки. Им вторит орнаментальный узор «ветреницы» — резной доски, начинающейся в месте стыка причелин в верхней части фронтона и вертикально спускающейся по центру фронтона вниз (см. цв. вкл. 2).

Резьбой украшалось и расположенное на уровне второго этажа крыльцо. Витые колонки, небольшой конек на двускатной крыше крыльца, подзор, узким кружевом сбегающий вниз по

навесу лестницы, и в контрасте с ними массивный скульптурный столб, поддерживающий крыльцо, придают постройке сказочный вид. Венчал северную избу охлупень — бревно лиственницы, на одном конце которого, расположенном ближе к корню, вырубалась топором голова коня, оленя, птицы.

Когда-то с этими изображениями связывались представления о добрых магических силах. Утеряв со временем это значение, скульптурные изображения над фронтоном дома остались обязательной декоративной деталью его украшения.

Если резной декор северных изб как бы выступает над плоскостью своим узорочьем, выносится вперед избы конструктивными и скульптурными деталями (крыльцо, охлупень), то росписью покрывались обычно защищенные от дождя и снега детали дома: нижние стороны широких свесов кровли, балкон светелки и фронтона. В наружной росписи северного жилища можно встретить изображения животных (см. цв. вкл. 3), птиц, крупные букеты и гирлянды цветов. Порой вся плоскость фронтона превращалась в декоративную, яркую по цвету ковровую композицию. Роспись интерьера крестьянской избы встречалась во всех районах Русского Севера и Верхнего Поволжья, в Сибири, на Алтае и на Урале. Мотивы росписи— в основном разнообразные цветы, собранные в букеты и гирлянды. К сожалению, многие из этих росписей уничтожило время, а о ярких в прошлом красках приходится судить лишь по уцелевшим фрагментам. Но и сейчас еще в отдельных деревнях Вологодской и Архангельской областей можно увидеть росписи на домах и в интерьере. Роспись стен и мебели крестьянской избы дополняли расписные сундуки, токарная посуда, прялки.

Иной характер по сравнению с Русским Севером имеет декоративное убранство изб Центральной России— Горьковской, Костромской, Владимирской, Ярославской областей. Фронтон их плотно зашивался тесом, а места соединения досок фронтона и бревен сруба закрывались карнизом, украшенным резьбой. Нарядно украшались резьбой причелины, наличники окон и сам фронтон.

В начале XIX в. в Среднем Поволжье широкое распространение получает так называемая глухая, или рельефная (с глухим, непрорезанным фоном и высоким рельефом узора), резьба. На избы она перешла с волжских судов, и поэтому ее называют еще и корабельной резьбой.

Высокий рельеф глухой волжской резьбы с заглубленным фоном создает особый, неповторимый контраст светотени бегущих растительных завитков, декоративных розеток, виноградных гроздей, среди которых, словно останавливая движение и требуя к себе особого внимания, расположились львы с пышными гривами и очеловеченными головами, девы-«берегини» с русалочными хвостами (рис. 3.1), птицы-сирины.

В середине и во второй половине XIX в. в русских деревянных постройках, как сельских, так и городских, большое распространение получила ажурная прорезная резьба, выполняемая с помощью тонкой пилки — лобзика. Во многих городах и селах центральных областей Российской Федерации можно увидеть целые улицы с домами, обильно украшенными резьбой этого типа. Резные ажурные подзоры украшают фронтоны домов, резьба покрывает наличники окон, обрамляет входы, перила и т. д. В ажурную резьбу перешли элементы узора глухой домовой, а также геометрической резьбы, например круглые солнечные розетки.



*Рис. 3.1*
«Берегиня».
Глухая
(корабельная)
резьба.
Поволжье. XIX в.

## Основные виды художественной обработки дерева

*Геометрическая* резьба, искусство которой состоит в получении узора путем комбинирования простейших форм: кружков, треугольников, уголков, полосок и т. д., — считается одной из самых древних. В далекие века язычества геометрические фигуры, как и различные их сочетания, имели свой магический смысл и символику. Со временем смысловые значения геометрических фигур забывались, но их красота, декоративность, орнаментальная узорчатость продолжали питать воображение и фантазию тех, кто украшал ими предметы крестьянского быта.

Геометрические узоры выполнялись резчиками чаще всего в технике *трехгранно-выемчатой* резьбы, название которой говорит о том, что основу ее составляют различные по размерам выемки, каждая из которых в свою очередь состоит из трех граней.

Не менее древней, чем трехгранно-выемчатая, является *контурная* резьба, в основе которой лежит тонкая, чуть углубленная, изысканная линия. О древности ее происхождения говорят ярославские прялки. Их орнаментальные мотивы: символические изображения коней, птиц, солярные знаки (розетки, символизирующие солнце) — уходят в глубину веков. Разновидностью контурной является *ногтевидная* резьба, в виде углубленных лунок. Ногтевидная резьба широко использовалась в декорировании городецких донец, где она органично дополняла инкрустацию их мореным дубом.

Другим характерным видом резьбы, также очень древним по своему происхождению и имеющим широкое распространение, была *плоскорельефная* резьба. Рисунок резьбы (обычно растительного характера) выявляется на поверхности доски, деревянной утвари, бытовой вещи путем выбирания, т. е. углубления, фона вокруг предполагаемого узора орнамента. Углубляется фон ненамного, так, что сам рисунок остается на одном уровне с доской, формой деревянного изделия. Чтобы придать орнаменту бóльшую живость и мягкость, края узорных форм — изображения листьев, цветов, ягод, птиц или животных слегка округляются или заоваливаются.

Из предметов крестьянского быта, изготовленных из дерева, наиболее украшаемой была прялка, по которой можно проследить практически все виды резьбы по дереву. Трехгранно-выемчатой и ажурной резьбой оформлялось трепало для льна. В узоре орнамента, который неглубоко покрывал плоскость трепала, основное место занимала розетка, напоминающая то звездочку, то распустившийся цветок.

Тонкая и мелкая вязь резьбы покрывала отполированные челноки, а блокам ткацкого станка нередко придавалась форма птицы, коня, нарядно декорировались «набилки», в которые вставлялось ткацкое бердо. В конце XIX — начале XX в. ковровым узором плоскорельефной резьбы украшаются станины ткацкого станка. Богатством резного декора поражают отдельные швейки. Форма ярославских швеек напоминает сказочную колоколенку, поставленную на куб (где обычно помещали ящичек для ниток), а в Архангельской и Вологодской областях швейке придавали обычно форму шеи гуся.

Народные мастера прекрасно подчеркивали резьбой скульптурность форм бельевого валька, его объем, помещая резьбу на нерабочую часть изделия — на конец ручки и на верхнюю, чуть вогнутую поверхность. Наиболее традиционной для декора валька являлась геометрическая резьба.

Геометрической резьбой украшался и рубель, которым крестьянки прокатывали и отглаживали белье. По форме он напоминает валек, но почти вдвое длиннее его. Иногда рубель кроме геометрической резьбы украшался и объемной скульптурой, которая одновременно служила очень удобной второй ручкой.

Вплоть до начала XVIII в. производство узорной ткани для одежды в крестьянском быту зависело от резчика, резавшего «манеру» — доску, с помощью которой набивался рисунок на холст. Манеры XVII — начала XVIII в. — настоящие шедевры орнаментального резного искусства. Изобретательностью, большой фантазией, выдумкой в сочетании с великолепным исполнительским мастерством и художественным вкусом отмечены резные пряничные доски (рис. 3.2). Рисунки на пряничных досках: птицы, звери, цветы, рыбы, пароходы, причудливые постройки — все это в исполнении талантливых народных мастеров становилось узорчатой орнаментальной сказкой.

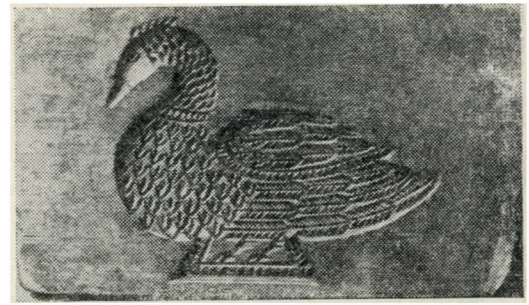


*Рис. 3.2*
Пряничная доска. Геометрическая трехгранно-выемчатая, скобчатая резьба. Поволжье. XIX в.

Большое распространение при создании предметов крестьянского быта получила *объемная*, или *скульптурная*, резьба.

Крестьянские мастера вырезали ложки с фигурными ручками, всевозможные чаши, ковши. Края чашек и ковшей нередко украшались резными объемными головками коней или птиц, края посуды обрамляли резные пояски.

Крестьянский стол заполняла разнообразная деревянная посуда. Центральное место на нем отводилось солонице. Ее плели из бересты или корней, но чаще вырезали из дерева.

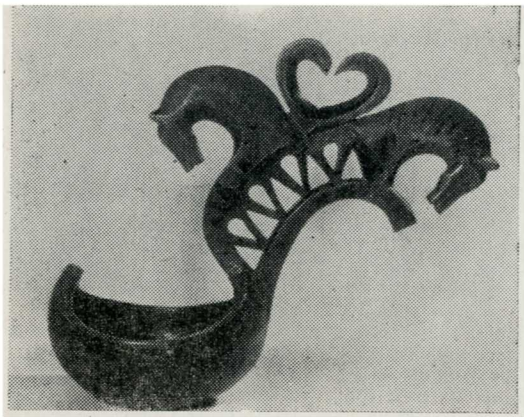


*Рис. 3.3*
Ковш для воды с прорезной ручкой и конями. Ярославская губ. Конец XVIII в.

Широкое распространение имели солоницы в виде утицы, еще и сейчас встречающиеся на Русском Севере. Солоницы-утицы — это настоящие скульптуры из дерева, очень пластичные и образные по решению.

Солоница изготовлялась и в виде кресла. Нередко такая солоница-кресло украшалась трехгранно-выемчатой резьбой с геометрическим узором, густо заполняющим всю скульптурную форму изделия.

На крестьянском столе стояли также ковши для воды и меда (рис. 3.3). Как и маленькие солоницы-утицы, это тоже сосуды-скульптуры. Среди них выделяются ковши-скобкари. Вырезали их в виде птицы с туловом — широкой приземистой чашей, а голова и хвост этой птицы выполняли роль удобных ручек.

Выразительны и очень пластичны круглые братины, ковши с резными ручками: ковши-«конюхи» и небольшие по размеру ковши-наливайки, ковши-черпаки.

Значительное место в крестьянском быту, особенно в районах Русского Севера, отводилось в прошлом бересте. Из нее плели лапти, корзины, пестери — заплечные кузова для грибов и ягод, дорожные солонки, коробочки для женских украшений, туеса и даже детские игрушки. Изделия из бересты украшали резьбой, тиснением и росписью. Великолепное знание материала превращало простые и непритязательные вещи в подлинные произведения искусства.

Широкое распространение имели и выгнутые из луба корыта, лукошки, хлебницы и т. п. Гладкая блестящая поверхность стенок лубяных изделий словно специально приготовлена природой для росписи.

Русским мастерам-резчикам по дереву, плотникам, столярам приходилось в прошлом много заниматься внутренней отделкой богатых усадеб, церквей и даже дворцовых зданий. Сохранились резные иконостасы, которые производят впечатление золотых. На самом деле выполнены они из дерева и богато украшены сплошной рельефной резьбой по типу резьбы корабельной и домовой, покрыты левкасом и позолочены. Русским мастерам были хорошо знакомы также модные в XVII и XVIII вв. техники инкрустации и мозаики, которые они освоили, выполняя мебель для дворцовых построек.

*Инкрустация* — техника отделки и украшения изделий из дерева, преимущественно мебели, при которой в поверхность дерева, например в верхнюю рабочую доску стола или в прямую спинку стула, врезаются (обычно на одном уровне с поверхностью данного изделия) декоративные элементы, выполненные из ценных пород дерева другого цвета, а также из перламутра или металла.

*Мозаика* в художественной обработке дерева — техника набора рисунка или узора из разноцветных кусков дерева, точнее, из кусков разноцветной фанеры. Примером замеча-

тельных мозаичных работ могут служить полы в Зимнем дворце, Павловском дворце-музее под Ленинградом, в музеях Останкино, Архангельское и Кусково под Москвой.

Таким же выдающимся явлением в русском народном декоративном искусстве, как и резьба, является *роспись* по дереву. Истоки многих ее видов следует искать в древнерусском искусстве. Так, сравнение миниатюрных рукописей XVII в., где изображены сцены сева, пахоты, сенокоса и пастьбы скота, с жанровыми росписями пермогорских прялок позволяет говорить не только о близости сюжетов, но и об общих принципах построения композиции (повествовательность и наличие разновременных сюжетов на листе миниатюры и на прялке), о колористической общности, о близости самой техники исполнения. В основе росписей прялок Пермогорья лежит четкий, нанесенный на белый фон черный контур изображения. Рисунок закрашивался потом внутри цветом. Такой прием росписи принято называть графическим. Сценки народного быта: деревенские посиделки, катанье на лошадях, застолья, — которые любили изображать мастера из Пермогорья, органично сочетаются с орнаментальными мотивами. Растительные узоры густым ковровым рисунком покрывают не только прялки, но и бытовые вещи — ковши, чаши, блюда, хлебницы, бураки, жбаны, детские люльки.

В графическом плане выполнены и северодвинские росписи, продолжающие сюжеты росписей Пермогорья, сходные с ними по исполнительской манере.

Северодвинские росписи отмечены яркими цветовыми сочетаниями киновари с черным, зеленым, желтым. Исполнялась роспись на светлых фонах левкасового грунта — белого или светло-желтого.

Если для прялок характерна сюжетная роспись, рассказ в картинках, то бытовые крестьянские изделия из дерева декорировались обычно мотивами растительного орнамента, в который включались изображения птиц и животных.

Широкой известностью на Севере пользовалась мезенская роспись, берущая свое название от реки Мезень. Композиционный строй росписи, круг изобразительных и геометрических форм орнамента, трактовка их местными мастерами позволяют предполагать, что мезенская роспись относится к числу наиболее древних памятников народного декоративного искусства.

Обобщенные изображения оленей, коней, птиц располагаются на плоскостях прялок ритмичными полосами, одна над другой, густо закрывая всю плоскость (см. цв. вкл. 4). В росписи органично сочетаются ярусные полосы с изображениями животных и птиц с полосами геометрического орнамента, состоящего из ритмически чередующихся спиралек, кружочков, прямых и извилистых линий. Роспись наносилась на поверхность дерева двумя красками — черной и красной. Своеобразие мезенской росписи — в выразительности силуэтов орнамента, в найденных пропорциях полос фризовых композиций. Если в росписях на бытовых предметах Русского Севера прослеживается преимущественно графическая манера исполнения, то кистевая роспись на прялках, крестьянской утвари, санях, дугах, на деревянных игрушках Поволжья, Сибири, Алтая, Урала, Карелии отмечена живописным началом, декоративной, красочной раскладкой цветовых пятен (см. цв. вкл. 5), независимо от того, рождаются ли под кистью мастера цветочные мотивы (Карелия), возникают ли сюжетные картины-рассказы, повествующие о жизни крестьянской и

городской среды, или воссоздается глубоко традиционная орнаментальная культура данного региона (Поволжье).

Традиции художественной резьбы и росписи по дереву в наши дни продолжают развивать художники и мастера народных художественных промыслов.

Геометрической резьбой украшают шкатулки, ковши, солонки, разделочные доски на предприятиях художественных промыслов в Архангельской, Вологодской, Кировской областях, в Карельской АССР и Башкирской АССР, плоскорельефная и объемная резьба по дереву успешно развивается в Московской обл. Новый ассортимент изделий на токарной и столярной основе с традиционной хохломской, городецкой, полховско-майданской, загорской росписью разрабатывают художники и мастера предприятий художественных промыслов Горьковской и Московской областей, а живописная и графическая системы росписей Русского Севера осваиваются мастерами художественных промыслов Архангельской и Вологодской областей. Живописную культуру традиционной свободной кистевой росписи Карелии, Урала, Алтая и Сибири наследуют современные художники и мастера, работающие на предприятиях художественных промыслов в этих районах (см. цв. вкл. 6).

## § 2

## Богородская и абрамцевско-кудринская резьба

Старейшим русским народным художественным промыслом является богородская резьба по дереву.

Возникновение искусства богородских резчиков относится к XVI—XVII вв., когда под влиянием умельцев из Троице-Сергиевой лавры стали развиваться различные ремесла, в том числе и производство игрушек. Для забав царевича Алексея, сына Петра I, здесь были куплены игрушки «Кузнецы», «Сшибающиеся козлики», «Секачи на колесе» и др.

Расцвет игрушечного промысла в деревнях и селах, расположенных в окрестностях Сергиева Посада (ныне г. Загорск), относится к концу XVIII—началу XIX в. Однако ввиду того что деревянные игрушки не берегли, а коллекционирование их началось сравнительно поздно, до нас дошли лишь отдельные экземпляры конца XVIII — начала XIX века. В музейных коллекциях хранятся щеголеватые куклы-гусары с наброшенной на плечо шинелью, в киверах и мундирах, куклы-барыни с лентами на шляпах и зонтиками в руках. Выразительны изображения крестьян, выполняющих различные виды работ, сельских музыкантов, анималистические скульптуры. Все они выразительны по пластике, проникнуты юмором.

Острой наблюдательностью отмечены и ярко раскрашенные фигуры так называемой «китайской мелочи», изображающие монахов, барынь, франтов, солдат, продавцов пирогов, служанок.

Изделия богородских резчиков всегда отличались меткостью образных характеристик, совершенством исполнительского мастерства.

Изготовление богородской игрушки-скульптуры начинается с раскалывания топором части ствола липы или осины на трехгранные чурки. Форма и размер чурки определяются композицией скульптуры, которую задумал вырезать мастер. Топором «зарубаются» основные контуры будущей скульптуры, игрушки, намечается ее движение. Затем набором стамесок удаляет-

ся все лишнее и прорабатывается форма. Пластический образ изделия завершает острый и прямой «богородский» нож, которым виртуозно владеют резчики. Движения мастеров, создающих игрушки и скульптуры из дерева, выверены, в них нет ничего лишнего, случайного. Стремительно и ритмично касается нож мягкой древесины, завершая скульптурную моделировку формы. Выразительность богородской скульптуры тесно связана с этими отточенными, ритмичными движениями руки мастера.

Техника быстрой, маховой резьбы требует особого подхода к трактовке образа, выразительность которого во многом зависит от отбора мастером наиболее важных, характерных деталей. В композициях лучших богородских скульптур сохраняется ощущение массы куска дерева (рис. 3.4).

Свою любовь к дереву как к материалу, обладающему высокими художественными достоинствами, мастера проявляют в том, что бóльшую часть изделий они не раскрашивают и не тонируют морилкой, сохраняя светлый тон древесины.

Классическим примером традиционной богородской резьбы являются знаменитые «Кузнецы», ставшие своеобразным символом богородского промысла, ярко раскрывающие пластические возможности богородской резьбы по дереву. Игрушка эта привлекает к себе внимание не только занимательным сюжетом и движением фигурок, но и теплым юмором, типичностью персонажей, лаконизмом выразительной пластики, за которым стоит традиционное мастерство не одного поколения богородских резчиков.

Издавна главной темой в творчестве богородских резчиков был крестьянский быт. «Тройка», «Пильщики», «Крестьянин, играющий на свирели», «Крестьянин на охоте» и т. д. — наиболее часто встречающиеся сюжеты.



*Рис. 3.4*
«Крестьянин с кошельком». Богородское. XIX в.

В начале XX в. делается попытка возрождения богородского промысла с помощью профессиональных художников. Много энергии и сил в этот период отдает богородской игрушке художник Н. Д. Бартрам, изучавший, коллекционировавший и пропагандировавший народную игрушку и принесший этим немалую пользу промыслу. Однако сам метод работы художника с богородскими мастерами — исследователями народного искусства справедливо оценивается как отрицательный. Снабжая мастеров заказами, Н. Б. Бартрам предлагал им воспроизводить в резьбе лубочные картинки и иллюстрации середины XIX в. Выполненные в это время богородскими мастерами объемные резные композиции («Еруслан Лазаревич», «Илья



*Рис. 3.5*
«Сказка о Золотом петушке».
Автор И. К. Стулов. Богородское. 1946 г.

Муромец», «Лестница человеческой жизни» и др.) отмечены стилизацией, эклектичностью и натуралистичностью деталей, чего не увидишь в подлинной богородской резной игрушке.

Свое новое развитие искусство богородских резчиков получило в советское время. В Богородском организуется артель художественной резьбы и открывается школа, в которой под руководством опытных мастеров стала заниматься молодежь.

Для развития современного искусства богородских резчиков большое значение имело творчество потомственных мастеров промысла — Ф. С. Балаева, Н. А. Ерошкина, А. А. и М. А. Прониных и др.

Один из наиболее любимых богородскими мастерами сюжетов скульптурной пластики получил свое воплощение в композициях троек. В 30-е годы традиционная богородская тройка была трансформирована в «Чапаевскую тачанку», полную революционной романтики, близкой по духу молодым мастерам Богородска.

В лучших традициях богородской резьбы выполняются в эти годы композиции «Генерал Топтыгин» и «Что ты жадно глядишь на дорогу» — обе на сюжеты некрасовских стихотворений. Богородские резчики обращаются в своем творчестве и к героям русских народных сказок.

И. К. Стуловым, потомственным богородским резчиком, в эти годы создаются лучшие его произведения на темы сказок А. С. Пушкина, басен И. А. Крылова, на мотивы народных сказок: «Сказка о золотом петушке» (рис. 3.5), «Вершки и корешки», «Соколиная охота».

Традиции богородской резьбы в послевоенные годы успешно развивают заслуженные художники РСФСР Н. И. Максимов, В. С. Зинин, Н. Е. Левин, мастера А. А. Пронин, В. С. Шишкин, М. И. Смирнов и др.

Обычно одна и та же тема вдохновляет сразу нескольких богородских мастеров, однако каждый решает ее по-своему. Среди композиций на темы русских народных сказок, к которым любят обращаться богородские резчики, работы Н. И. Максимова (рис. 3.6) выделяются особой эпичностью и эмоциональностью образов. Таковы его «Богатыри», «Микула Селянинович», «Никита Кожемяка», а также тонко прочувствованные мастером образы к сказке П. П. Ершова «Конек-горбунок», «Иванушка на коньке-горбунке», фризовые композиции «Торг Ивана конями», «И под дудку дурака кони пляшут трепака».

Изделия богородских резчиков интересны не только пластикой резьбы, но и своей оригинальной конструкцией. Незамысловатые приспособления в виде подвижных планок,

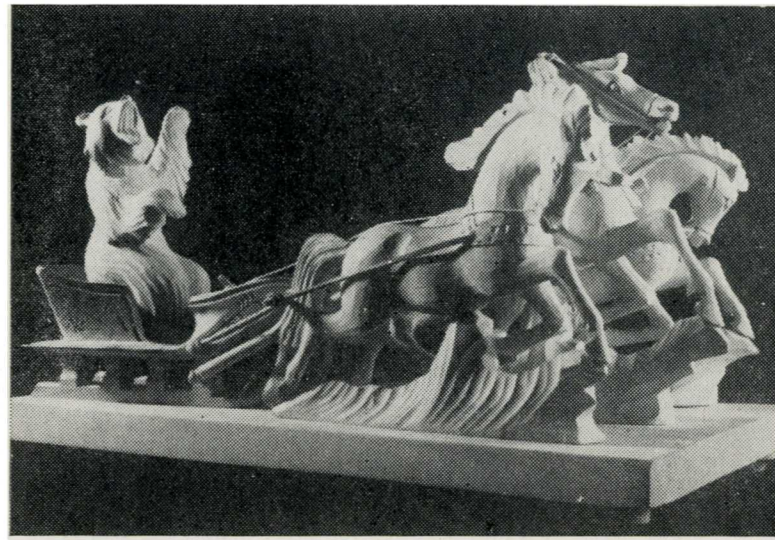


*Рис. 3.6*
«Генерал Топтыгин». Авторы Н. И. Максимов и В. Г. Пучков. Богородское. 1950 г.

скрытые пружины и система балансов сообщают игрушкам забавные движения: клюют воображаемые зерна на кругу курочки, размахивает лыжными палками заяц-спортсмен, медведица купает в корыте своего малыша. Традиционными для Богородска являются так называемые разводы — игрушки с движением, смонтированные на расходящихся в разные стороны раздвижных планках. В XIX в. существовали такие игрушки, как «Солдатики на разводе», «Стадо с пастухом и собакой», «Крестьянские работы». Планки с фигурами при движении разводятся в разные стороны, и стоящие друг за другом фигурки выстраиваются в один ряд. В советские годы появляются такие разводы, как «Конные красноармейцы», «Строители», «Выход в поле колхозной бригады», и на темы сегодняшнего дня — «Строители БАМа» и др.

Постоянным героем богородских игрушек является смышленый и деятельный медвежонок, который сажает деревья, строит дом, музицирует, занимается спортом, участвует в покорении космоса.

Заметное влияние на развитие богородской резьбы в начале 50-х годов оказывают молодые художники, в частности выпускник Московского художественно-промышленного училища им. М. И. Калинина М. Ф. Баринов. Способный художник, он работает в лучших традициях богородского промысла. Созданные им в качестве образцов для промысла анималистические скульптуры и среди них в первую очередь «Медведь поющий», «Медведь играющий» — значительные достижения художника в развитии лучших традиций богородской пластики.

Плодотворно работают на промысле молодые резчики М. Я. Дворников, А. Я. Дворников, И. Р. Беркутов и др., продолжая традиции старшего поколения мастеров.

Современная богородская резьба многообразна по сюжетам и творческим направлениям мастеров Богородской фабрики художественной резьбы. Она органично входит в советскую художественную культуру.

В конце XIX в. в Подмосковье, вблизи богородского промысла, возни-



*Рис. 3.7*
Шкатулка «Животный мир». Автор В. В. Ворносков. Абрамцево. Начало XX в.

кает другой художественный промысел — абрамцевско-кудринская резьба по дереву.

Возникновение промысла связано с организацией в 1884 г. столярной мастерской в Абрамцеве — одном из живописных мест Подмосковья. До этого здесь был создан знаменитый «абрамцевский кружок», в котором объединились и плодотворно работали на протяжении ряда лет И. Е. Репин, В. А. Серов, И. И. Левитан и многие другие выдающиеся художники прошлого века.

Возглавила мастерскую художница Е. Д. Поленова. Художники, занятые в мастерской, проявляли большой интерес к русскому народному декоративному искусству, к древнерусской архитектуре. Из поездок по Русскому Северу они привозили образцы народной вышивки, деревянные изделия, украшенные резьбой и росписью, глиняные игрушки. Ими собирались также образцы народного творчества в окрестных подмосковных деревнях. Они и сами пробовали создавать образцы мебели, посуды и утвари в характере крестьянского народного искусства. По рисункам Е. Д. Поленовой резчики — жители окрестных деревень, которые работали в мастерской, стали изготовлять мебель, шкатулки, полки, декоративные ларцы и т. д. В украшении изделий использовалась в основном техника северной трехгранно-выемчатой и плоскорельефной резьбы. Изделия, выполненные в мастерской, пользовались широкой популярностью из-за модного в конце XIX — начале XX в. стиля «под русскую старину». Изучение народного декоративного искусства в те годы лишь начиналось. Количество памятников в музейных коллекциях было весьма ограниченным и не позволяло почувствовать многогранность народного искусства, понять художественные закономерности его развития. Поэтому при создании собственных образцов художники абрамцевской мастерской допускали неизбежные для своего времени просчеты. Отдельные формы деталей мебели и бытовых изделий использовались ими лишь как чисто декоративные элементы композиции и лишались

тем самым своего образного начала, конструктивного и утилитарного смысла. Используя при создании образцов пластические формы и мотивы народного орнамента, художники зачастую механически переносили в резьбу по дереву орнаменты вышивки, кружева, ткачества. Тем не менее абрамцевской мастерской принадлежит важная роль в формировании самобытного подмосковного промысла со своим ярко выраженным стилем — абрамцевско-кудринской рельефной заоваленной резьбой. Зачинателем его становится В. П. Ворносков из с. Кудрино. С творчеством В. П. Ворноскова, необыкновенно талантливого от природы человека, связано новое своеобразное направление в русской резьбе по дереву. После трехлетнего обучения в абрамцевской мастерской под руководством Е. Д. Поленовой (1887—1890) он начинает работать самостоятельно, как кустарь-надомник. В селе Кудрино В. П. Ворносков открывает мастерскую по типу абрамцевской, где обучаются около 30 мастеров-резчиков. Многие из них впоследствии становятся известными мастерами резьбы.

На резьбу В. П. Ворноскова большое влияние оказали мотивы и приемы вологодской плоскорельефной резьбы XVII—XVIII вв. В своих работах он широко использует характерные для этого искусства резные узоры со стеблем, окруженным растительными побегами, формы веток и листьев в виде пальчатообразных закрученных завитков, мотивы резьбы на набивных и пряничных досках. Искусство В. П. Ворноскова — это сочетание скульптурного творчества с искусством орнаменталиста-резчика.

Талантливому мастеру удается со временем органично соединять в своем творчестве традиционные мотивы народной резьбы с новыми формами изделий, оригинальные собственные композиции с новыми приемами обработки дерева. В своих творческих поисках В. П. Ворносков много внимания уделяет выявлению декоративных возможностей дерева. Работая над формой шкатулок, ваз, ковшей, панно и декоративной скульптуры, он стремится к тому, чтобы из-под его руки рождались изделия красивые и привлекательные по своей фактуре и пластическому решению. Используя в основном мягкие породы древесины, мастер придает изделиям плавные формы с закругленными краями и углами. Формы эти хорошо сочетаются с округлыми, спокойными очертаниями ворносковского орнамента.

Простые деревянные вещи, созданные мастером, производят впечатление выполненных из дорогих, благородных пород дерева благодаря искусной отделке: вначале они протравливаются морилкой, а затем полируются до блеска.



*Рис. 3.8*
Декоративное блюдо с растительным орнаментом.
Автор Т. В. Альхимович. Хотьково. 1977 г.

Художественная выразительность орнамента достигается то мягкими переходами от рельефа к фону, то резким контуром порезок, направленных вглубь. Орнамент растекается по форме компактными массами, равномерно заполняющими плоскость и объемную форму вещи (рис. 3.7). Матовый фон изделий контрастирует с блестящей отполированной поверхностью узора.

Абрамцевско-кудринский стиль, создателем которого по праву считается В. П. Ворносков, окончательно формируется в годы Советской власти.

Традиции В. П. Ворноскова успешно развили его сыновья В. В., М. В. и Н. В. Ворносковы, мастера И. В. Гуляев, М. В. Артемьев, Н. Я. Кузнецова, Т. В. Альхимович, обогатившие традиционный орнамент новыми мотивами и достигшие большой выразительности в их трактовке (рис. 3.8). Самобытное творчество основателя абрамцевско-кудринской резьбы В. П. Ворноскова остается вдохновляющим примером для современных художников Хотьковской фабрики резных художественных изделий.

Наряду с изделиями из дерева, украшенными декоративной абрамцевско-кудринской резьбой, мастера создают декоративную скульптуру, туалетные коробочки, пудреницы, лоточки из ореха, капо-корня, тиса, броши из кости. Изделия эти украшаются резными вставками из самшита, эбонита, кости.

Резьба по самшиту на Хотьковской фабрике приобретает значение самостоятельного творчества. В работе с самшитом мастера используют приемы резьбы по кости. Прочность и твердость самшита позволяют удачно применять этот материал для создания миниатюрных декоративных скульптур с тонкой моделировкой формы.

## § 3

## Хохломская и городецкая роспись

Всемирную известность приобрело родившееся в Заволжье искусство хохломской росписи. Названо оно так по имени старинного торгового с. Хохлома, куда свозились на продажу выточенные на токарном станке изделия со специфической росписью: чаши, блюда, поставцы и бочата, удобные для хранения в них муки, соли, крупы и других необходимых в хозяйстве продуктов. Наряду с деревянной посудой здесь шла бойкая торговля деревянными ложками, украшенными росписью.

Искусство хохломской росписи становится уникальным промыслом благодаря применению при отделке деревянных изделий техники получения золотого цвета без использования драгоценного металла.

Лучшие формы хохломских вещей родственны классическим образцам токарной посуды, известной на Руси еще в XII—XVII вв. Это — чаши, братины, поставцы, блюда различных размеров и др.

Старинные токарные формы изделий составляют основу современных хохломских изделий. Столярные формы пришли сюда позднее. Поэтому и характер орнаментальной хохломской росписи формировался с расчетом на токарную форму, которая подсказала мастерам и ритмы расположения орнамента, композиционное построение росписи. От местных иконописцев мастера хохломской росписи унаследовали их живописную культуру, мастерство «тонкой кисти», технику «золотой» росписи деревянных изделий. Таким образом, искусство Хохломы формировалось как драгоценный

сплав местного традиционного мастерства и живописи Древней Руси.

Технология создания изделий с хохломской росписью в современном ее виде окончательно сложилась в XIX в.

Первым этапом создания хохломских изделий является вытачивание токарных форм из липы или березы — так называемого «белья». Выточенный на токарном станке полуфабрикат покрывают жидким слоем местной глины, в которую добавляется небольшой процент растительного масла. Затем изделия пропитываются льняным маслом и просушиваются. После этого следует покрытие их алюминиевым порошком (раньше порошком серебра или олова), который втирается тампоном. Изделия становятся гладкими, блестящими, напоминающими металлические. Они готовы для росписи. Роспись, нанесенная масляными красками, закрепляется сушкой. Изделия покрывают лаком и подвергают «закалке» в электропечах. Под влиянием высокой температуры пленка лака желтеет, а просвечивающий сквозь нее слой алюминиевого порошка становится «золотым».

Вынутые из печи изделия прочны, красивы, легки и не боятся, по выражению хохломских мастеров, «ни жару, ни стужи».

Колорит хохломских изделий — сочетание золота с киноварью и черным цветом. Именно эти три цвета, не изменяясь и не тускнея, выдерживают жар печей. Строгое, классическое сочетание трех основных цветов хохломских изделий мастера умело и тактично дополняют введением коричневого, зеленого, оранжевого, желтого, сохраняя при этом, однако, гармоническую цельность цветовой гаммы.

Для хохломской росписи характерны две разновидности орнамента: *«верховая»* роспись и роспись *«под фон»*.

Рисунки верховой росписи создаются мазками кисти на поверхности фона, образуя ажурный узор из красных и черных росчерков травок, легких веточек, сквозь которые мерцает «золото» фона.

Роспись под фон начинается с нанесения контурных мотивов орнамента. Фон между ними закрашивается черной и красной краской, а сами мотивы орнамента тонко прорисовываются штрихом. Поверх закрашенного фона делается «приписка травки» мелкими кистевыми мазочками, «тычком» кисти, «налепливаются» ягоды, цветы. «Золото» просвечивается здесь в силуэтах листьев, в крупных формах цветов.

Разновидностью росписи под фон является роспись «кудрина», в которой формы листьев, цветов, плодов создаются кистью из круглящихся завитков, напоминающих кудри.

В прошлом хохломские мастера работали на скупщиков и были у них в полной кабальной зависимости. Работали по 16—18 ч в тесных и темных красильнях. Расписывать изделия помогали старики и дети, но выбиться из нужды не представлялось возможным.

К концу XIX— началу XX в. искусство хохломских мастеров приходит в упадок в связи с удорожанием древесины и снижением спроса на деревянную посуду на сельском рынке. Попытки Нижегородского губернского земства помочь мастерам не дают ощутимых результатов и лишь засоряют хохломской орнамент псевдорусскими мотивами «плетенки», нелепыми, вычурными формами резных ковшов «под старину», создаваемых специально приглашенными профессиональными художниками.

На путь возрождения искусство Хохломы становится после Октябрьской революции. Мастера объединяются в артели, начинают работать в

новых, светлых цехах. Коллективная работа в артелях, участие в выставках и конкурсах помогают развитию творческих способностей каждого мастера.

Большую помощь хохломскому промыслу в эти годы оказывает А. В. Бакушинский — крупный советский ученый, исследователь народного искусства. Изучив хохломскую роспись, он приходит к выводу о необходимости отказа от псевдорусского стиля «плетенки», продолжавшего существовать еще на промысле, и возврата к традициям крестьянской кистевой росписи, в частности к *«травной»* росписи.

Традиции искусства Хохломы в наши дни продолжают успешно развивать два центра этого уникального промысла — фабрика «Хохломский художник», расположенная в с. Семино, с филиалами токарных и живописных цехов в селах Новопокровское и Кулигино (Ковернинский р-н Горьковской обл.) и Производственное художественное объединение «Хохломская роспись» в г. Семенове (Горьковская обл.).

На фабрике «Хохломский художник» работают художники, воспитанные в семьях хохломских мастеров. Они живут и трудятся в окружении природы, среди просторов зеленых заволжских полей и лесов.

В росписи их воспета поэтическая красота полевых цветов и трав, спелых гроздей калины, краски осеннего леса. В работах семинских мастеров преобладает живописное начало — свобода кистевого мазка, сочность цветового пятна, напевность травных мотивов (см. цв. вкл. 7). Коллективу мастеров свойственно сохранение местных художественных традиций росписи, среди которых ведущее место занимает травное письмо. Замечательными мастерами травной росписи являются: заслуженный художник РСФСР, лауреат Государственной премии РСФСР им. И. Е. Репина главный художник фабрики О. П. Лушина, художница А. К. Метелькова. Рисунками под фон славятся лауреат Государственной премии РСФСР им. И. Е. Репина художница О. Н. Веселова, заслуженный художник РСФСР А. С. Карпова, художницы Л. И. Маслова, Е. Н. Серова, Е. В. Мосина и многие другие мастера.

Виртуозны рисунки «кудрина» лауреата Государственной премии РСФСР им. И. Е. Репина художницы А. Т. Бусовой. Рядом с опытными, прославленными мастерами росписи в цехах фабрики «Хохломский художник» трудится много талантливой молодежи.

Более молодой центр хохломского промысла, производственное художественное объединение «Хохломская роспись», находится в г. Семенове, который издавна славится мастерами, умеющими вырезать из дерева ложку и детскую игрушку, искусно их раскрасить, выточить на станке деревянную посуду, украсить резьбой окна дома. В 1918 г. здесь организуется школа художественной обработки дерева.

В 20-х годах выпускники школы объединяются в кооперативную артель по изготовлению хохломских изделий, заложив тем самым начало современному производству.

В настоящее время объединение «Хохломская роспись» — крупнейшее предприятие.

Для орнамента семеновских мастеров характерно графическое начало, детальная и тонкая разработка штрихом растительных форм в росписи под фон и кудрина, стремление заполнить токарные формы и плоскости столярных изделий крупными декоративными цветами, растительными мотивами. В композиции орнамента художники «Хохломской росписи» нередко вводят фантастических птиц.

В цветочных мотивах орнамента здесь можно увидеть красоту садовых цветов и растений, с любовью выращиваемых жителями Семенова возле своих домов, узорчатость резных наличников окон. Мастера тонко чувствуют красоту сложного кружевного рисунка, изысканность штрихов-«разживок», которые они вводят в растительные формы орнамента.

На предприятии трудятся известные мастера — заслуженные художники РСФСР, лауреаты Государственной премии РСФСР им. И. Е. Репина, Е. Н. Доспалова, Н. П. Сальникова, Н. И. Иванова и др.

Хохломские художники много и плодотворно работают над созданием новых форм изделий. Интересны не только отдельные вещи, но и целые наборы: комплекты для компота, соков и меда, для салата и пельменей, рыбацкий набор для ухи, поставцы для оформления современной кухни.

Важную роль в восстановлении традиций хохломской росписи, в разработке нового ассортимента токарных форм изделий сыграли специалисты Научно-исследовательского института художественной промышленности — искусствовед В. М. Вишневская, художники З. А. Архипова, А. В. Бабаева.

Искусство Хохломы, имеющее вековые традиции, продолжает жить и развиваться в наше время, украшая быт советских людей.

Искусство городецкой росписи — старинного промысла, бытовавшего в нижегородских деревнях вблизи Городца, берет свое начало с украшения прялочных донец. Донца изготовляли в деревнях Мокшино, Хлебаиха, Курцево, Косково, Лебедево, Серково.

Причудливо извиваясь и петляя, катит мимо деревень свои прозрачные и быстрые воды речка Узола. В дни весеннего половодья река подмывает крутые берега, на которых возвышаются березы, кряжистые дубы, ели и осины, выворачивает их с корнями. Падая в воду, деревья постепенно заносятся песком, погружаются в речной ил. Мягкие породы дерева быстро сгнивают, дубы же от долгого пребывания в воде, наоборот, становятся еще прочнее и крепче.

Пролежавший многие десятки лет на дне реки дуб меняет цвет древесины. Из светлой она превращается в темную, как графит.

Мастера использовали в украшении донец красивую по цвету мореную древесину дуба. Исследователи народного искусства склонны отнести появление первых инкрустированных кусочками дуба донец к концу XVIII — началу XIX в., полагая, что художественное оформление донец инкрустацией черного полированного дуба берет свое начало с выемчатой резьбы и инкрустации по дереву, технические приемы которых были хорошо знакомы здешним резчикам. Такой резьбой в Заволжье украшали наличники окон, различные деревянные бытовые предметы. Инкрустированные узоры нередко можно было встретить на крестьянских раздвижных столах.

На наиболее старинных, дошедших до нас городецких донцах, лаконично и вместе с тем декоративно украшенных инкрустацией из черного мореного дуба и ногтевидной резьбой, можно видеть жанровые сцены: выезды карет, марширующих солдат, всадников, гарцующих на конях.

Твердая древесина дуба не позволяла тонко отделывать детали, и мастер вырезал лишь основной силуэт изображения. Инкрустация из темных кусочков дуба составляет самые крупные, главные части рисунка (рис. 3.9). Вставки эти как бы дорисовываются затем острым резцом, оставляющим на доске донца упругие и тонкие ветви дерева, щетинку гривы коня, след



***Рис. 3.9***
Донце городецкой прялки с инкрустацией и скобчатой резьбой. Первая половина XIX в.

движения его ног, легкое контурное изображение птицы. Линии порезок смягчают обобщенность силуэтов инкрустации, делая более живописной и живой композицию.

Резные детали, а порой и фон инкрустированных донец подкрашивались. Окраска оживляла несколько однообразный колорит донец — светлый фон доски и темные вставки мореного дуба. От «подцветки» отдельных деталей мастера постепенно переходят к сплошной раскраске донец поверх резьбы яркими, разведенными на воде и клею красителями. Излюбленные цвета в палитре мастеров: киноварь, желтый крон, ультрамарин, черный.

В середине XIX в. роспись окончательно вытесняет инкрустацию и резьбу на донцах. Появление ее на городецких прялках в это время закономерно. Возросший спрос на прялки заставляет мастеров искать менее трудоемкие по сравнению с инкрустацией приемы их оформления.

В рисунках росписи в это время используются в основном мотивы, характеризующие искусство резных донец: всадники на конях, изображения птиц и цветов. Постепенно круг сюжетов росписи расширяется. В поисках новых тем и сюжетов мастера обращаются непосредственно к окружающей их жизни, но не к прозаической, обыденной ее стороне, а к праздничной, привлекающей мастеров возможностью создать красочные картинки гуляний и посиделок, застольных бесед, чаепитий, выступлений цыганского хора на ярмарке, веселых катаний в возках, запряженных ретивыми конями, и т. д. Следует отметить отразившиеся в росписи влияния города. Сцены гуляний горожан в характерных для того времени нарядах, сценки за столом в интерьере явно городского уклада жизни — все это своеобразные «картины» быта Городца, хорошо знакомого и близкого мастерам.

Роспись наносилась растительными и клеевыми красками. Основными цветами в росписи были: желтый, черный, зеленый, красный, синий. Цветов немного, но смешанные между собой или разбеленные, они давали дополнительные оттенки: розовый, голубой, вишневый, оливковый и т. д. Яркие и густые цветовые пятна, положенные в 2—3 слоя на гладкокрашенных фонах (преимущественно на желтом), создавали праздничное настроение.

Силуэтные изображения коней, всадников, птиц, а позднее и жанровых сценок оживлялись белильными мазками-«оживками», прорисовывающими детали, делающими изображения объемными. Живописное начало явно торжествует над графикой оживок, локальные цвета росписи при всей декоративности и яркости, как правило, тонко сгармонированы, хорошо подобраны, что свидетельствует о несомненных колористических способностях мастеров.

До конца XIX в. городецкие мастера расписывали донца клеевыми и темперными красками, позднее они переходят на роспись масляными красками.

В 1936 г. городецкие мастера организуют в дер. Курцево, в окрестностях Городца, артель и пытаются использовать городецкую роспись в оформлении токарных изделий, в росписи сюжетных панно. Так появляются панно с изображением всадников в красноармейской форме, где мастера на основе знакомых им образов коня и всадника, орнаментальных форм, характерных для городецкой росписи, делают попытку переосмыслить традиционный сюжет в рассказ о современности. Автором этих панно выступает старейший мастер городецкой росписи И. А. Мазин.

Мастер Ф. С. Краснояров работает над панно, посвященным колхозной жизни. На созданных им картинках-росписях цветут и приносят обильные плоды сады колхозников, на птичьем дворе горделиво расхаживают гуси и утки (см. цв. вкл. 8), всеми цветами радуги горит оперенье петухов, желтенькими пушистыми комочками выглядят выводки цыплят.

Большую помощь в восстановлении традиций городецкой росписи в середине 50-х годов оказывает Научно-исследовательский институт художественной промышленности. Под руководством искусствоведа В. М. Вишневской художники института З. А. Архипова и Е. И. Воронцова разрабатывают ассортимент детской мебели: сундучки-укладки, настенные полочки, коня-качалку. Многие изделия, созданные мастерами промысла в содружестве с художниками института в эти годы, выпускаются фабрикой «Городецкая роспись» и до настоящего времени.

Потомственным мастером городецкой росписи А. Е. Коноваловым в это же время разрабатываются детская мебель и декоративные тарелки, расписанные цветами и птицами в традициях городецкой живописи.

В конце 60-х годов под руководством искусствоведа М. А. Некрасовой художники института А. В. Бабаева и Е. И. Воронцова разрабатывали для промысла серию посудных изделий на токарной основе и декоративных вещей на основе гнутых конструкций из шпона. Была предпринята также попытка возрождения городецкой росписи в технике клеевых и темперных красок, позволяющих достигать тонкого живописного эффекта. В результате городецкие мастера создали интересные варианты росписи.

В настоящее время мастера фабрики «Городецкая роспись» пробуют свои силы в создании сюжетных композиций в традициях городецкой живописи. Работа по возрождению сюжетных композиций как на панно, специально предназначенных для декоративного оформления современного интерьера, так и на изделиях, несущих в себе утилитарные функции (сундучки-укладки, короба, детские стульчики и т. д.), ведется фабрикой «Городецкая роспись» совместно с НИИ художественной промышленности. Под руководством искусствоведа Л. Я. Супрун и художника А. В. Бабаевой мастера выполнили ряд оригинальных работ. Многие произведения

последних лет созданы на темы Октября и гражданской войны: «60 лет Октября», «Салют Октябрю», «Тачанка» (см. цв. вкл. 9) и др.

## § 4

## Другие виды художественной обработки дерева

Искусство обработки *капо-корня* в России было известно еще в XVI в., но изготовляли из него преимущественно предметы домашнего обихода. Впервые капо-корень как ценный декоративный материал используется в начале XIX в. для изготовления различных шкатулок, табакерок тончайшей столярной работы. Появление их было связано с убранством интерьера и характером мебели эпохи позднего классицизма, когда для усиления декоративного эффекта применяли древесину различных пород дерева, а также капо-корень. Присущая этому стилю ясность и гармоничность пропорций, красота силуэта, обогащенного тонкой профилировкой, стали характерными чертами художественных изделий из капо-корня. Промысел возник в начале XIX в. в г. Слободском Вятской губернии (ныне Кировская обл.). В настоящее время филиал Кировской фабрики художественных изделий «Идеал» вырабатывает из капо-корня шкатулки, чайницы, туалетные коробочки, курительные трубки и другие изделия, которые отличаются строгостью форм и хорошими пропорциями (рис. 3.10).

Мягкие закругления углов, тонкая профилировка цоколей и карнизов, небольшие скаты крышек — все эти неприметные на первый взгляд черты сообщают изделиям из капо-корня строгую законченность, делают их архитектоничными. Изделия из капо-корня прекрасно входят в современный интерьер жилища. Привлекательность изделий, выполняемых из капо-корня, прежде всего в природной красоте этого материала.

«Кап» и «корень» имеют между собой различия. «Кап» — небольшие, самых причудливых форм наросты на стволе березы. В природе встречаются крайне редко. Гораздо чаще можно встретить наплыв «корешка» на корнях деревьев, которые могут быть значительными по размеру и весу.

Поскольку «кап» и «корень» в условиях производства подвергаются одинаковой технологической обработке и употребляются для изготовления близких по назначению изделий, предметы, созданные из них, называют капо-корешковыми. При изготовлении изделий из капо-корня требуется большой опыт, знание особенностей этого материала, природный вкус мастера и высокое исполнительское мастерство.

Красота и ценность изделия из капо-корня в конечном счете зависят от степени выявления декоративных свойств материала, его текстуры, спрятанных до поры до времени. Полученные в результате распиловки пластины с помощью автоклава запаривают-ся, и естественный краситель, находящийся в массе капо-корня, растворяется в воде и окрашивает древесину, выявляя замечательные природные качества материала.

После покрытия щелочным лаком и полировки изделия из капо-корня приобретают различные оттенки, от светло-золотистых до темно-коричневых, а на естественной текстуре древесины выявляются необыкновенно красивые узоры. Концентрические круги, волнистые линии, пятна и размывки золотистых и густых коричневых тонов, переходы одного тона в другой, составляющие «живописную палитру» капо-корня, делают этот материал неповторимым по красоте.



*Рис. 3.10*
Изделия из капо-корня. Киров. Середина XX в.

Традиционным видом русского народного декоративного искусства, связанным с художественной обработкой дерева, является *резьба по бересте.*

Из бересты создавались разнообразные предметы крестьянского быта: туеса, корзинки, лукошки, шкатулки, ларцы. Эти изделия украшались ажуром прорезных узоров, тиснением, росписью. Особенности фактурных свойств бересты предопределили художественные приемы ее обработки, в основе которых лежит свободное движение резца по бересте, от чего сами формы орнамента приобретают мягкие, пластичные очертания.

Узоры бересты всегда поэтичны, проникнуты чувством любви к растительному орнаменту и животному миру, совершенны по исполнительному мастерству.

Возникновение промысла прорезной бересты относится к концу XVIII в. География основных центров резьбы по бересте — Великий Устюг, с. Курово-Наволок. Однако границы крестьянского художественного ремесла, связанного с изготовлением изделий из прорезной бересты, значительно шире. Они доходят до вологодских и архангельских земель. До сих пор здесь «секут» бересту, делают из нее вещи для домашнего обихода.

На орнамент природной бересты, несомненно, воздействовала великоустюжская чернь, а также роспись по дереву, резьба по кости, кружевоплетение, узорное ткачество.

До недавнего времени центром прорезных берестяных изделий был Шемогодский комбинат в Вологодской обл., а теперь производство подобных изделий налажено и на предприятиях народных художественных промыслов в Кировской обл.

Ажурный орнамент прорезной бересты обусловлен техникой его выполнения. Узор наносится на мягкую, «бархатную» поверхность бересты при помощи тупого шила, от которого на бересте остается тонкий вдавленный контур. Острым ножом удаляются все промежутки фона, в результате создается легкое берестяное кружево орнамента. Декоративная разделка деталей, так называемая «расписка» производится тем же шилом.

Вырезанный орнамент наклеивается на крышки шкатулок и коробок для рукоделия, на декоративные настенные блюда. Более темный фон древесины или цветная фольга подкладывается под ажур орнамента, «проявляя» упругий ритм растительных форм орнамента, изящество композиции. Резьба по бересте выполняется свободно от руки, и это позволяет мастерам бесконечно варьировать композицию и мотивы орнамента, внося в них большую эмоциональность и непосредственность.

Старейшие мастера по бересте И. А. Вепрев, А. И. Вепрев, Н. В. Вепрев превосходно владели профессиональными навыками, прекрасно знали и умело использовали в своем творчестве традиционные мотивы орнамента — крупные завитки растительных побегов, спирали стеблей, плавные круги розеток.

Мастера работали и над сюжетными композициями. Серия произведений со сценами охоты на фоне традиционного растительного орнамента была выполнена А. И. Вепревым. «Охота на льва», «Охота на зайца» — поэтичные, тонко сработанные вещи. Им также создана сюжетная композиция «Пограничник».

Мастера старшего поколения имели учеников, многие из которых выросли в замечательных мастеров, свободно выполняющих сложные композиции, великолепно владеющих профессиональными навыками мастерства.

В Подмосковье получает развитие и другой вид художественной обработки дерева — *роспись с выжиганием.* Возникновение промысла относится к 1891 г., когда в бывшем Сергиевом Посаде Московское губернское земство организовало учебно-производственные мастерские, в которых наряду со столярными работами стали выполнять резные солонки, ковши, коробки разных форм и размеров, выточенные на токарных станках стаканы для карандашей и кистей.

Изделия украшались резьбой, выжиганием и росписью. В становлении и развитии художественного стиля загорской росписи с выжиганием самое непосредственное участие принял художник В. И. Соколов. Великолепный рисовальщик, мастер композиции на темы древнерусской архитектуры, пейзажа и жанровых сценок, где основными персонажами являются колоритные фигуры посадских жителей в полушубках, молодиц в узорных платках, В. И. Соколов тонко чувствовал и понимал декоративные возможности нового вида художественной обработки дерева, каким является выжигание и раскраска древесины акварелью и гуашью.

Пользуясь скупыми возможностями контурной выжженной линии по дереву, художник старался сделать ее предельно выразительной. Отказавшись от светотени и иллюзии перспективного изображения пространства, В. И. Соколов создал свои композиции плоскостными силуэтами цвета, условно передав ими объем и глубину перспективы. Хороший вкус и чувство декоративности определили плодотворность поисков художника.

В своих декоративных росписях он умело использует фактурные свойства древесины, природный цвет дерева, который выступает равноправным компонентом рядом с легкой акварельной закраской и корпусным плотным мазком.

Это создает особый колорит живописи, объединенной живым контуром выжигания.

После Великой Октябрьской социалистической революции художником создано немало интересных творческих работ на современные темы, лирических пейзажей, орнаментальных композиций. В. И. Соколов воспитал много способных учеников, продолживших его искусство. Среди них С. М. Хованский, А. И. Шишкин и другие мастера. Одновременно с В. И. Соколовым успешно работал его брат В. И. Соколов, автор большого количества композиций росписи в характере северодвинского орнамента, выполненных в технике росписи с выжиганием.

Искусство росписи с выжиганием по дереву в настоящее время продолжают развивать мастера Загорской фабрики игрушки, где изготовляется и популярная многоместная расписная матрешка.

Изделия с. Полховского Майдана, а с недавнего времени и Крутца, села, находящегося вблизи известного теперь промысла, можно встретить на рынках различных городов нашей страны. Они привлекают к себе внимание яркостью красок, наивной непосредственностью рисунка и пользуются любовью покупателей.

В начале XX в. в с. Полховский Майдан Вознесенского р-на Горьковской обл. получает развитие производство токарных расписных изделий. Ассортимент изготовляемых вещей на первых порах был небольшой. Поставцы, пеналы, игрушки, создаваемые на токарной основе, украшались выжиганием или раскрашивались.

Стилистические особенности полховско-майданской росписи складываются в 20-е годы. Выжигание полностью вытесняется росписью сначала масляными, а затем анилиновыми красками. Основные мотивы росписи: цветы, птицы, сельский пейзаж, фрагменты архитектуры.

Росписи предшествует нанесение на загрунтованные крахмалом формы токарных изделий рисунка пером. В пределах черных контуров, составленных тушью, алыми, желтыми, синими, фиолетовыми, зелеными цветами анилина кистью наносится роспись. Краски локальными яркими цветами покрывают изделия. Растительные мотивы орнамента соседствуют с пейзажными картинками — домиком на берегу реки, кустами, над которыми расцветает «алая заря».

Из анилиновых красителей мастера росписи отдают предпочтение насыщенным, активным цветам: ярко-желтому, ярко-красному, ярко-фиолетовому. В росписи используются основные цвета — красный, зеленый, синий. В наложении красок — своя очередность. Сначала наносится самый светлый — желтый цвет. Затем начинаются комбинации с цветом. Перекрытый ярко-красным или алым желтый цвет приобретает особую интенсивность и сочность. Тот же желтый в соединении с синим дает яркую зелень.

В современных изделиях мастеров Полховского Майдана прослеживается несколько разновидностей росписи. Среди них наиболее известная и самобытная — «цветы с наводкой», когда рисунок предварительно наводится тушью, а затем в пределах его контуров осуществляется заливка цветом (см. цв. вкл. 10). «Цветы без наводки», или «травки», — роспись, напоминающая букеты на семеновских матрешках, когда кистью без предварительного нанесения контура пером свободно пишутся листья, цветы, стебли растений. Существует прием росписи, называемый «пестрение», — линейные мазки, отводки, черные точки, рябенький рисунок из спиралей. Краски этих узоров наносятся приспособлением из плотно свернутой капроновой ткани.

Роспись «домики» — кистью рисуется пейзаж с видами архитектурных сооружений.

Роспись «под масло» — по цветному фону, зеленому, коричневому или малиновому рисуют черные ветки, потом все покрывают лаком, а уж затем «тычками» кладут разбавленную масляную краску или нитрокраску светлых тонов, слегка подкрашенную анилиновыми красителями, так наносят ягоды и соцветия в росписи.

Расписанные изделия сушат, а потом дважды лакируют, благодаря чему рисунок закрепляется. Лакируют изделия масляным лаком 4С, к которому добавляют немного растворителя — очищенный скипидар или уайт-спирит. Под блестящей пленкой лака и без того яркие краски приобретают еще большую выразительность и глубину.

Одновременно с семейными мастерскими в селах Полховский Майдан и Крутец, где изделия создает буквально вся семья: отец и старшие сыновья изготовляют формы на токарных станках, а женщины их расписывают, — существует производственное объединение «Полховско-Майданская роспись» с центром в с. Вознесенское и филиалами токарного и живописного цеха в с. Полховский Майдан.

В настоящее время это довольно большое предприятие, на котором трудятся опытные мастера и молодежь. Ассортимент изделий семейных мастерских и предприятия в общем-то близок: многоместные матрешки, поставцы, ложки, птички-свистульки и т. п.

* * *

Художественная обработка дерева всегда относилась к тем видам народного декоративного искусства, где в сравнительно дешевом и доступном материале, каким является дерево, проявлялись способности крестьянского плотника, токаря, столяра, резчика по дереву и мастера декоративной росписи в процессе создания бытовых вещей, строительства и украшения своего жилища достигать совершенства своего мастерства.

В настоящее время художественной обработкой дерева в системе Министерства местной промышленности РСФСР занимаются более 65 предприятий народных художественных промыслов. Из них 8 предприятий являются специализированными, с ценными художественными традициями, каждое из которых владеет уникальным искусством, характерным только для данного промысла, самобытной техникой художественной обработки дерева, оригинальными приемами оформления изделий, имеет свой сложившийся ассортимент изделий.

В последнее десятилетие большое внимание в области развития художественной обработки дерева уделялось созданию новых предприятий, предназначенных в основном для массового изготовления сувениров из дерева (см. цв. вкл. 11).

Новые предприятия, созданные в последние годы, неоднородны по своей структуре. Наиболее близки к традиционным производствам Экспериментальное предприятие народных художественных промыслов «Беломорские узоры» в Архангельской обл., Семеновское объединение по производству сувениров в Горьковской обл., экспериментальный комбинат «Карельские сувениры» Карельской АССР, Башкирское производственное объединение «Агидель», Якутская сувенирная фабрика «Сардаана» и некоторые другие, где на основе возрождения угасших видов художественной обработки дерева и вовлечения мастеров-надомников в общественное производство создаются изделия в характе-

ре народного искусства данных районов.

Среди остальных предприятий к наиболее сложившимся следует отнести Калининское производственное объединение художественных изделий и игрушек, Халтуринскую фабрику культтоваров в Кировской обл., Сочинскую фабрику «Сувенир», Жигулевскую фабрику художественных изделий и некоторые другие, где в той или другой мере сформировался свой творческий коллектив, способный вырабатывать изделия высокого художественного качества. Однако всем этим предприятиям необходимо еще определить художественно-стилевую направленность своей деятельности.

Глава

# 4

# Художественная керамика

Слово *«керамика»* происходит от греческого «керамос» — глина. Керамика находит применение в электротехнической промышленности, строительстве, химии, медицине, архитектуре и производстве посуды; велика роль керамики в изготовлении художественных изделий.

Керамические изделия не боятся сырости и атмосферных влияний, поэтому история сохранила образцы керамического искусства (иногда в обломках и фрагментах) от древнейших магических глиняных фигурок до исключительных по своим художественным достоинствам изделий из тончайшего фарфора.

Самые древние находки керамических сосудов демонстрируют нам и первые попытки их декорирования: примитивные украшения в виде небольших вдавленных отверстий, рельефных волнистых полос и т. п.

Художественная керамика — это художественные изделия из глин и других минеральных масс, одним из компонентов которых является глина, как монументального, так и прикладного характера. К монументальной керамике относятся архитектурные панно, мозаика, скульптура, садово-парковая керамика. Керамическая посуда, вазы, кашпо, мелкая пластика — произведения декоративно-прикладного искусства.

В настоящее время художественные керамические промыслы Российской Федерации представляют собой довольно обширную отрасль местной промышленности со своей спецификой и художественно-стилевой направленностью. В них, как и в других видах промыслов, можно выделить предприятия, сохраняющие и развивающие художественные традиции данного промысла, сложившиеся в далеком прошлом, и новообразованные предприятия, художественно-стилевая направленность которых формируется в советское время.

## § 1

## Основы производства художественной керамики

Основным видом сырья для производства керамических изделий явля-

ется глина. Ее важнейшие свойства — пластичность и огнеупорность.

*Пластичностью* называют способность глин принимать любую форму и сохранять ее после обжига. Глины подразделяются на пластичные, среднепластичные и непластичные.

Способность глин сохранять форму и не подвергаться деформации при высоких температурах называется *огнеупорностью.* Глины делятся на огнеупорные (температура деформации выше 1580°С) и легкоплавкие (температура деформации не превышает 1300°С).

Для получения качественных керамических изделий в состав массы кроме глин вводятся дополнительные компоненты (кварцевый песок, нефелинсиенит, перлит, полевой шпат и др.), которые регулируют пластичность керамической массы, повышают ее огнеупорность, влияют на ее спекаемость, т. е плотность черепка.

Состав керамической массы положен в основу классификации видов художественной керамики.

Толстостенные изделия с неплотным (пористым) черепком, преимущественно из красных глин, называют *майоликой;* толстостенные изделия с пористым черепком из белых глин — *фаянсовыми*; изделия из белых глин, имеющие тонкий спекшийся просвечивающийся черепок, — *фарфоровыми.*

В производстве художественной керамики применяются два способа изготовления изделий: формовка и литье в гипсовые формы.

*Формовка* изделий производится из тестообразной керамической массы и осуществляется вручную — свободным вытягиванием на гончарном станке или механизированным способом — с помощью шаблонов на специальных станках различной конструкции.

При *литье в гипсовые формы* используется жидкая керамическая масса, называемая шликером.

В керамических промыслах широко применяют оба способа: и формовку, и литье в гипсовые формы.

После формовки или литья в гипсовые формы изделия подвяливают, т. е. сушат в естественных условиях до приобретения ими достаточной прочности, чтобы подвергнуть следующей операции — оправке: мягкой влажной губкой на изделии затираются швы и к нему приклеиваются приставные детали — ручки, носики и т. д. Затем осуществляется сушка в специальных нагревательных камерах-сушилках.

Следующий процесс — *обжиг.* Печи для обжига бывают периодического и непрерывного действия. К первым относятся камерные печи, в которых обжиг проводится по замкнутому циклу: нагрев, обжиг, охлаждение, после чего изделия выгружаются, печь загружается новым полуфабрикатом, и весь цикл повторяется сначала. К печам непрерывного действия относятся тунельные печи, одноканальные и многоканальные. Они имеют три зоны: нагрева, обжига и охлаждения. Загрузка и выгрузка производятся в них в разных концах, что дает возможность не прерывать процесс обжига.

В результате обжига изделия приобретают прочность, твердость. Обжиг осуществляется дважды: первый — у́тильный и второй — полито́й. У́тильный обжиг, проводимый при температуре 850—950°С для майолики и фарфора и при 1200°С для фаянса, сводится к закреплению формы изделия. После у́тильного обжига производят декорирование полуфабриката и покрытие его глазурями. Затем осуществляется полито́й обжиг при температуре 980—1050°С для майолики, при 1200°С для фаянса, 1300—1400°С для фарфора с целью закрепления глазури. *Глазурью* называют тонкую стекловидную пленку, покрывающую поверхность керамического изделия. Глазурь придает изделию водонепроницаемость

и, кроме того, служит средством декоративного оформления вещи.

Глазури отличаются большим разнообразием состава и свойств. Назовем лишь наиболее широко применяемые в художественных промыслах. К ним относятся прозрачные и цветные глазури, а также глухие (эмали), люстры, потёчные глазури.

Эмали получаются вследствие введения в состав прозрачной глазури глушителя (окиси цинка, олова и других металлов). Эмали сплошь закрывают черепок, как бы наглухо, отсюда их название «глухие». Широко применяются белые эмали, но есть и цветные.

Люстры — глазури с металлическим блеском, получаемым в результате оседания частиц металла на поверхности изделий.

Потёчные глазури образуют на поверхности изделий потеки разной величины и цвета в зависимости от вводимых красителей.

Кроме глазурей для украшения изделий применяются подглазурные или надглазурные краски.

*Подглазурными* красками расписывают изделие сразу по у́тильному черепку, а затем покрывают бесцветной глазурью. Преимущество подглазурной росписи — в ее прочности, потому что краски во время полито́го обжига, сплавляясь с глазурью, образуют тонкую пленку, предохраняющую их от стирания. Она отличается мягкостью и глубиной тонов, сдержанной цветовой гаммой. Но у подглазурной росписи небогатая палитра, так как большинство красок выгорает при температуре свыше 1000°С. Самой распространенной подглазурной краской является кобальт, дающий после обжига синий цвет различных оттенков. Чаще всего его применяют при росписи фарфора и фаянса.

Надглазурные краски наносят на изделие поверх глазури после полито́го обжига и закрепляют роспись дополнительным обжигом при температуре 800—850°С. Надглазурная роспись отличается широкой палитрой красок, яркостью и сочностью цвета, богатыми нюансами тонов и оттенков.

В народных художественных промыслах подглазурная и надглазурная роспись производятся вручную.

Другой широко распространенный прием декорирования — нанесение на поверхность изделий *ангоба* — жидкой керамической массы, приготовленной из белых глин и окрашенной в разные цвета. Он наносится перед у́тильным обжигом тонким слоем на всю поверхность изделия или частично, а также в виде орнамента с помощью резиновой груши или кистью.

Художественные керамические изделия могут декорироваться также способом *сграфитто* (процарапывание с помощью заостренных палочек), *рельефа* (или *контррельефа*), которые наносятся на подвяленные изделия различными штампами, зубчатыми колесиками и другими простыми инструментами.

## § 2

## История развития русской художественной керамики

Высокого уровня гончарное мастерство достигло в Киевской Руси (IX—XII вв.) — изготовлялась разнообразная бытовая посуда и архитектурная керамика.

Богатый материал по истории развития русской керамики в XVI — XVII вв. дали археологические раскопки в Москве. Среди найденных предметов большое количество разных видов керамики: красные терракотовые (непокрытые глазурью) и глазурованные рельефные изразцы для облицовки печей, кувшины, миски, игрушки, аптекарская посуда.

Большой интерес представляла *чернолощеная посуда* — чернильницы, кувшины, кубышки, рукомои, фляги (рис. 4. 1). Способ изготовления такой посуды состоял в следующем. Высушенные глиняные предметы перед обжигом натирали (лощили) куском дерева, костью или камнем, и затем обжигали в коптящем пламени, в конце операции прекращали доступ воздуха в топку. Готовые черные изделия с красивой блестящей поверхностью в местах лощения отличались особенно прочным черепком.

В XVIII в. получила распространение майоликовая посуда. Это были довольно толстостенные изделия из цветных глин, покрываемые преимущественно белой эмалью и расписываемые окислами металлов. Майолика выпускалась в Москве, Петербурге, но особенно ею славилась Гжель.

Гжель — старинный гончарный район в 60 км от Москвы, объединявший более 20 деревень, в которых крестьяне испокон веков делали гончарную посуду, игрушки, изразцы. С середины XVIII в. гжельские мастерские и небольшие заводики выпускали из майолики чайные и столовые сервизы, блюда, миски, кувшины, квасники, игрушки, цветочные горшки и многое другое.

Майолика Гжели пользовалась необычайной популярностью среди самых широких слоев населения тогдашней России; ее потребителями, по словам историка XVIII в. А. Болотова, кроме дворян и помещиков были «недостаточные люди, раскупавшие ее во множестве и по дешевизне».

Формы большинства майоликовых сосудов сложились на основе традиционных форм чернолощеной и поливной керамики XVII — начала XVIII в. Те же вместительные шаровидные кувшины, высокие, стройные, с дисковидным туловом квасники и кумганы. В то же время в гжельской майолике заметно влияние господствовашего стиля барокко. Сдержанная статичная форма сосудов XVII в. как бы ожила, наполнилась движением, на квасниках и кумганах появились изогнутые носики, ручки в виде округленного стебля, рельефные рокайльные завитки и раковины украшали боковые стенки сосудов, на плечах размещалась мелкая жанровая скульптура.

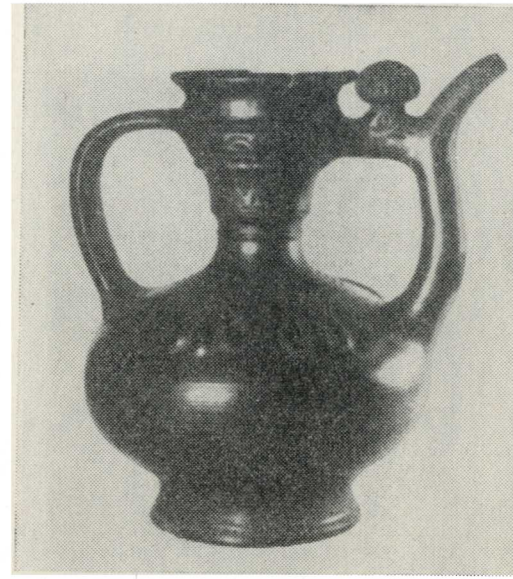


*Рис. 4.1*
Кумган чернолощеный. Глина, лощение. Москва. Конец XVII — начало XVIII в.

Наибольший интерес среди различных типов гжельских сосудов представляет квасник с дисковидным туловом, стоящим на подставке и имеющим небольшое сквозное отверстие в центре (см. цв. вкл. 12).

Гжельская майоликовая роспись была нарядной, красочной по цвету. Гамма росписи состояла из пяти цветов — желтого, зеленого, коричневого, вишневого и синего по белому фону. Многообразны мотивы росписи. На кувшинах, кумганах, квасниках, декоративных тарелках оживали сказочные



*Рис. 4.9*
Кумган. Полуфаянс. Гжель.
Вторая половина XIX в.

города, фантастические птицы, живописные цветы и травы.

80—90-е годы XVIII в. явились временем расцвета гжельской майолики. Изделия этого периода отличаются отточенностью форм, уверенной сочной росписью. Но к концу XVIII в. значение Гжели стало падать, мелкие крестьянские заводы и мастерские не выдерживали конкуренции с привозным дешевым английским фаянсом, заполнившим почти весь европейский рынок, в том числе и Россию. С каждым годом резко сокращался спрос на майолику. Гжельские мастера были вынуждены ускорять процесс изготовления изделий, которые становились грубее, а роспись суше, небрежнее.

С конца XVIII — начала XIX в. Гжель постепенно перешла на производство полуфаянса. *Полуфаянс* — керамическая масса, близкая по составу фаянсу; изделия из нее, покрытые прозрачной глазурью, реже белой эмалью, имеют серый, более пористый и толстый и менее прочный, чем у изделий из фаянса, черепок. Приготовлялся полуфаянс из гжельской светлой глины, так называемой «мининки», добываемой около дер. Минино.

Из сохранившихся изделий из гжельского полуфаянса больше всего кувшинов, широкогорлых, приземистых и устойчивых, с носиком-выливом. Почти сферическое тулово кувшина как нельзя лучше подходило для орнаментальной росписи, располагавшейся обычно концентрическими кругами. Для полуфаянса характерна синяя подглазурная роспись, наносимая быстрыми мазками кисти на белую обожженную поверхность изделий (рис. 4.2).

Расцвет полуфаянса падает на 30—40-е годы XIX в. Гжельские художники достигли виртуозного мастерства владения кистью. Отказавшись от сюжетных мотивов майолики, они перешли на орнаментальную роспись. Постепенно сложился типично гжельский растительно-геометрический орнамент, состоящий из гирлянд, поясков, бордюров. Варьирование мотивов цветков, листьев, ромбиков, кружков, расположение их в несколько ярусов, применение разномасштабности — все это создавало впечатление неповторимости рисунков.

В XIX в. в Гжели освоено производство изделий из фаянса и фарфора. Их выпускали как мелкие крестьянские заводы, так и крупные предприятия богатых гжельских купцов Кузнецовых, Тереховых и др. Изготовляли чайную и столовую посуду, декоративную скульптуру, вазы, чайницы, солонки, чернильницы, блюда и т. п. Формы гжельского фарфора пластичны, выразительны по силуэту и всегда отвечают назначению вещи. Роспись,

многоцветная и нарядная, наносилась от руки уверенным и быстрым мазком кисти. Тематика росписи была также чрезвычайно разнообразной и включала многочисленные сюжетные и орнаментальные композиции, часто сопровождаемые памятными надписями.

С Гжелью мы вправе связывать зарождение и развитие отечественной керамики, в XIX в. район Гжели объединял почти половину всех керамических предприятий России. Гжельцами самостоятельно были освоены все основные виды керамики: гончарство, майолика, фаянс, фарфор.

Со второй половины XIX в. начался постепенный упадок Гжели. Многие мелкие и даже средние заведения разорялись и закрывались. Одной из причин этого явился общий экономический кризис в стране. Перед революцией в Гжели оставалось всего несколько предприятий, которые были национализированы в 1918 г.

За годы Советской власти гжельский гончарный промысел преобразился, выросли благоустроенные поселки с новыми жилыми домами, школами, магазинами. По-прежнему район специализируется на производстве керамики. В Гжели находятся крупнейший в стране завод электроизоляторов, комбинат стройматериалов, завод фарфоровой химической аппаратуры, кирпичный завод и, конечно, предприятия художественной керамики, из которых наиболее крупным является производственное объединение «Гжель».

Гжельское объединение представляет собой хорошо оснащенное предприятие, выпускающее как майоликовые изделия (гончарные участки в деревнях Трошково и Фенино), так и художественный фарфор (цехи в деревнях Турыгино и Бахтеево).

В 30—40-е годы гжельские артели выпускали разнообразные изделия из фарфора: декоративную скульптуру, вазы, игрушки. Художественный уровень продукции в довоенный период был невысок. Стилизация под народный лубок, слащавость и манерность были свойственны большинству изделий. Но тем не менее следует отметить положительную роль артелей в объединении разрозненных мастерских в единый организм с производственной базой и коллективом квалифицированных мастеров.



*Рис. 4.3*
Кувшин, кружка. Фарфор, подглазурная роспись кобальтом. Худ. Н. И. Бессарабова. Гжель. 1945 г.

После Великой Отечественной войны под руководством известного специалиста и исследователя русской керамики А. Б. Салтыкова в Гжели была проведена серьезная исследовательская работа. В результате на промысле было выработано новое художественно-стилевое направление, основанное на богатейших традициях гжельского полуфаянса и фарфора XIX в. Вместе с художницей Научно-исследовательского института художественной промышленности Н. И. Бессарабовой А. Б. Салтыкову удалось восстановить технику свободной кистевой росписи, обучить кадры расписчиц всем ее приемам, привить мастерам любовь к забытому искусству (рис. 4. 3).



*Рис. 4.4*
Скульптуры «Иван-царевич»,
«Вяжет чулок», «Ставит самовар».
Худ. Л. П. Азарова. Гжель. 1965—1967 гг.

В формах и росписи современного фарфора производственного объединения «Гжель» ощущается влияние старой гжельской керамики. Плоские дисковидные кумганы и чайники, объемистые кувшины и вазы, вместительные кружки и бокалы имеют много общих черт с народной керамикой Гжели. За основу подглазурной кистевой росписи кобальтом взята растительная орнаментика гжельского полуфаянса и фарфора. Кроме растительной применяется и сюжетная роспись в виде различных сцен из народной жизни.

Следуя традициям народной керамики, гжельцы создают посуду со скульптурными дополнениями и декоративную жанровую скульптуру.

Одним из ведущих художников Гжели является народный художник РСФСР, лауреат Государственной премии РСФСР им. И. Е. Репина Л. П. Азарова, которая создала много интересных работ, тиражируемых до настоящего времени.

Л. П. Азарова с одинаковым мастерством владеет искусством создания как посуды, так и скульптуры, которые она сама расписывает.

Художница глубоко изучила гжельскую народную керамику, не замкнулась в кругу традиционных образов. Произведения Азаровой современны, она постоянно находится в творческих поисках, переосмысливая народные приемы и методы работы старых мастеров.

К известным работам художницы относятся графин «Петух», шкатулка-самовар, масленка «Рыба-кит», шкатулки-скульптуры: «Балалаечник», «Красавица», «Вяжет чулок» и др. (рис. 4.4, 4.5).

С большим увлечением Азарова работает в области жанровой скульптуры. Ею создана целая галерея запоминающихся образов: «Чаепитие», «Баба на возу», «У колодца», «Ставит самовар», «Близнецы». В них автор обращается к простым сюжетам, обыденным жизненным ситуациям, с большой

теплотой, лиризмом, мягким юмором, рисуя наших современников.

Л. П. Азарова также мастер сложных композиций, неожиданных, фантастических, решаемых смело, дерзко, с обилием скульптурных дополнений, с нарядной декоративной росписью. К ним относятся сосуд «Масленица», канделябр, подсвечники, квасники «Пиршество», «Залп «Авроры» и т. п.

Большой творческой фантазией и исполнительским мастерством отличаются работы Т. С. Дунашовой, потомственной гжельской мастерицы, а так-



*Рис. 4.5*
Графин «Всадник». Фарфор, подглазурная роспись кобальтом. Худ. Л. П. Азарова. Гжель. 1972 г.

*Рис. 4.6*
Чайный набор. Фарфор, подглазурная роспись кобальтом. Худ. Т. С. Дунашова. Гжель. 1972 г.



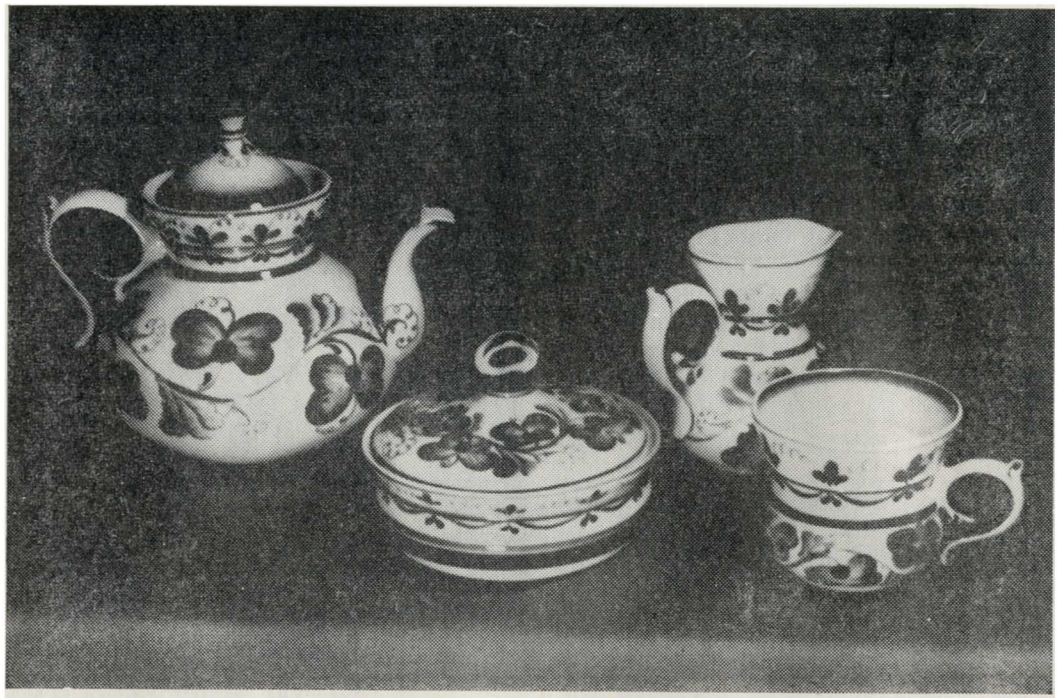


*Рис. 4.7*
Чайный сервиз. Фарфор,
подглазурная роспись кобальтом.
Худ. В. Г. Розанов. Гжель. 1979 г.



*Рис. 4.8*
Набор для воды
«Ручеек». Фарфор,
подглазурная роспись
кобальтом.
Худ. А. Н. Федотов.
Гжель. 1978 г.

же произведения профессиональных художников, работающих в объединении «Гжель», — З. В. Окуловой, В. Г. Розанова, А. Н. Федотова и др. (рис. 4.6 — 4.8).

Кроме Гжели, имевшей особое значение в развитии отечественной керамики и сохранившей до наших дней традиционное искусство народных мастеров, в различных районах России существовало множество других керамических промыслов.

В г. Скопине Рязанской обл. издавна гончары занимались изготовлением бытовой посуды и игрушек. Простые крынки, кувшины, миски, кружки, выполненные из местной светлой пластичной глины, покрывались частично или полностью яркими цветными глазурями желтого, зеленого, коричневого цветов. Формы сосудов отличались добротностью, простотой, декоративностью. Пластические свойства глины способствовали развитию скульптурных навыков у местных гончаров. Бытовую посуду украшали лепными оборками, «косичками», несложными скульптурными деталями, выполняли отдельно от посуды глиняные глазурованные игрушки и свистульки: коней (коников), всадников, баранчиков, птичек и т. д.

В середине XIX в. в Скопине сложился оригинальный промысел глиняной *фигурной посуды*. По преданию, основателями нового промысла были скопинские братья Оводовы. Эти потомственные мастера лепили сложной формы глиняные сосуды в виде всевозможных зверей и птиц. Их искусство пришлось по душе местным гончарам, которые исстари тяготели к скульптурным формам (рис. 4.9).

Над выполнением многодельных, скульптурно вылепленных сосудов мастера трудились по нескольку дней. За такие «мудреные» кувшины они просили дороже, чем за обычные горшки, и покупателями их были местные



*Рис. 4.9*
Кумган. Глина, лепка, процарапка, цветная глазурь. Скопин.
Вторая половина XIX в.

зажиточные люди, а также любители и собиратели народной керамики — жители Москвы, Петербурга и других городов.

При всем разнообразии форм скопинскую фигурную посуду можно условно разделить на две группы: сосуды со скульптурными украшениями и сосуды в виде скульптуры.

Основа скопинских сосудов вытачивалась на гончарном круге, а лепные детали и скульптурные композиции лепились отдельно.

Часто сосуды состояли из нескольких емкостей, плавно переходящих одна в другую. Мастер точил все формы отдельно, а затем соединял их вместе.

Работа требовала от мастера сноровки и умения, знаний всех тонкостей и свойств глины.

Наиболее распространенной формой скопинской фигурной керамики был сосуд типа кумгана с дисковидным уплощенным туловом, узким высоким горлом, круглой подставкой, с изогнутым носиком и плетеной ручкой. Поверхность изделий украшалась несложной гравировкой в виде кружков, точек, волнистых линий, а также лепными рельефами, состоящими из плетенок, бусин, валиков, зубчиков. Такая скромность и простота вспомогательных деталей не случайна. Они не должны отвлекать внимание зрителя от главного — пристального рассмотрения скульптурных украшений. Именно в скульптурные формы мастер вкладывал все вдохновение и фантазию. Тематика скульптур была самая разнообразная: хищная птица-скопа, которая по преданию водилась когда-то в окрестностях Скопина; лев — царь зверей, медведь, дракон, кентавр, заяц, собака и многое другое. Особенно удавались скопинским мастерам образы фантастических зверей и птиц. К их числу относится образ Полкана — кентавра, легендарного полуконя, получеловека, которого скопинский мастер превращал в добродушного сильного крестьянина.

Производство декоративной керамики в Скопине, прекратившееся к началу XX в., получило новое развитие уже в советское время.

Традиции народного гончарства Скопина продолжает в настоящее время Скопинский завод художественной керамики.

За основу восстановления промысла была взята скопинская бытовая посуда, которая изготовлялась в XIX в. местными гончарами в большом количестве. Изучение богатого наследия бытовой керамики сыграло положительную роль в освоении приемов и методов старых мастеров, в пробуждении творческой инициативы гончаров промысла.

В настоящее время в ассортименте изделий промысла в основном фигурные сосуды. Массовые изделия отливаются в гипсовых формах. Малосерийные и уникальные изделия выполняются на гончарном станке, а скульптурные детали лепятся руками.

На предприятии трудятся потомственные мастера: Н. К. Насонова, С. И. Поляков, М. А. Линева, А. В. Курбатова, профессиональный художник А. И. Рожко.

Творческий почерк мастерицы Н. К. Насоновой индивидуален и своеобразен. Она любит формы, где много «воздуха», лепные детали фигурных сосудов оставляют значительно разреженное пространство, что придает впечатление легкости довольно крупным и массивным предметам (рис. 4.10).

Н. К. Насонова создает и простые обиходные предметы, и уникальные скульптурные произведения, где успешно демонстрирует свое мастерство и творческую фантазию.

Выпускник Абрамцевского художественно-промышленного училища художник А. И. Рожко успешно освоил традиционное искусство скопинцев. Им создаются произведения для массового производства. Художник более тяготеет к посудным формам, чем к скульптурной лепке, именно в выполнении посудных форм он добивается отточенности и мастерства. Уникальные образцы Рожко любит обильно украшать гравировкой. Все свое умение автор вкладывает в создание красивых форм, которые отличаются пропорциональностью основных объемов, стройностью силуэта, логичным использованием декоративных средств.

Творческий коллектив художников и мастеров современного Скопина успешно трудится. Но работа промысла

будет намного интереснее и перспективнее, когда расширится выпуск изделий на гончарном станке в сочетании с ручной лепкой.

## § 3

## Промыслы по изготовлению игрушек

Наряду с гончарными промыслами, где мастера занимались изготовлением посуды, во многих уголках России сложились центры, специализировавшиеся на *глиняной игрушке*. К таким промыслам относится дымковский. Название промысла происходит от слободы Дымково, расположенной в пригороде г. Вятки (теперь г. Киров), где местное население издавна лепило игрушки из глины.

Игрушки лепились дымковскими слободчанами из местной красной глины, сушились, обжигались в русских печах, затем расписывались красками, разведенными на яйце по мелованному фону, иногда с применением сусального золота для отделки деталей.

Наиболее ранними по своему происхождению являются анималистические игрушки и свистульки. Одноглавые и двуглавые кони, петушки и утицы — таков поначалу небогатый ассортимент дымковских игрушек. Мастерицы-игрушечницы постепенно расширяли тематику свистулек. Появляются фигурки оленей, медведей, баранчиков, коров, козлов и т. д. Ранним игрушкам свойственны обобщенные, даже несколько архаичные формы. Тяга к бытовой повествовательности, к которой все больше стремились мастерицы, рождала сказочные сюжеты: медведь-нянька, укачивающий ребенка; медведь-музыкант, играющий на балалайке. В этих фигурках видна попытка мастериц сообщить древним традиционным образам новое содержание.



*Рис. 4.10*
Декоративный сосуд.
Глина, лепка, цветная глазурь.
Худ. Н. К. Насонова. Скопин. 1970-е годы

Значительное место в дымковской игрушке занимает группа кукол, так называемых барынь и кормилиц. Основной объем таких фигурок лепился нерасчлененным — юбка-колокол, неподвижные фронтальные позы. Несколько подробнее передается прическа, головной убор, детали туалета (тщательно вылепленные бусы, ленты).

Дальнейшее развитие дымковской игрушки шло в сторону усиления изобразительного начала. Из фигурок составлялись жанровые сценки. Да-

мы и кавалеры прогуливаются парами, няньки гуляют с детьми, охотник с собакой возвращается с добычей и т. д. В отдельных групповых сценах фигурки людей и животных наделяются более конкретными чертами. Однако по-прежнему во многих скульптурах соблюдается фронтальность поз, и персонажи не связаны между собой композиционно. Среди жанровых игрушек есть сложные многофигурные сцены. В них чувствуется движение, окружающий пейзаж, правда, переданные очень условно и наивно. Это сценки, изображающие свидание дамы с кавалером, танцы, чаепитие, прогулку, катание с гор, компанию отдыхающих и музыкантов в лодке. Помимо городских появляются и эпизоды из крестьянской жизни: доение коровы; свинарка, кормящая поросят; девушка, пасущая гусей. Здесь заметно стремление мастериц объединить фигурки общим действием, дать их в ракурсе, в движении. У фигурок появляются ножки-столбики, для устойчивости их ставят на круглые подставки, этот прием явно заимствован из фарфоровой пластики.

Характерная в дымковской игрушке праздничность и нарядность достигается в основном за счет росписи. Именно роспись в большой степени определяет самобытность, индивидуальность дымковской игрушки. Можно сказать, что цвет моделирует форму, обогащает ее.

Декоративность игрушки подчеркивается белым фоном, который получался в результате побелки игрушек мелом, разведенным на молоке.

Основу дымковской росписи составляет простейший геометрический орнамент, состоящий из кругов, овалов, прямых, волнистых и зигзагообразных линий. Эти геометрические элементы, то соприкасаясь, то надвигаясь друг на друга, создают многоцветный орнаментальный узор. Гамма росписи — яркая, открытая. Она построена на контрасте цветов: синего и желтого, малинового и зеленого, черного и белого, используются также голубой, розовый, коричневый и другие цвета.

К концу XIX в. дымковская игрушка была постепенно вытеснена дешевой гипсовой скульптурой.

Настоящее признание и мировая известность пришли к дымковскому промыслу уже в советское время *.

Огромная заслуга в возрождении промысла принадлежит художнику А. И. Деньшину. Он провел в 20—30-х годах серьезную исследовательскую работу по изучению искусства дымковских игрушечников, им написан ряд работ, посвященных истории и художественным особенностям традиционного промысла. А. И. Деньшин был в течение многих лет художественным руководителем дымковской мастерской. Много сил и труда он отдал популяризации искусства дымковских мастериц путем организации выставок, выступлений в печати, собиранию музейных коллекций игрушек лучших мастериц промысла — А. А. Мезриной (см. цв. вкл. 13), Е. А. Кошкиной, Е. И. Пенкиной (см. цв. вкл. 14), О. И. Коноваловой, Е. И. Косс-Деньшиной и др.

Одной из самых талантливых мастериц была А. А. Мезрина. В своем творчестве она наиболее бережно сохраняла основные приемы и методы старой «дымки». Ее игрушки отличаются простотой и даже как бы обыденностью лепки, но они всегда выразительны, раскраска неброская, но крупная, очень традиционная.

К старейшему поколению дымковских мастериц, которые работали

* В настоящее время дымковский промысел является цехом художественно-производственных мастерских Кировского отделения Художественного фонда РСФСР.

вместе с А. А. Мезриной, принадлежат Е. А. Кошкина и Е. И. Пенкина. Талантливые потомственные мастерицы, принятые в годы Великой Отечественной войны в члены Союза художников СССР, они внесли заметный вклад в развитие традиционного искусства. На их творческом наследии учатся современные мастера промысла. Они прекрасно владели всем арсеналом традиционных образов, одновременно создав много новых сюжетов и композиций.

Творчество Е. А. Кошкиной отличалось большим разнообразием сюжетов, особенно на современные темы: «Продажа игрушек», «У колодца», «Дойка коровы» и др. Мастерица применяла яркие тона в раскраске игрушек, усложняла скульптурный наряд своих фигурок обилием оборок, воланов, пышной прической. Отличительная особенность почерка Е. А. Кошкиной — выписывание кукольных лиц с ровным румянцем щек, большими глазами под дугами бровей, с ртом сердечком.

В произведениях Е. И. Пенкиной мы видим смелые искания, неистощимую энергию и новизну. Она с удовольствием обращалась и к сказочным сюжетам, и к современной тематике: «Иван-царевич», «Ушкуйники», «Спорщица», «Циркач» и др.

Преемственность мастерства дымковских игрушечниц не прерывалась. Е. И. Пенкина обучила традиционному ремеслу свою невестку З. В. Пенкину, всю жизнь посвятившую развитию промысла.

Способными ученицами Е. А. Кошкиной оказались ее дочь З. Ф. Безденежных и сноха Е. З. Кошкина.

Творчество З. В. Пенкиной наполнено богатой фантазией, она мастер сложных, многофигурных композиций. Среди них такие известные произведения, как «Большая семья», «Многодетная мать», «Дед Мазай и зайцы», где наивная сказочность соседствует с современностью.

Е. З. Кошкина с одинаковым мастерством лепит и традиционную игрушку — коров, козлов, баранов, нянек, барынь и игрушку на современную тему: «Птичница», «Цирк» и др. Ее игрушки отличаются тщательностью лепки, крупной сочной росписью.

Примером глубокого проникновения в суть традиционного промысла является творчество Е. И. Косс-Деньшиной — жены художника А. И. Деньшина. Родом из Петербурга, она всю свою жизнь прожила в Вятке, всем сердцем полюбила промысел и осталась ему верной до самой смерти.

Она всегда очень бережно относилась к традиционной игрушке, хорошо ее знала и трудилась над ее совершенствованием. Художница больше тяготела к тонкой гармоничной росписи.

В творческой манере О. И. Коноваловой многое унаследовано от матери А. А. Мезриной. Она также лепила некрупную традиционную игрушку, свято оберегая народные приемы лепки и росписи. О. И. Коновалова любила лепить «барышень на ножках», охотно обращалась к сказочной теме.

В 1967 г. О. И. Коновалова, Е. И. Косс-Деньшина, З. В. Пенкина, Е. А. Кошкина были удостоены звания лауреатов Государственной премии РСФСР им. И. Е. Репина.

О. И. Коновалова была первой мастерицей, обучившей лепке игрушек «сторонних» учениц. Ими были З. И. Казакова, Е. А. Смирнова, А. В. Кузьминых, пришедшие на промысел в 1955 г. по набору. Вот уже 27 лет трудятся мастерицы на промысле. Для каждой из них характерна своя манера лепки, свой индивидуальный почерк. Так, З. И. Казакова любит лепить бытовые сценки с яркой народной раскраской. В игрушках Е. А. Смирновой присутствует особое изя-

щество в лепке и росписи. А. В. Кузьминых больше привлекают тяжеловесные основательные формы, сказочные композиции, ее излюбленный персонаж — павлин.

Почти в одно время пришли на промысел мастерицы среднего поколения Г. И. Баранова, Л. А. Иванова, В. П. Племянникова, Н. П. Трухина, Л. С. Фалалеева. Теперь это — опытные мастерицы, обучающие молодежь. Все они самозабвенно влюблены в промысел, трудятся с полной отдачей творческих сил. Они бережно относятся к традиционной игрушке, в то же время постоянно работают над обновлением традиционных сюжетов и образов. Н. П. Трухиной удаются великолепные барыни-модницы с гордой осанкой, пышными юбками с многочисленными сборками, воланами, в больших широкополых шляпах.

В. П. Племянникова успешно работает над созданием новых сюжетов, Л. С. Фалалеева любит воспроизводить сцены из сельской жизни.

Сегодня дымковская игрушка перестала быть только детской забавой. Она является прекрасной декоративной скульптурой ,которая легко вписывается в интерьер современного жилища. Она радует нас нарядностью и декоративностью, выразительностью и самобытностью, являясь частицей живого народного искусства.

Другой традиционный центр производства глиняной игрушки сложился в дер. Филимоново Одоевского р-на Тульской обл.

Изготовлением глиняных игрушек в этом старом гончарном районе занимались с середины XIX в. Лепили игрушки из целого куска глины, в отличие от дымковских, которые выполнялись по частям. Вначале мастерица делала из куска глины жгут, из него «вытягивала» задуманную форму. Если предполагалось слепить барыню или няньку, жгут превращался в конус-юбку, затем он переходил в туловище, руки, лицо и заканчивался головным убором, обычно в виде небольшой плоской шляпки. Если же задумывалась фигурка солдата, то брали два жгута, из них лепили ноги, затем всю фигуру и, наконец высокий головной убор, также слегка уплощенный. Такие примятые головные уборы—одна из особенностей филимоновских игрушек.

Готовые игрушки сушили у натопленной печи. Расписывали дешевыми анилиновыми красками, разведенными на яйце.

Для филимоновских игрушек характерна вытянутость пропорций, что можно объяснить свойством местной глины давать быструю усадку при сушке и образовывать трещины. В результате дополнительного заглаживания игрушки и приобретали удлиненные формы.

Тематика филимоновских игрушек не выходит за рамки сюжетов обычных глиняных фигурок и свистулек, которые делались в разных местах России. Это барыни, няньки, солдаты, всадники, разнообразные животные и птицы: кони, олени, бараны, медведи, петухи и др.

Почти все игрушки были одновременно и свистульками. Приспособления для издания свиста устраивались в туловище животных и птиц или вставлялись под мышками фигурок людей в виде маленьких птичек — курочек, уточек.

По формам игрушки Филимонова сильно обобщены, мастерицы никогда не моделировали лица, руки людей, так же обобщенно лепили и фигурки животных.

Наиболее замечательной у филимоновских игрушек является роспись — яркая, нарядная, преимущественно в два цвета; она выполнялась кистью поперечными узкими полосками по всему тулову фигурок. Игруш-

ки не белили, так как местная глина после обжига становилась белой. Излюбленные цвета: малиновый, зеленый, желтый, реже синий.

Наиболее скромно расписывались фигурки зверей и птиц — поперечными полосками по всему тулову и лишь морда и рога сплошь покрывались краской. У женских фигурок самыми нарядными были юбка и фартук, которые украшались ярким орнаментом из полосок, кружков, елочек, цветов. Кофта и шляпка закрашивались какой-либо краской, чаще всего зеленой или малиновой. Не менее красиво выглядели фигурки солдат — полосатые штаны, яркие кафтан и манишка, шляпка, иногда с пером.

В целом при всей своей декоративности роспись проста и немногословна и, по существу, включает ограниченное количество средств и приемов: полоски, крестики, круги, волнистые линии, точки, елочки, иногда дополнена примитивным цветочным орнаментом или сплошным покрытием. Органичная связь между материалом, техникой и художественной формой создала своеобразный стиль филимоновской игрушки, наивный и непосредственный. Лаконизм пластического языка и декоративное богатство росписи — вот ее характерные черты.

Старых образцов филимоновской игрушки не сохранилось, самые ранние относятся к 20-м годам нашего столетия. Игрушки эти небольшие по размерам, их масштаб соразмерен человеческой ладони.

Промысел глиняной игрушки в дер. Филимоново восстановлен в 60-е годы. В 1967 г. здесь была организована мастерская, а на работу пригласили несколько старых мастериц-игрушечниц, делавших глиняные игрушки у себя на дому.

Современная филимоновская игрушка стала более яркой по цвету, изменились размеры: все чаще мастерицы лепят крупные фигурки, выполняя заказы художественных выставок и музеев.

Усложнилась и тематика игрушек, стал богаче и полнее внутренний мир сегодняшних мастериц, изменились требования и вкусы современных покупателей. К старым фигуркам птиц, зверей, домашних животных, барынь и солдат добавились новые сюжеты (см. цв. вкл. 15).

К мастерицам старшего поколения, одними из первых пришедшими работать на промысел, относятся А. Ф. Масленникова, А. И. Карпова, А. Г. Карпова. Их творчество наиболее традиционно, оно проникнуто любовью к старым приемам, темам и образам. В игрушках этих мастериц ощущается дыхание современности. В то же время для них характерен индивидуальный творческий почерк.

Наиболее традиционными являются произведения А. Ф. Масленниковой. Ее игрушки небольших размеров, как и старые образцы. Пластика игрушек подкупает выразительностью образов. Роспись не дробит форму, она проста и декоративна. Так, в маленькой фигурке всадника мастерице удалось при всей обобщенности формы создать образ лихого молодца, скачущего на быстром коне.

Своеобразно творчество А. И. Дербеневой, мастерицы среднего поколения. Она любит «сочинять» новые игрушки. Ей принадлежит так полюбившаяся всем мастерицам промысла скульптурная группа под названием «Любота» («Жених и невеста»). А. И. Дербенева постоянно придумывает новые позы для этой игрушки, отчего «Любота» всегда выглядит по-новому. В этой игрушке много выдумки, теплоты человеческих чувств, она красива по силуэту, легко расписывается.

Другой, не менее самобытный центр производства глиняной игруш-

ки — г. Каргополь Архангельской обл. Богатые залежи глин способствовали здесь развитию гончарного производства уже в XIX в. Причем наряду с посудой делали и игрушки, которые продавали на ярмарках и базарах. Лепили коней, баранов, оленей, барынь, повозки и многое другое. Изготовлением игрушек занимались, по-видимому, те же гончары, которые делали и посуду. Оригинальность форм, яркость раскраски — эти качества игрушки выгодно дополняли неброскую глиняную посуду во время продажи ее на ярмарках и базарах, привлекая внимание покупателей.

Так же как и филимоновскую, каргопольскую игрушку лепили из целого куска глины, а дополнительные детали — отдельно, соединяя их с фигурой жидкой глиной и заглаживая швы. Небольшой заостренной палочкой мастер делал глаза, рот, плоской палочкой прорезал пасть зверя. Готовые изделия сушили, а затем обжигали в русской печи.

Фигурки людей и животных приземисты, тяжеловесны, у них короткие ноги, толстая короткая шея, крупная голова. Они грубоваты и неуклюжи, но устойчивы и монолитны.

В чем же эмоциональная и художественная выразительность этих глиняных игрушек? Они удивительно цельные, гармоничные, в них сочетается конструктивность формы с мастерством и лаконизмом обработки материала, выразительностью образов.

Теплоту и обаяние игрушкам придает размашистая роспись с довольно крупным орнаментом из полос, черточек, точек. Мастера пользовались красителями, которые были под рукой: сажей — черный цвет, ростками ржи — зеленый, глиной — красный.

До наших дней сохранились игрушки, выполненные в конце XIX—начале XX в. Это фигурки людей, животных, отличавшиеся небольшими размерами. Они неподвижны, статичны, пропорции схематичны, едва тронуты росписью. Есть и жанровые игрушки, например повозки. Повозка — излюбленный сюжет каргопольских мастеров. Некогда в тех местах проходил оживленный проезжий тракт, и лихие седоки, праздничные выезды были обычным явлением. По-новому развивалось искусство каргопольских игрушечников в советское время.

Искусство каргопольской игрушки в довоенный период связано с именами двух народных мастеров — И. В. Дружинина и У. И. Бабкиной.

Творчество И. В. Дружинина составляет, по существу, целый этап в развитии советской каргопольской игрушки. Этот самобытный и плодовитый мастер создал галерею глиняных персонажей, которые как бы вобрали в себя все лучшее, что создано народными гончарами Севера в прошлом.

В творчестве мастера можно выделить два направления. Первое — это создание фантастических образов. Архаика форм, статичность и суровый облик роднят эти фигурки с языческими божествами.

Другую, более многочисленную группу составляют фигурки жанрового характера. И хотя в них сохранена та же обобщенная манера лепки, неподвижность поз, утяжеленные пропорции, это уже занимательные игрушки, повествующие о жизни и быте простого народа: кузнец-гармонист, дровосек, крестьянин с кошелкой, нянька с ребенком и др.

Творчество У. И. Бабкиной, самой старейшей мастерицы Каргополя, отличалось от дружининского большей наивностью и занимательностью образов. Герои ее повествования живут рядом с ней. Неуклюжая, с толстыми растопыренными ногами-колбасками, с большими ушами молодая лошадка, добродушный веселый баловень-бычок, баба с ведром.

С большим удовольствием лепила У. И. Бабкина праздничные гулянья: молодая парочка, с задором пляшущая кадриль, повозки и санки с веселыми седоками.

Размеры ее игрушек невелики — от 6 до 10 см, роспись — в виде сплошных цветных пятен, сочетающихся с орнаментом из простейших элементов — перекрещивающихся линий, кругов, черточек по белому фону красной, синей, черной красками (см. цв. вкл. 16).

Из сказочных образов Ульяна Ивановна любила лепить кентавра-полуконя, получеловека, которого она ласково называет «Полканушка». И действительно, ее фантастические звери совсем нестрашны.

В 1966 г. в Каргополе при экспериментальном предприятии народных художественных промыслов «Беломорские узоры» организован гончарный цех по производству глиняных игрушек. В настоящее время здесь трудятся потомственный гончар А. П. Шевелев, А. Ф. Шевелева, С. М. Кононова, С. Н. Яковлева и др.

Отличительная особенность современных каргопольских игрушек — занимательность. Неподвижные и условные старые образы постепенно вытесняются более конкретными, реальными. Так, появляются фигурки крестьянки с миской, модной барыни с муфтой, охотника с ружьем, солдата с трубкой, мужика с гармошкой. Звери тоже часто заняты «делом» — медведь с птицей, собачка с мячом и т. п.

Пластика форм разрабатывается подробнее, тщательнее моделируются лица, заглаживаются формы. Роспись, хотя стала ярче и наряднее, порой бывает дробная и натуралистичная. Скрупулезно нарисованные «личики», детали костюмов во многом нарушают наивный и условный язык крестьянской росписи.

## § 4

## Балхарский промысел

У каждого из народов, населяющих территорию нашей многонациональной республики, есть свои достижения во многих видах искусства, в том числе и в художественной керамике. Среди них народы Поволжья, Карелии, Северного Кавказа и др. Наиболее ярким является искусство художественной керамики селения Балхар Акушинского р-на Дагестанской АССР.

Балхарские лепные сосуды из красной глины с орнаментальной росписью имеют богатую древнюю традицию. Уже в первые века нашей эры балхарцы были известны своей керамической посудой далеко за пределами родного селения. Гончары лепили вручную из местной пластичной глины ленточной, или жгутовой, техникой кувшины для воды, сосуды для масла, большие кувшины для хранения зерна, подойники, блюда, миски, кружки и многое другое. Изделия украшались простейшими лепными и резными орнаментами в виде прямых и волнистых полос, черточек, точек, штрихов. Мастера научились наносить на сосуды роспись ангобом — белой или красной жидкой глиной.

С появлением гончарного круга в Балхаре значительно улучшилось качество сосудов, расширился их ассортимент. Посуда стала более легкой, звонкой, усложнились формы и орнаментика.

Издавна при изготовлении посуды у балхарцев существовало разделение труда между мужчинами и женщинами. Заготовление сырья, формование сосудов, их обжиг и роспись считались женским делом, а сбытом готовой продукции занимались мужчины.

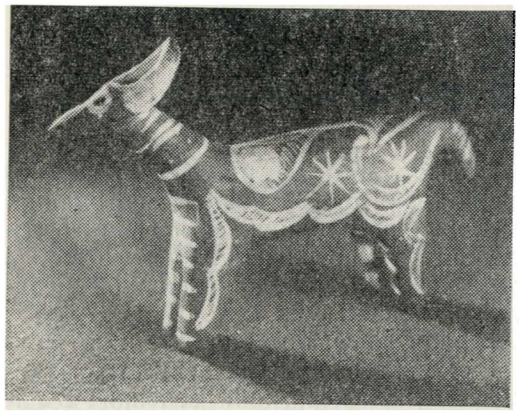


*Рис. 4.11*
Скульптура «Коза». Глина, лепка, роспись ангобами. Автор Зубайдат Умалаева. Селение Балхар, Дагестанская АССР. 1950-е годы

Искусство балхарских мастериц глубоко самобытно, и вместе с тем оно отражает основные черты национальной культуры горцев Дагестана. В балхарской керамике много общего с орнаментикой дагестанских ковров, национальной вышивкой, унцукульской насечкой, кубачинским серебром. Стройность пропорций сосудов, порой напоминающих своими силуэтами древнегреческие амфоры, тонкий легкий черепок, изящная орнаментальная роспись — все эти качества балхарской посуды близки лучшим образцам античной керамики.

Расцвет искусства балхарской керамики приходится на XVIII—первую половину XIX в. Именно в этот период складываются своеобразные формы сосудов и характерные для них орнаментальные композиции.

Наиболее распространенными были кувшины для воды — «урша». Высота их достигала 50—60 см. Они имели широкое вместительное тулово, сужающееся кверху, узкое короткое горло с выливом и небольшую ручку. Сосуд для хранения зерна был также довольно большой шаровидной формы и имел низкое широкое горло. Красивые пропорции были у небольшого кувшинчика для умывания (высота 20—30 см) — стройная длинная шейка, высокий носик с выливом и изящная тонкая ручка. Каждой мастерице было известно до тридцати форм сосудов различного назначения, которые слегка варьировались в зависимости от вкуса и фантазии мастерицы.

Из многочисленных способов декорирования керамики (скульптурные налепы, рельефы, роспись) к периоду расцвета упрочилась роспись, которая наносилась сначала красным, а затем белым ангобом. Орнаментальный узор писался кистью по горловине и верхней части тулова сосудов, причем основной декор располагался напротив ручки. От центрального пятна рисунок плавно переходил по обе стороны сосуда, постепенно замедляя свой ритм, и останавливался около ручки.

Орнаментальные композиции строились чаще всего по горизонтали и составлялись из простых элементов — завитков, кругов, волнистых и прямых линий, точек, штрихов. Рисунок выполнялся методом оконтуривания обычно в две, реже в три линии. Образовавшиеся благодаря контурам пространства или оставались нетронутыми, или же заштриховывались косыми параллельными линиями. Низ тулова сосудов обычно украшался несколькими концентрическими кругами.

С середины XIX в. балхарский промысел переживает кризис, чему в большой степени способствовало начавшееся пооперационное разделение труда, когда одни мастерицы были заняты лишь формовкой, другие — обжигом и т. д. Убыстрение процесса изготовления изделий отрицательно сказывалось на художественном качестве посуды, спрос на которую к концу XIX в. почти прекратился.

Как развивался в советское время промысел знаменитой балхарской ке-

рамики? В 1928 г. в селении Балхар был организован промысловый колхоз, который изготовлял хозяйственную гончарную посуду и выполнял по заказам образцы художественной керамики с ангобной росписью. В 1936 г. была создана артель по выпуску художественных изделий, в нее вошли все лучшие балхарские мастерицы. Впоследствии артель была реорганизована в Балхарский цех керамики Махачкалинского комбината художественных изделий.

Формы и роспись современных изделий остаются традиционными.

Издавна в селении Балхар лепили примитивные глиняные фигурки — людей, животных, птиц, служившие игрушками для детей. В конце 50-х — начале 60-х годов здесь возродилось искусство декоративной пластики. Наиболее серьезно скульптура увлекла мастерицу Зубайдат Умалаеву. Она лепит как отдельные фигурки — людей, осликов, баранчиков, горных козлов, лошадок, так и целые сценки (рис. 4.11).

Пластика игрушек своей монументальностью, огрубленной манерой лепки напоминает старую каргопольскую игрушку, в них те же строгие статичные позы, выразительный силуэт, лаконичная роспись. Фигурки, как и посуда, расписаны белым ангобом. Приглушенный белый цвет ангоба на фоне коричнево-серой задымленной глины придает игрушкам впечатление спокойной величавости и суровой красоты.

Роспись изделий белым (реже красным) ангобом по красновато-коричневой, часто задымленной глине по-прежнему составляется из всевозможных завитков, волнистых линий, спиралей, кругов. Метод оконтуривания рисунка и штриховка также являются основными приемами декорирования вещей в творчестве современных балхарских мастериц. Вместе с тем в работах последних лет, особенно в произведениях молодых мастериц, заметно возрос интерес к воспроизведению растительных мотивов, изображению лепестков, веток, цветков.

В произведениях Габибат Абдуллаевой, Хаджият Шаммадаевой и других роспись свободнее от традиционных канонов, в то время как представительницы старшего поколения (Хаджинет Абакарова, Асият Сулейманова, Хаду Магомедова и др.) тяготеют к старым приемам.

Искусство современных мастериц дагестанского селения Балхар пользуется заслуженным признанием как у нас в стране, так и за рубежом.

## § 5

## Предприятия художественной керамики, созданные в советское время

К новым предприятиям художественной керамики, созданным в 50 — 60-е годы в районах с высоким уровнем развития в прошлом гончарного искусства, относятся некоторые предприятия Урала, в том числе Невьянский завод художественной керамики и Сысертский завод художественного фарфора.

В Невьянском р-не Свердловской обл. в XVIII—XIX вв. существовало развитое гончарное производство, были замечательные кадры потомственных гончаров. Художественные традиции края были учтены при организации в 1940 г. в Невьянском р-не (с. Нижние Таволги) гончарной артели «Керамик», преобразованной в 60-е годы в Невьянский завод художественной керамики.

Завод выпускает разнообразную майоликовую посуду, изготовляемую как методом литья, так и на гончарном станке. Продукция завода декорируется цветными глазурями и ангобной росписью. В Невьянске трудится творческий коллектив мастеров и художников, среди них Н. А. Кузнецов, расписчицы Е. М. Чебакова, П. Л. Грошева и др.

Уральская многоцветная роспись с высокой культурой кистевого мазка, нежными переходами тонов, богатой колористической гаммой послужила основой в определении художественной направленности Сысертского завода художественного фарфора (г. Сысерть Свердловской обл.), пущенного в строй в 1942 г. Это одно из немногих предприятий художественных промыслов, выпускающее фарфор *. На заводе сложился творческий коллектив: художники Н. С. Иноземцев, Н. Ф. Малышев, расписчицы З. И. Волкова, К. Ф. Зудихина и др.

Свободная надглазурная многоцветная роспись из крупных цветов и листьев, выполненная в мягких тонах с преобладанием голубого и коричневого цвета с подкраской золотом, характерна для изделий Сысертского завода.

В ассортименте завода — чайная посуда, вазы, бокалы, мелкая декоративная скульптура (см. цв. вкл. 17).

Большую группу составляют предприятия художественной керамики, созданные недавно, в 60—70-е годы. Они не имеют глубокой традиционной основы. Их художественная направленность только формируется на основе местной художественной культуры.

Типичным новым предприятием, возникшим в последние годы, является Борисовская фабрика художественной керамики. Она организована в пос. Борисовка, недалеко от г. Белгорода, в 1970 г. на базе промкомбината.

В настоящее время в результате реконструкции фабрика оснащена новым оборудованием, размещенным в просторных помещениях. Глину и песок борисовцы добывают на месте, глазури и красители — привозные.

Местная глина отличается высокими пластическими свойствами. Бо́льшая часть продукции отливается в гипсовых формах, и только небольшое количество изделий выполняется на гончарном круге.

Фабрика выпускает широкий ассортимент гончарных и майоликовых изделий разнообразных форм и декоративных решений: кувшины, кружки, бокалы, питьевые и винные наборы, вазы, сувенирные фляги и т. п.

Для декорирования изделий применяется сплошное и частичное покрытие цветными глазурями, ангобная роспись, рельеф.

Автором большинства выпускаемых изделий является главный художник фабрики Ю. П. Агафонов. Ему принадлежит и заслуга в освоении майоликовых изделий с применением плетения из лозы. Идея создания таких сувениров вполне закономерна, так как поселок с давних времен славится своими мастерами по плетению корзин, оплеток для бутылей.

Фабрикой освоен выпуск керамических изделий с применением техники плетения, автором которых является Ю. П. Агафонов. Среди них кувшин, покрытый темно-коричневой поливой, целиком оплетенный лозой, плоская фляжка для вина в оплетке, набор для специй, конфетница и др.

* Кроме Сысертского завода фарфор выпускают три предприятия Министерства местной промышленности РСФСР — производственное объединение «Гжель», Бронницкий завод фарфоровых изделий «Возрождение» (Новгородская обл.) и Кисловодский завод сувенирных изделий (Краснодарский край).

Сочетание темной гладкой поверхности керамических сосудов со светлой ажурной плетенкой выглядит очень эффектно.

Художники завода смело экспериментируют, изучают особенности местной художественной культуры, формируя художественную направленность нового предприятия.

Художественная керамика, как одна из подотраслей народных промыслов, в наши дни приобретает все большее значение в развитии современной культуры.

Глава

# 5

# Художественная обработка камня и кости

## § 1

## Художественная обработка камня*

Художественная обработка камня — древнейший вид народного декоративного искусства.

Еще на заре развития культуры человеческого общества камень как очень твердый и прочный материал служил для изготовления первобытных орудий труда; из него путем самой несложной обработки делались ножи, топоры, наконечники для стрел и копий, а также украшения в виде ожерелий из кусочков цветного отшлифованного камня, браслетов, подвесок всякого рода. Но и с освоением других материалов, в частности железа, камень не утратил своего значения. Его природная декоративность, разнообразие расцветок и узоров неизменно привлекали к нему художников и мастеров всех времен и народов. Из камня создавались как монументальные архитектурные памятники, так и произведения мелкой пластики, драгоценные вставки в ювелирные украшения.

Многим видам камня приписывались чудесные, магические свойства, особое влияние на жизнь и судьбы их владельцев, о них слагались легенды.

**Классификация камней, их художественные свойства.** На всех предприятиях художественных промыслов существует условное деление используемых в производстве поделочных камней на *твердые и мягкие.* На твердом поделочном камне острый стальной предмет при процарапывании не оставляет следа; для его обработки, резания, шлифовки применяются особо твердые материалы. Существует специально разработанная шкала Мооса, или таблица твердости, где наиболее твердый добываемый в природе камень алмаз имеет твердость 10. К группе твердых камней относятся

* Раздел «Художественная обработка камня» написан Н. И. Каплан, раздел «Художественная обработка кости»— Т. Б. Митлянской.

драгоценные камни, а также агат (твердость 7), яшма (твердость 6—7), родонит, или орлец (твердость 5,5—6,5), нефрит (твердость 5,5—6), лазурит (твердость 5,5).

Среди камней в декоративно-прикладном искусстве наиболее широкое применение получила яшма. Это чрезвычайно разнообразный по рисунку и расцветке декоративный материал. Необыкновенно красива и декоративна, например, уральская орская яшма. В расцветке орской яшмы преобладают красный, черный, коричневый цвета с белыми пятнами и полосами; узоры этого камня причудливы и выглядят зачастую как созданные художником пейзажи: горы, покрытые снегом или освещенные солнцем, морские дали, лесные дебри. Так называемая ленточная яшма покрыта довольно правильными параллельными лентообразными светло-зелеными и коричневато-малиновыми полосами. Зеленая ревневская (алтайская) яшма имеет рисунок в виде волнообразных белых полос.

Удивителен по своему цвету и рисунку орлец, вишнево-розового более густого или более нежного цвета с черными включениями, напоминающими по рисунку деревья, ветки, кусты и названными поэтому «дендритами».

Одной из самых распространенных групп твердых поделочных камней у нас в стране является группа халцедонов: сердолик, хризопраз, оникс и т. д. Наиболее ярким представителем этой группы является агат. В расцветке агата встречаются различные сочетания молочно-белого, голубоватого, голубовато-серого тонов. Тонкие пластинки агата почти совершенно прозрачны. Характерный рисунок делает агат очень декоративным.

В отличие от других камней агат легко поддается искусственной окраске (в основном в коричневый и черный цвета).

Лазурит самим своим названием свидетельствует о том, что это камень небесно-голубого, лазурного цвета, иногда с густой россыпью мелких белых включений.

Нефрит чаще всего в природе имеет зеленый цвет всех оттенков, хотя иногда встречаются черные и белые его разновидности. Он чрезвычайно ценился в древности, применялся только в мелких декоративных и ювелирных изделиях и почитался вечным.

Малахит — камень средней твердости (твердость 4) имеет общий ярко-зеленый тон. В природе он встречается в виде почковидных образований; будучи обработанными, они дают причудливый узор в виде полос и концентрических овалов неправильной формы, в которых основной ярко-зеленый цвет выступает в различных тональных переходах и градациях.

Нетрудно представить себе, что вазы и чаши, шкатулки и табакерки из пестрой рисунчатой яшмы, агата, синего лазурита, переливчатого ярко-зеленого малахита отличаются необычайной красотой.

Наряду с камнем твердым и средней твердости на Урале, Северном Кавказе и в Сибири имеются также большие запасы мягких камней, которые легко поддаются обработке. К ним относятся гипсовый камень, талькохлорит, селенит, кальцит.

Мягкий камень поразительно разнообразен по расцветкам и включениям. Гипсовый камень — это большей частью камень светлый, иногда совершенно белый, иногда золотистого, коричневатого, серого, голубоватого и других тонов; встречается камень нежных, розоватых и зеленых оттенков. Кальцит — камень ровного приятного тона охры, иногда с лентообразными полосами более темного коричневатого тона.

Особыми декоративными качествами отличается талькохлорит. Это камень зеленовато-сероватый с пористым зернистым строением. При полировке он становится темным, зеленовато-черным или просто черным. Эта особенность позволяет создавать из него декоративные изделия, комбинируя полированные темные и неполированные светлые участки.

Очень красив и привлекателен селенит. Это камень золотисто-желтый, иногда с нежным розоватым оттенком, слоистый по строению, почти прозрачный.

**История художественной обработки камня в России.** До XVII в. на территории России употреблялся в основном строительный камень известнякового происхождения. В древности кочевые племена использовали его для изготовления стелл — памятников, украшенных контурной и рельефной резьбой, а также обработанных в виде фигур животных и скульптурных изображений человека (так называемых «каменных баб»); эти стеллы и скульптуры устанавливались на местах, особо почитаемых и важных для народа, связанных с битвами, празднествами, молебнами, чаще всего в степях, в предгорных, равнинных районах.

В Киевской, а затем и Владимиро-Суздальской Руси X—XII вв. камень широко применялся для возведения архитектурных сооружений. На это шел белый карпатский строительный камень, хорошо поддававшийся художественной обработке.

Стены Дмитровского собора в г. Владимире, сплошь покрытые резными рельефными изображениями птиц, цветов, львов, фантастических существ с львиным туловищем, орлиными головами и крыльями, так называемых грифонов, дают нам представление о замечательном мастерстве камнерезов XII в.

Заглохшее в годы татарского нашествия русское камнерезное искусство вновь возрождается в XV—XVII вв. Камнерезное искусство XVII в. дошло до нас в многочисленных московских архитектурных памятниках: белокаменных резных наличниках Грановитой палаты и подоконниках Теремного дворца в Московском Кремле, в архитектурных деталях церквей в Останкине и в Филях, трапезной Симонова монастыря и др.

Художественная обработка камней твердых и средней твердости пород получила особенно большое развитие в XVIII в., когда в связи со строительством Петербурга и возведением целого ряда архитектурных ансамблей в самом городе и его окрестностях художниками и мастерами-камнерезами выполняются облицовочные работы, создаются лестничные марши, наружные и внутренние колоннады, портики, беседки из цветного камня отечественных месторождений, открытых в XVII—XVIII вв. на Урале, в Западной и Восточной Сибири. В первой половине XVIII в. создаются специальные гранильные фабрики — Петербургская и Екатеринбургская (Свердловская), во второй половине XVIII в. — Колыванская гранильная фабрика на Алтае. В это время одним из приемов украшения фасадов и интерьеров дворцов, а также садовых и парковых сооружений и ограждений становятся *декоративные каменные вазы* (рис. 5.1). Бóльшая часть таких ваз делалась в виде греческих амфор или древнеримских широких чаш. Основную декоративную роль в них играл сам материал — цветной поделочный камень разнообразного цвета и рисунка, хорошо обработанный и отполированный. Чтобы оттенить природную красоту камня, его дополняли металлом — бронзовыми скульптурными ручками и фигурными накладка-



*Рис. 5.1*
Вазы парные.
Лазурит, бронза.
Петергофская
гранильная
фабрика. XVIII в.

ми. Размеры ваз бывали до полутора-двух метров в высоту и до двух метров в поперечнике. Изготовление их часто длилось десятилетиями, поскольку обработка производилась вручную.

В 40-х годах XIX в. полностью прекратилось дворцово-усадебное строительство, а вместе с этим и изготовление колонн, балюстрад, крупных ваз из цветного камня.

К этому времени на Урале вблизи камнерезных заводов появилось множество мелких кустарных мастерских, где из твердого камня делали мелкие поделки — табакерки, шкатулки, подсвечники, полуфабрикат для ювелирных изделий. Мастера изготовляли шкатулочки, на крышках которых воспроизводилась в объеме с возможным натурализмом кисть каких-либо ягод. После отмены крепостного права развитие этого мелкого кустарного производства усилилось.

Начало художественной обработки мягкого камня относится к концу XIX в. Мягкий камень, хотя и уступал твердому в прочности и долговечности, но открывал перед народными мастерами гораздо более широкие возможности, поскольку техника обработки мягкого камня очень проста. Мягкий камень распиливался поперечной или циркулярной пилой, а художественные изделия вырезались из заготовленных блоков при помощи стамесок, обрабатывались и другими подобными инструментами. Шлифовались изделия из мягкого камня стеблями растения — хвоща, а полировались гашеной известью и мыльной пеной.

Особенно популярным у народных мастеров был селенит, «уральский самоцвет», как его называли. Вс. Я с ы л, деревнях К л ю ч и к и и О в ч и н н и к и почти в каждом дворе были оборудованы кустарные мастерские, где вытачивались из селенита яйца разной величины, рамки для фотографий, бочоночки, туалетные лоточки в виде туфельки на каблучке. Все эти изделия не отличались хорошим вкусом. Безвкусной была и скульптура из мягкого камня. Пермское и Екатеринбургское земства, пытаясь помочь кустарям повысить художественный

уровень их продукции, открыли на Урале свои школы, направили туда своих художников, но эти меры не привели к желаемым результатам.

После Великой Октябрьской революции камнерезный промысел стал возрождаться на основе кооперирования кустарей-одиночек, постройки коллективных мастерских, снабжения их сырьем в централизованном порядке.

**Современные художественные промыслы по обработке мягкого камня.** Раньше других организуются кооперативные камнерезные артели на Урале: в 1922 г.—в с. Павлово, в 1923 г.— в Мраморском, в 1929 г. — в с. Красный Ясыл. В 20—30-х годах к ним присоединяются мастера близлежащих сел и деревень — Ключики Вторые, Бурмасы, Федоровская и др. В настоящее время мастера этих деревень работают на комбинате «Уральский камнерез». В 1933 г. организуется камнерезная артель в г. Кунгуре, теперь Кунгурский завод художественных изделий.

Уральские предприятия выпускают изделия из мягкого камня местных месторождений — лоточки, пепельницы, светильники, декоративную скульптуру малых форм, преимущественно анималистическую.

Во главе камнерезного промысла Пермской области в первое время стояли художники И. А. Семериков, П. М. Кремлев и П. Л. Шальнов. Большую роль в становлении промысла в 20-х — начале 30-х годов сыграла Свердловская камнерезная мастерская, организованная Академией художеств. Взамен безвкусных образцов художники пытаются выполнить более художественно-полноценные изделия. Так, например, И. А. Семериковым были созданы произведения мелкой пластики на современные темы: «Русский танец», «Горнорабочий», «Спортсменка».

В 20—30-х годах много трудился для промысла скульптор П. В. Сангурский, создавший ряд образцов спичечниц, пепельниц, украшенных сильно шаржированными и геометризованными изображениями животных.

В начале 30-х годов плодотворно поработал для уральского промысла также скульптор А. Н. Комаров. В противоположность Сангурскому он в своих анималистических скульптурах шел от реального образа животных, стремясь достигнуть убедительного обобщения и декоративной трактовки без схематизации и гротеска. Его скульптуры «Лайка» из белого гипсового камня, «Белочка» из золотистого полупрозрачного селенита выпускались в течение нескольких десятилетий.

В 50-х годах художественным руководителем Кунгурского завода художественных изделий становится М. Г. Лисунов. Им создаются новые образцы художественных изделий, в том числе письменный прибор с барельефным изображением ордена Победы.

В это же время впервые появляются декоративные художественные изделия из мягкого камня в сочетании с металлом (чаще всего латунью). Металлические бортики, шишечки на крышках каменных шкатулок и вазочек, металлические опорыножки придавали изделиям из мягкого камня большую строгость, делали их более декоративными.

Вместо ненужных теперь уже письменных приборов с чернильницами, занимавших немалое место в ассортименте камнерезных предприятий, камнерезные промыслы увеличивают выпуск декоративной, преимущественно анималистической скульптуры, настольных декоративных лоточков, чашечек, ваз, подсвечников, светильников.

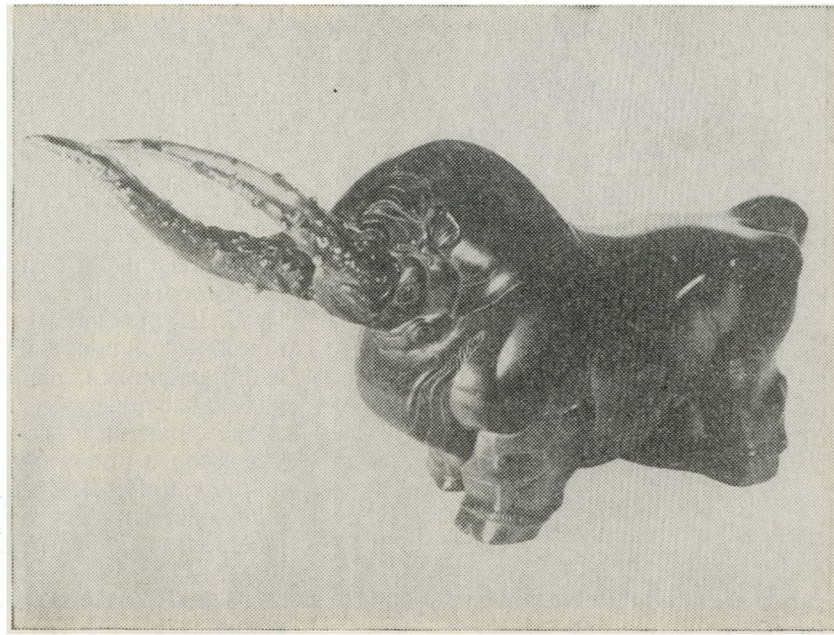


*Рис. 5.2*
Скульптура «Бык». Гипсовый камень. Художники Г. М. Ковалев и А. М. Овчинников. Кунгур, Пермская обл. 1975 г.

Очень интересны светильники-ночники из мягкого камня. Когда в темном помещении включается электричество и ночник начинает светиться, обнаруживаются особенности строения данного камня — прихотливое чередование почти совершенно прозрачных участков с глухими, непрозрачными; свет по-разному окрашивает эти участки, создавая фантастическую и неповторимую картину.

В декоративной анималистической скульптуре из кальцита «Росомаха» М. Г. Лисунов удачно использовал плотный и темный по расцветке полированный камень для создания пластического образа сильного и массивного зверя. В статуэтке передано ощущение тяжести, монолитности и одновременно мягкой пластичности формы.

В настоящее время одним из молодых талантливых мастеров Кунгурского завода является художник Г. М. Ковалев. Основным материалом для его работ служит талькохлорит. Ковалев использует графические приемы, помогающие ему подчеркнуть особенности скульптурной формы и одновременно фактуру камня. Для этого в отдельных местах поверхности изделий он процарапывает полосы, напоминающие карандашную штриховку (рис. 5.2). Эти приемы с успехом применены им в работах «Сом», «Черепаха», «Бык».

Комбинат «Уральский камнерез» в с. Красный Ясыл Пермской обл. — наиболее традиционный центр среди других камнерезных предприятий. Здесь высоко развито искусство анималистической скульптуры из камня. Выдающимся мастером этого промысла является А. М. Овчинников, которому особенно удаются скульптурные изображения животных. Очень привлекательны его работы «Енотовидная собака» (талькохлорит), «Сова» (серый алебастр), «Росомаха» (коричневый алебастр), «Ворон» (талькохлорит). А. М. Овчинников



*Рис. 5.3*
Скульптура «Соболь на пне».
Кальцит, дерево. Худ. А. М. Овчинников.
Село Красный Ясыл, Пермская обл. 1976 г.

обобщает образы животных, избегая излишней схематизации или упрощения, которыми нередко, особенно в камнерезном деле, подменяется декоративность. Камень, выбираемый Овчинниковым, всегда удачно отвечает образу зверя. Вот настороженный, стоящий на задних лапках соболь. Скульптура выполнена в кальците. Фигурке зверька придана интересно обобщенная, обтекаемая, но не заглаженная форма. Подчеркнуто в то же время, что это украшение — декоративная композиция, а не станковая скульптура. Мордочке соболя художник придал доброе выражение. Видно, что в каждой своей работе, будь то «Соболь на пне» (рис. 5.3.) — кальцит, дерево; «Вальдшнеп» — рисунчатый белый, серый мягкий камень; «Еж» — талькохлорит, А. М. Овчинников удачно сочетает образ животного или птицы с камнем, его узором и текстурой.

В 1930 г. на базе месторождения высокодекоративного камня близ с. Борнуково Бутурлинского р-на Горьковской обл. была организована артель, получившая название «Борнуковская пещера».

Основной ассортимент художественных изделий «Борнуковской пещеры» сложился при участии скульптора П. Л. Шальнова. Это были письменные приборы и пепельницы, украшенные изображениями, главным образом, диких экзотических животных: львов, тигров, пантер, барсов, слонов. В числе учеников и преемников П. Л. Шальнова был и П. В. Курышев, занявший впоследствии место художественного руководителя этого предприятия (рис. 5. 4).

В 50—60-х годах здесь также прекращается выпуск письменных приборов, и в ассортименте остаются пепельницы, лоточки, светильники, анималистическая скульптура.

В 60—70-х годах организуются и постепенно достигают высокого уровня развития камнерезные предприятия Краснодарского края—в Ходжохе и Отрадном; здесь изготовляют коробочки, туалетные лоточки, светильники из мягкого, преимущественно гипсового камня, часто с металлом и анималистическую скульптуру малых форм.

На всех предприятиях художественных промыслов, обрабатывающих камни мягких пород, используется усовершенствованное оборудование: шлифовальные, сверлильные, камнерезные, ленточнопильные и другие станки.

**Современные художественные промыслы по обработке твердого камня.** После Великой Октябрьской революции художественная обработка твердого камня сосредоточилась на хорошо оснащенных предприятиях камнерезной промышленности, не связанных с деятельностью кустарных художествен-

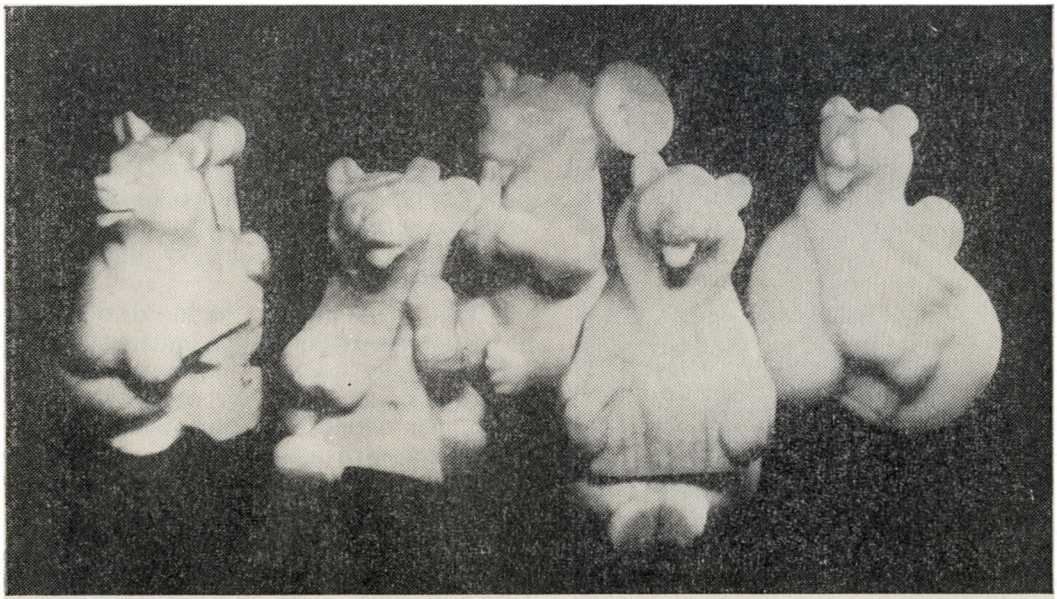


*Рис. 5.4*
Скульптурная группа «Медведи-музыканты». Гипсовый камень. Худ. П. В. Курышев. Село Борнуково, Горьковская обл. 1970 г.

ных промыслов. На современных камнеобрабатывающих предприятиях твердый камень распиливается при помощи дисковых пил или абразивных дисков, установленных на полуавтоматических резальных станках. Сверловка твердого камня производится на сверловочных полуавтоматах, шлифовка и полировка — на шлифовально-полировальных станках. При изготовлении мелких орнаментированных изделий применяется также и ручной труд мастера-камнереза. Предприятия, занятые обработкой твердого камня, изготовляют шкатулки, пепельницы, туалетные лоточки, декоративные настольные и настенные блюда, тарелки, экраны.

Колыванский камнерезный завод им. И. И. Ползунова изготовляет художественные изделия из местной алтайской яшмы, белоречита, кварцита (рис. 5. 5). Производственно-экспериментальное художественное объединение народных художественных промыслов и сувениров Хабаровского крайисполкома выпускает оригинальные художественные изделия из цветного поделочного камня, так называемого «пейзажного», добываемого в Хабаровском крае.

Во второй половине 60-х — первой половине 70-х годов на ряде предприятий, в том числе на Колыванском камнерезном заводе, освоено изготовление ювелирных изделий, украшений (чаще всего с серебром или мельхиором). Для украшений особенно часто применяется орлец, лазурит, нефрит, агат.

В последние годы успешно развивается промысел художественной обработки твердого камня на Челябинской фабрике художественных изделий. Здесь изготовляются подсвечники, настольные коробочки, письменные приборы, брелоки,



*Рис. 5.5*
Ваза круглая. Яшма. Худ. В. В. Ильин.
Пос. Колывань, Алтайский край.

перстни, серьги и брошки из уральских камней в сочетании с металлом.

Камнерезные промыслы в последней четверти века вступили в полосу интенсивного развития. Повсеместно открываются новые месторождения цветного поделочного, преимущественно твердого камня, организуются новые цехи и мастерские.

## § 2

## Художественная обработка кости

Художественная обработка кости имеет древние традиции. Проводимые советскими учеными археологические исследования позволили открыть ряд интересных памятников художественной обработки кости, выполненных много веков назад.

Твердость кости давала возможность мастерам применять прорезную ажурную резьбу; ее пластичность позволяла достигать мягкой моделировки рельефных и скульптурных форм. Блеск полированной поверхности материала, его тонкие цветовые оттенки придавали особую красоту создаваемым вещам.

Для выполнения художественных изделий применялись различные виды кости: *бивни слона, мамонта, клыки моржа.* Бивни слона, особенно ценные, ввозились с Востока; мамонтовые бивни находили в вечной мерзлоте Сибири, Якутии, на Чукотке; моржа били в северных морях. Эти ценные виды кости, близкие по своему строению, различались цветовыми оттенками, блеском, текстурой. Мамонтовая кость имеет теплый желтоватый тон и текстуру в виде миниатюрной сеточки. Моржовая кость светлее и холоднее по цвету, в отличие от бивня мамонта имеет ячеистую внутреннюю часть, что несколько сужает возможность создания художественных изделий.

Кроме этих ценных пород кости издавна использовалась и простая животная кость *(цевка)*. Она не обладает такими прекрасными свойствами, как бивни мамонта и клыки моржа. Трубчатая форма, белый неровный цвет, матовая поверхность — все это ограничивало возможности создания художественных изделий. Однако народные мастера находили разнообразные интересные художественные приемы ее декорирования.

Употреблялся также *рог животных,* имеющий такие качества, как разнообразные оттенки цвета, просвечиваемость, мягкость и пластичность. Из рога делались табакерки, гребни, заколки. Народы Севера использовали рог оленя для изготовления рукояток но-

жей, пороховниц, деталей оленьей и собачьей упряжи.

Техника обработки кости разнообразна. Она включает токарную и наборную работу, объемную, ажурную, рельефную резьбу, гравировку (как цветную, так и бесцветную), инкрустацию цветными кусочками кости, деревом, а также окрашивание простой животной кости в разные тона (преимущественно в зеленые, коричневые).

Кость хорошо сочетается с другими материалами — деревом, металлом.

Современная обработка кости предусматривает применение бормашины, преимущественно на вспомогательных операциях. Остальную часть работы мастера выполняют вручную специальными металлическими инструментами, что требует определенных навыков, приобретенных в специальных художественных заведениях.

Созданием новых творческих вещей, собственных композиций занимаются наиболее талантливые мастера.

На территории РСФСР находятся три традиционных костерезных художественных промысла — в с. Ломоносово, в г. Тобольске и в пос. Уэлен на Чукотке.

Кроме того, после Великой Октябрьской революции в нашей стране организовались центры резьбы по кости и рогу в подмосковном г. Хотьково, в курортных городах Сочи и Кисловодске, в Магадане, Краснодаре, Спасске-Дальнем и других городах.

Искусство резьбы по кости, получившее название холмогорской, является одним из проявлений богатой художественной культуры Русского Севера. Здесь на землях, мало пригодных для земледелия, среди населения, не знавшего крепостного права, получили развитие разные народные художественные ремесла.

В древнем г. Холмогоры, расположенном в 60 км от Архангельска, а также в деревнях Куростров, близ Холмогор, занимались резьбой по кости.

Этот промысел известен с XVII в., когда среди мастеров Оружейной палаты были и холмогорские мастера, которые выполняли костяные гребни, кубки, кружки, шахматы, ларцы для царского двора.

Особенно большую известность получает холмогорский промысел в XVIII в. Искусство северных мастеров пользовалось популярностью в новой столице — Петербурге. Холмогорцы у себя дома выполняли по столичным заказам разнообразные изделия или сами нередко отправлялись в Петербург и жили там подолгу. Известно, что знаменитый русский скульптор Федот Шубин, уроженец дер. Денисовка, что на Куростров, в начале своего творчества работал как костерез в Архангельске, а затем и в Петербурге. На характер изделий мастеров оказывало значительное влияние официальное искусство эпохи. Для начала века типичны изделия простых, строгих форм, соответствующих архитектуре петровского времени. Это прямоугольные или квадратные коробочки, обычно имеющие деревянную основу, оклеенные пластинами кости. Мастера употребляли простую животную кость и находили интересные приемы обогащения ее цветом. Часть пластин оставалась белой, часть окрашивалась в интенсивно-зеленый или коричневый цвет. Чередование белых и окрашенных пластин создавало определенный ритм. Расположение пластин подчинялось форме вещи, акцентировало ее конструкцию. На фон окрашенной кости наносился бронзированный *глазковый орнамент,* образующий разнообразные комбинации из кружков разной величины. Белые пластины кости украшались *цветной гравировкой* в виде изящно изогнутых веточек с зелеными листьями и красными цветами, похожими на тюльпаны. Сочетание бронзи-

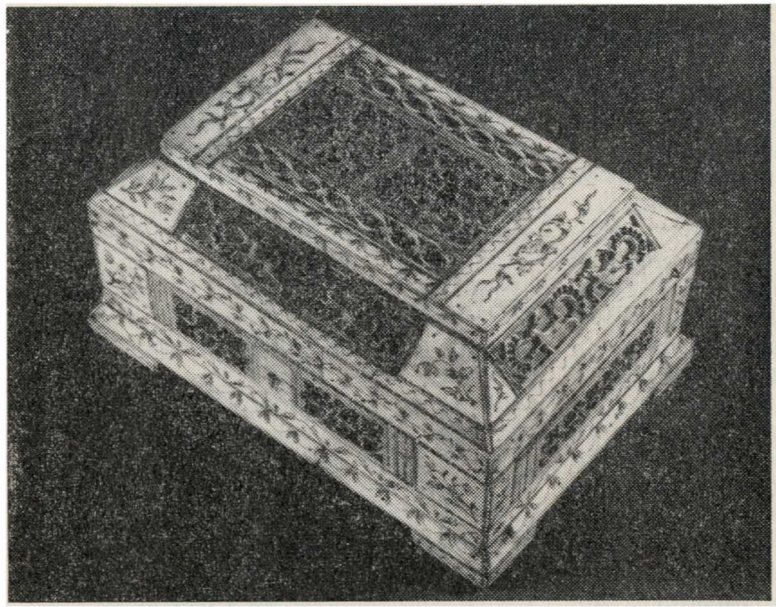


*Рис. 5.6*
Шкатулка.
Моржовый клык.
Холмогоры.
XVIII в.

рованного орнамента, цветной гравировки, окрашенных пластин кости придавало вещам нарядный, красочный облик. Иногда крышки коробочки, табакерки, ларчика украшались резной вставкой, на которой в технике *ажурной* или *рельефной* резьбы изображалась несложная сюжетная сцена: собака, преследующая зайца; охотник, стреляющий в птицу; олень с ветвистыми рогами или диковинный страус. Подобные сюжеты часто брались из популярного в то время сборника гравюр «Символы и эмблемы», изданного в 1705 г. на русском языке.

К середине века наиболее излюбленной для холмогорских мастеров становится техника ажурной резьбы. Ажурный узор, состоящий из завитков типа раковины, напоминал распространенный в то время рокайльный орнамент. Разнообразие рисунков, изящество резьбы свидетельствовали о высоком художественно-техническом мастерстве резчиков.

Изготовлялись большие ларцы, напоминающие формой традиционные сундуки-подголовники в виде теремка с высокой крышкой, коробочки, табакерки, мушечницы, игольники, гребни, коробки для писем, перчаток, миниатюрные туалетные комодики с выдвижными ящиками. Декоративное оформление изделий соответствовало форме вещи, орнамент не существовал сам по себе, а был неотъемлемой частью данного предмета. Сюжетные изображения, выполненные в низком рельефе, мастерски вписывались в ажурный узор (рис. 5. 6).

Холмогорские мастера были искусны и в портретной резьбе. Портреты, выполненные холмогорскими резчиками, имеют много общего с медальерным искусством. Профильная композиция, тонкая моделировка низкого рельефа, плоскостная трактовка изображений — все это было типично как для медалей, так и для портретов северных резчиков. Портретные изображения они помещали на прямоугольные или квадратные костяные пластины и обрамляли излюбленным ажурным узором. Часто под ажур подкладыва-

лась цветная фольга, в чем выражалось стремление мастеров к красочности, нарядности.

Портретные изображения украшали также и костяные кубки. Такие вещи, выполненные, очевидно, по заказу Петербурга, были особенно красивы и многодельны. Источником этих изображений служили, видимо, гравюры с парадных живописных портретов. Однако холмогорские мастера не копировали гравюры, а перерабатывали изображенное на них в соответствии с материалом, техникой, характером вещи. Свойственная живописному портрету объемность, иллюзия пространства заменялась плоскостной трактовкой, обусловленной формой стенок кубка. Орнаментальную трактовку приобретали детали костюма.

Выдающимся мастером портретных изображений на кости был земляк М. В. Ломоносова О. Х. Дудин, живший в 1770-е годы в Петербурге. В его работах — кру́жках из слоновой кости с портретами русских князей и царей— можно увидеть своеобразное преломление официальных стилей эпохи барокко и рококо.

Известным мастером резьбы по кости был Н. С. Верещагин из Архангельска, создатель уникальных ажурных ваз с рельефными аллегорическими сценами. Выполненные в конце XVIII в. вазы несут на себе печать уже нового нарождающегося стиля эпохи классицизма. Это особенно четко проявляется в характере орнамента, украшающего изделия холмогорских мастеров начала XIX в. Ажурные завитки сменились строгой геометрической сеткой, на фоне которой размещены изящные гирлянды цветов; излюбленная в XVIII в. цветность сменилась акцентированием холодного, естественного тона кости; формы изделий стали подчеркнуто строгими. Все это свидетельствует о близости искусства холмогорских мастеров господствующему стилю эпохи — классицизму. Во второй половине XIX в. холмогорский промысел, как и многие центры народного искусства, не выдерживающие конкуренции с развивающимся капиталистическим производством, приходит в упадок.

В 1930 г. в с. Ломоносово, на родине великого ученого, была организована школа художественной резьбы по кости, а затем и артель. Три старых мастера: В. П. Гурьев, В. Т. Узиков, Г. Е. Петровский — становятся учителями молодых резчиков.

На первых порах молодые мастера осваивают технику традиционной ажурной резьбы. Одновременно они пытаются создать новый тип ажурного орнамента, который был бы основан на формах, заимствованных из живой природы. В этом процессе определенное влияние на мастеров оказывают специально созданные для промысла работы художника-профессионала М. Д. Ракова, глубоко творчески осмыслившего традиции искусства Холмогор, сумевшего придать своим миниатюрным резным композициям поэтический и орнаментальный характер.

В 40-е годы мастера уже смогли продемонстрировать свое виртуозное мастерство владения материалом и трудоемкой техникой его обработки. Этот период для холмогорского промысла — время создания уникальных выставочных вещей, посвященных патриотическим темам победы советского народа в Великой Отечественной войне. Создатели этих работ, рассчитанных для экспонирования на выставках, в музеях, резчики П. П. Черникович, А. Е. Штанг проявили высокое мастерство в выполнении портретных изображений, сложных батальных композиций и тончайшего ажурного орнамента. Однако стремление к техническому совершенству, желание насытить кубок или вазу максимальной декоративной

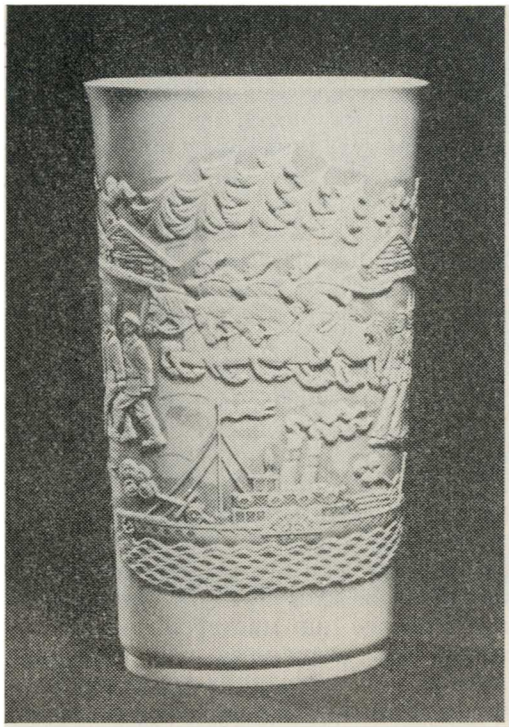


*Рис. 5.7*
Бокал «Гражданская война на Севере».
Кость, резьба.
Худ. Н. Д. Буторин. Ломоносово. 1967 г.

нагрузкой порой мешало образному, целостному решению вещей.

Для искусства холмогорских резчиков следующего десятилетия характерны поиски нового типа узора. Много интересного было создано талантливым резчиком П. П. Черниковичем: пластичная разработка ажурного и рельефного орнамента в новых изделиях, как, например, в лотке «Олени и волки», где сюжет раскрывался декоративными средствами.

Но особенно значительные изменения в творчестве холмогорских резчиков по кости приходятся на 60-е годы, что связано с общими процессами, характерными для декоративно-прикладного искусства этого периода. Усложненность форм изделий и орнаментации, свойственная недавнему прошлому, сменяется простотой и лаконизмом решения вещи. Изменяется и отношение к наследию искусства холмогорской резьбы. Мастера творчески используют это наследие, а не механически заимствуют отдельные художественно-технические приемы или элементы орнамента.

Целостность в решении вещи, выявление ее эмоционального строя, ритмическая согласованность сюжетных и орнаментальных мотивов — такие задачи решают мастера в своем творчестве.

Новые черты ярко проявляются в создании уникальных вещей. Здесь многодельность, перегруженность уступают место образным эмоциональным решениям — насыщенным и лаконичным.

Таковы работы А. С. Гурьева, Н. Д. Буторина, посвященные большим темам общественного звучания. Современная тема решается декоративными средствами. Найдена мера обобщения изобразительных мотивов, достигнута ритмическая согласованность сюжетных композиций со всей формой вещи, как, например, в работе Н. Д. Буторина «Гражданская война на Севере» (рис. 5. 7).

Кроме уникальных вещей холмогорские мастера создают разнообразные коробки, ларцы, декоративные экраны, трубки, мундштуки, ножи для резания бумаги, украшения к дамскому костюму. Излюбленная традиционная ажурная резьба. Мастера также искусны в технике рельефной резьбы и цветной гравировки. Сюжетность — традиционная черта искусства Холмогор, она развивается и в наше время. Мастера поэтически отражают природу Севера, преобразования, происшедшие на этой суровой земле, обращаются к мотивам русского фольклора. Вариации изображений на эти темы

разнообразны и проявляются у каждого мастера по-своему. Но в целом типичны обобщенная трактовка изобразительных мотивов, связь сюжетной композиции с плоскостью вещи, с дополняющим ее ажурным или рельефным орнаментом.

Ведутся поиски новых форм орнамента, основанного на декоративной переработке мотивов живой природы и традиционного рокайльного орнамента, так называемого *холмогорского завитка.* Привычный мотив укрупняется в масштабе, обогащается его пластическая разработка, изменяется в соответствии с замыслом автора, вызывая ассоциации со снежными вихрями, сказочными цветами, рогами оленей. Повышается роль орнамента в общем решении вещи, во многих работах холмогорских мастеров характер орнамента определяет эмоциональный строй произведения в целом.

Выполняют мастера и миниатюрную скульптуру. Она отличается узорностью силуэта, изящной проработкой деталей, плоскостной трактовкой, что связано с характерной особенностью холмогорского искусства — украшением плоскости. Этими чертами холмогорская миниатюрная скульптура отличается от скульптуры других центров костерезного искусства. Немало удачных миниатюрных скульптур было создано мастерами В. Я. Кузнецовым, Н. Д. Буториным.

В последние годы мастера много сил отдают возрождению традиционной оклейной техники при создании шкатулок, ларцов, коробочек разнообразных форм и размеров. Они используют простую кость, находят новые интересные приемы пластического решения, обогащают белую кость цветной гравировкой и рельефной резьбой.

Активное введение цвета — традиционная черта холмогорской резьбы. Окраска пластин кости в интенсивные зеленые, коричневые, желтые тона значительно повышает декоративное звучание вещи.

Следует отметить, что мастера уделяют большое внимание расположению цветных пластин, акцентируя конструкцию предмета, коробочки, ларца. Предметное начало всегда было традиционной чертой искусства Холмогор, в творчестве современных мастеров эта традиция получила новое развитие.

В последние годы холмогорские мастера ищут новые пластические приемы использования простой животной кости — цевки, основываясь на ее трубчатой форме. Обычно эта кость распиливалась на тонкие пластины, из которых выполнялось будущее изделие. Современные мастера при создании коробочек, ларцов стремятся использовать естественную форму цевки, что позволяет достигать бесконечных вариаций пластических решений.

В среде холмогорских резчиков сформировалось много творческих индивидуальностей, работающих вместе с тем в русле единой коллективной традиции. Лауреат Государственной премии РСФСР им. И. Е. Репина Н. Д. Буторин — один из талантливых мастеров промысла, имеющий высшее профессиональное образование, работавший преподавателем в школе художественной резьбы по кости, выступает как мастер сложных композиций и портретных изображений. Для творчества Н. Д. Буторина характерны постоянные поиски нового, глубокое понимание традиций искусства Холмогор.

В своей вазе «Весна» мастер поэтически решает тему пластическими средствами. Порхающие на деревьях птицы, прихотливо изогнутые ветви образуют единый ажурный и в то же время пластичный орнамент.

Целостность и эмоциональная насыщенность образного решения свойственны многим вещам Н. Д. Буторина. В его творчестве большое место занимают изделия с цветной гравиров-

кой, как растительной, так и сюжетной. Увлечение сюжетной гравировкой—это одно из самостоятельных художественных направлений в творчестве современных холмогорских мастеров.

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.

Современные резчики из села Ломоносово — это наследники большого искусства Холмогор, и сегодня они успешно трудятся, создавая подлинные произведения народного декоративного искусства.

Тобольский костерезный промысел возник в 60-е годы XIX в. Резчики работали в частных мастерских, вырезая из мамонтовой кости скульптурные миниатюрные композиции, изображающие северных жителей у чума, кормление собак, езду на оленях. Обычно каждая скульптура многофигурной композиции вырезалась отдельно и прикреплялась к плоской подставке, как это делается в макетах.

Наиболее интересным резчиком XIX — начала XX в. был П. Г. Терентьев, творчество которого близко искусству критического реализма. В его работах, изображающих странника, нищего, а также в композиции «Один с сошкой, семеро с ложкой» отразилось сочувствие к жизни обездоленных и угнетенных.

Объемная скульптура осталась основным видом работ тобольских резчиков и после победы Великой Октябрьской революции, когда в 30-е годы промысел стал возрождаться и старейшие мастера П. Г. Терентьев, Т. С. Песков, В. И. Денисов начали передавать свой опыт молодежи.

В. И. Денисов был мастером излюбленных на промысле многофигурных композиций, отображающих новую жизнь народов Сибири. Приезд книгоноши, самолет в тундре, самодеятельность в рыбацком колхозе, выборы в Верховный Совет СССР — таковы сюжеты работ В. И. Денисова и других мастеров. Стремясь отобразить черты нового быта, мастера вводили в свои работы изображения телеграфного столба, дома, радиорепродуктора, самолета.

Позже мастера отказались от изготовления макетов, поняв, что такой принцип работы уводит в сторону от специфики декоративного искусства. Многофигурные композиции создавались по-прежнему, но они уже не походили на макеты, хотя каждая скульптура по традиции вырезалась отдельно и шпеньками прикреплялась к подставке. Расстановка скульптур стала подчиняться определенному ритму. В произведениях, в которых изображались поездки на оленях или собаках, вся композиция убедительно передавала стремительность движений животных. Мастера умели передать изящный силуэт оленя, легкость его бега, красоту ветвистых рогов. Полна динамики и поза ездока, сидящего на нартах и энергично поднявшего остол. Подставкой служил срез мамонтова клыка, часто имеющий серо-зеленые или серо-синие тона. Особый декоративный эффект создавал контраст белоснежных скульптур с этой цветной подставкой.

Одновременно резчики стали выполнять больше однофигурных скульптур, изображающих охотника, стремительно спускающегося с горы, стоящего или бегущего оленя.

В конце 50-х годов в искусстве тобольских костерезов, как и в других

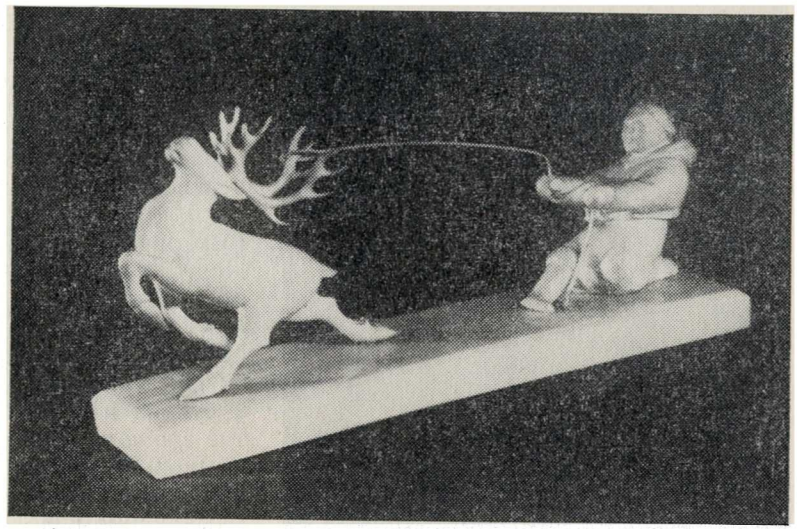


*Рис. 5.8*
«Оленеводство».
Кость, резьба.
Худ. И. С. Терехов.
Тобольск

центрах народного художественного творчества, происходят серьезные сдвиги, выразившиеся в стремлении преодолеть элементы натурализма и станковизма, выявить специфику декоративного искусства (рис. 5. 8). Тобольские резчики стремятся к лаконизму, отказываются от излишней детализации, обращая больше внимания на ритмическую согласованность композиции, на обобщение и условность, подчеркивание красоты самого материала, в большей степени отвечающих декоративной пластике малых форм.

В последние десятилетия лучшие композиции тобольских мастеров отличаются компактностью, формы обобщены, позы персонажей спокойны и выразительны. Чувствуется, что резчики относятся с симпатией и уважением к своим героям: рыбакам, охотникам и другим жителям Севера. Композиции чаще всего состоят из двух-трех фигур, но ритмическая согласованность движений всех персонажей придает произведению в целом черты особой декоративности. Таковы работы лауреата Государственной премии РСФСР им. И. Е. Репина Г. Г. Кривошеина «Рыбаки, несущие сети», «Рыбак с осетром» и др.

Мастером миниатюрных скульптурных композиций является заслуженный художник РСФСР Г. А. Хазов, работы которого отличаются тонкой проработкой силуэта и деталей (рис. 5. 9).

В. П. Обрядову привлекают темы материнства. Одна из ее скульптур изображает мать, качающую в колыбели ребенка. Работы В. П. Обрядовой проникнуты теплым лиризмом. Трактовка форм у нее подчеркнуто объемна.

Материал, из которого выполнены подобные скульптуры, уже не мамонтовая кость, запасы которой иссякли, а зуб кашалота, который, как и мамонтовая кость, хорошо полируется, обладает достаточной твердостью, пластичностью, красивым цветом. Мастера стремятся выявить красоту материала, решая форму обобщенно, производя минимум порезок, акцентируя блеск и тонкие оттенки цвета полированной поверхности. В настоящее время используется для изделий и цевка.

Коллектив промысла значительно



*Рис. 5.9*
Скульптура «Старик с трубкой».
Кость, резьба. Худ. Г. А. Хазов. Тобольск

пополнился молодежью, которая работает над расширением ассортимента изделий. Создаются украшения, брелоки, ножи. Опираясь на традиции своего промысла и достижения современного декоративного искусства, резчики Тобольска успешно работают в области скульптуры малых форм и предметов декоративного характера.

Чукотский костерезный промысел имеет наиболее древние традиции. Истоки искусства резьбы по кости на побережье Чукотки восходят к началу нашей эры. *Резьбой* по кости занимались охотники на морского зверя — эскимосы и присоединившиеся к ним в середине первого тысячелетия чукчи. Клык моржа был основным материалом, из которого жители поселков, расположенных на берегу Берингова пролива, создавали изделия, нужные в быту. Это были в основном предметы, необходимые для охоты на моржа, тюленя, кита, нерпу: наконечники гарпунов, крюки для транспортировки добычи, снеговые очки, ножи и др. Из кости также вырезали фигурки животных, служивших амулетами, обеспечивавшими, по мнению охотников, успех в охоте. Охотники, они же резчики, отлично знали животных, которых они наблюдали всю свою жизнь. Поэтому скульптуры зверей отличались остротой характеристик при необычной скупости художественных средств, минимуме резьбы. Наряду со скульптурной резьбой в конце XIX в. у чукчей и эскимосов получает развитие *гравюра* на поверхности моржовых клыков. Изображались морские животные, домики поселка, охотники, подплывающие в лодке к зверю. Эти гравированные клыки служили своеобразным сувениром, делались на продажу заезжим людям—китобоям, торговцам.

С приходом Советской власти на Чукотку начинается период больших изменений в жизни народа, что непосредственно отразилось и на его искусстве. Если в прошлом изделия из кости были предназначены для бытовых целей или были связаны с религиозными представлениями, то теперь художественная обработка кости становится основным видом народного творчества, в нем проявляются эстетические устремления народа. В поселках Уэлен, Наукан, Дежнёв, расположенных на берегу Берингова пролива, мастера успешно занимаются резьбой и гравировкой по кости. Уэлен становится центром национального искусства. При уэленском промкомбинате в 40-е годы работали 135 резчиков и граверов по кости, живущие в разных поселках. Два вида художественной обработки кости — резьба и гравировка — становятся основными в искусстве чукчей и эскимосов.

По-прежнему привлекают мастеров образы животных: кита, белого медведя, моржа, тюленя, нерпы. Вырази-

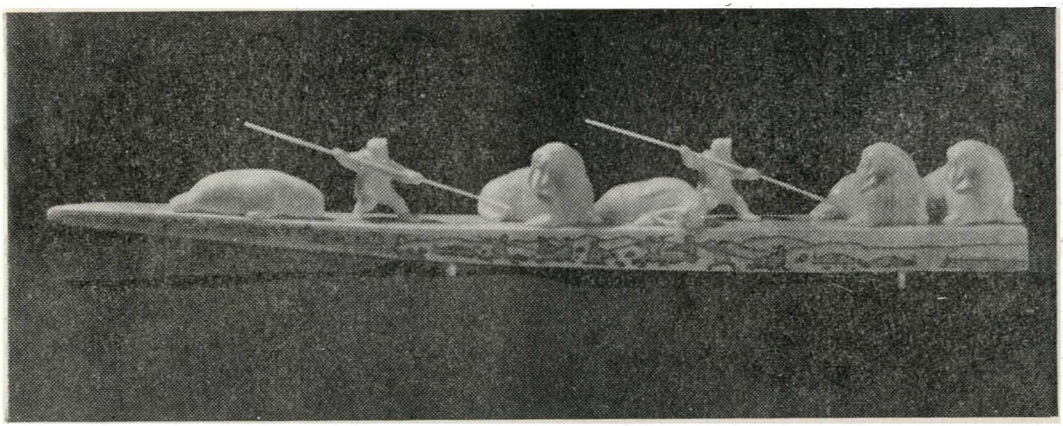


*Рис. 5.10*
«Забой моржей на лежбище».
Худ. Н. Килилой. Уэлен

тельны однофигурные скульптуры животных: идущего вразвалку медведя, лежащего неподвижно моржа. Не менее интересны и скульптурные группы, изображающие схватку зверей, например: волк набрасывается на оленя, медведь сражается с моржом. Такие скульптуры насыщены яростью борьбы, итог которой решается в смертельной схватке. Появляются и не свойственные ранее чукотской резьбе скульптурные изображения человека. Охотник, вышедший на поединок с моржом, оленевод, бегущий рядом с оленем — герои композиций мастеров старшего поколения, заслуженных художников РСФСР Вуквутагина, Хухутана, Туккая. Многофигурные композиции, изображающие забой моржей, выполнены резчиком Килилоем (рис. 5. 10). В последние годы молодые мастера А. Тымнетагин, В. Теютин создали ряд композиций, в которых они передают сцены национального быта или изображают картины из жизни окружающей природы: починка лыж-снегоступов, обработка шкуры, резка китового жира, схватка животных (рис. 5. 11).

Молодое поколение мастеров творчески развивает лучшие традиции, свойственные искусству своих предшественников. Глубокое понимание материала, своеобразие ви́дения окружающего мира, пластическое богатство скульптурных форм — все это проявляется в творчестве современных резчиков Чукотки.

Скульптурной резьбой занимаются, как правило, мужчины. Гравировка — область творчества чукотских и эскимосских женщин.

Техника гравировки проста. Изображения на поверхности моржового клыка наносятся металлическим инструментом, имеющим форму когтя (по-русски его называют «коготок», по-чукотски — «вагыльхын»). Образованные коготком тончайшие углубления, являющиеся силуэтом изображений, протираются цветными карандашами. Внутренняя часть изображений обрабатывается миниатюрной металлической стамеской с нарезкой по краю (ее называют «кисточкой»). Бороздки, образованные кисточкой, закрашиваются также цветными карандашами. От количества бороздок зависит густота цвета того или иного изображения. Обычно контур протирается черным карандашом, внутренняя часть — карандашами желтого, коричневого, синего и других цветов. Каждая масте-

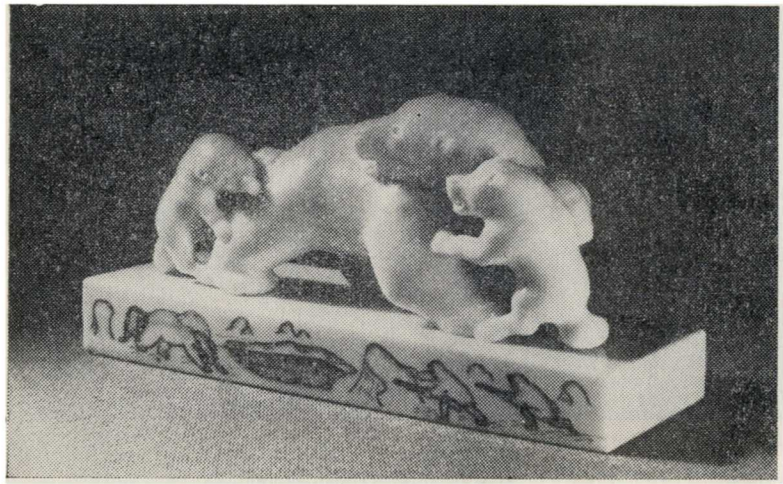


*Рис. 5.11*
Скульптура «Волки и медведь». Автор Туккай, исполнитель В. Теютин. Уэлен

рица имеет свои излюбленные колористические сочетания.

Прекрасная зрительная память, знание окружающего мира природы позволяет наносить рисунок коготком сразу, без предварительного карандашного наброска; сначала располагаются по всей протяженности клыка основные компоненты, затем второстепенные. Создавая сложную многофигурную композицию, мастера находят равновесие в расположении фигур, подчиняя всю композицию единому ритму.

Повествовательность, свойственная гравированным композициям начала XX в., развивается в наше время, сообщая современной гравировке характер рассказа, в котором сюжет развертывается в логической последовательности. Особенно ярко это свойство проявляется в гравировках на сюжеты народных чукотских и эскимосских сказок. Мастера выбирают из текста сказки наиболее интересные и пригодные для изображения эпизоды, складывая их в последовательную сюжетную линию, раскрывающую действия основных героев. Рассматривая подобное изображение, зритель как бы читает сюжет сказки, переданный в рисунках (рис. 5.12).

Мастера стремятся показать и черты новой жизни на советской Чукотке. В их произведениях можно увидеть вертолет, приземлившийся в тундре, вездеход, идущий по улице поселка, разгрузку парохода, доставившего на далекую Чукотку стройматериалы, мебель, книги. Художники В. Эмкуль, Г. Тынатваль, Е. Янку, В. Емрыкаин, И. Сейгутегин удостоены звания заслуженного художника РСФСР. Вере Эмкуль, Галине Тынатваль и Василию Емрыкаину присуждена Государственная премия РСФСР им. И. Е. Репина. Плодотворно работают Елена Янку и молодые мастера гравировки Лидия Теютина, Галина Иргутегина.

Костерезные предприятия, созданные после Октябрьской революции, опираются на опыт традиционных промыслов, одновременно используя достижения современного декоративного искусства и своеобразие художественных традиций своего района. Так, мастера организованного в 1947 г. в подмосковном г. Хотьково промысла по обработке кости, с одной стороны, основывались на традициях обработки твердых пород дерева, существовавших издавна в районе современного Загорска (в прошлом Сергиева Посада), с

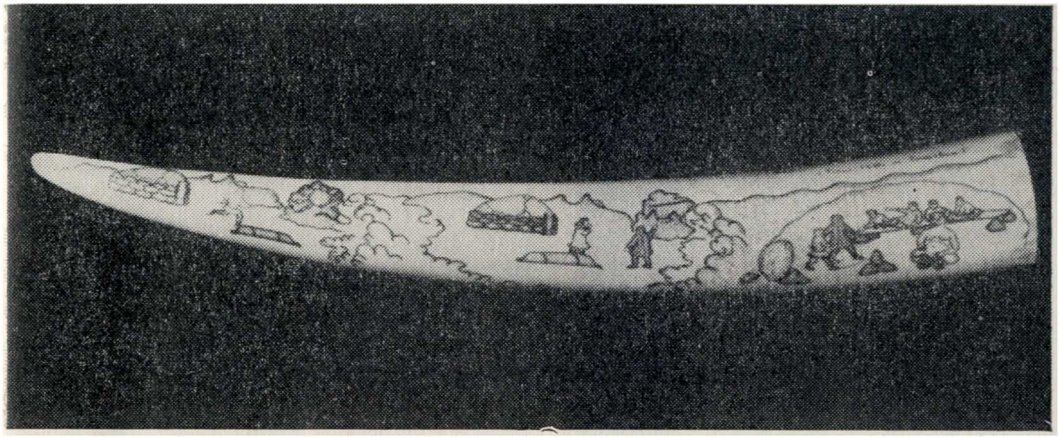


*Рис. 5.12*
Моржовый клык с гравировкой на сюжет сказки. Худ. Г. Тынатваль. Уэлен. 1971 г.

другой — использовали опыт ажурной резьбы по кости мастеров холмогорского промысла. Постепенно резчики Хотькова выработали свою собственную художественно-стилевую направленность. В Хотькове мастера работают преимущественно с цевкой и находят разнообразные способы использования этого материала. Трубчатая форма кости удачно применяется в наборных композициях, она служит основным стержнем, к которому прикрепляются, например, ветки дерева, фигуры птиц. Хотьковские мастера много работают над созданием скульптуры из цевки. Естественно, что специфика материала ставит перед мастером определенные трудности, диктует размеры, меру условности, характер формы. Скульптура из цевки представляет собой однофигурные произведения, обычно анималистического характера, и наборные скульптурные композиции, посвященные сюжетам русских народных сказок, басен И. А. Крылова или сценам народного быта (рис. 5.13).

Следует отметить, что изображения в работах хотьковских мастеров носят своеобразный оттенок юмора, сказочной интерпретации.

Скульптура отличается плоскостной трактовкой, миниатюрными размерами, иногда она дополняется цветом, кость окрашивается в коричневые, желто-серые, зеленоватые тона, что обогащает этот маловыразительный материал. Хотьковские мастера много работают и над украшениями к женскому костюму (рис. 5.14). Пуговицы с резьбой и цветной гравировкой, броши с ажурной и рельефной резьбой, пряжки, кулоны, подвески, браслеты — таков ассортимент изделий. Орнамент резьбы — преимущественно растительный, формы его довольно конкретны. Кроме животной кости хотьковские мастера в производстве художественных изделий использовали самшит — породу дерева, по твердости близкую к кости, и рог. В технике объемной, ажурной и рельефной резьбы мастера Хотькова создавали из самшита миниатюрную скульптуру, декоративные настольные экраны с изображением архитектурных памятников старинных русских городов. Рог используется для создания анималистической скульптуры и украшений к женскому костюму.

Предприятия художественных промыслов Кисловодска и Сочи



*Рис. 5.13*
«Басни Крылова». Цевка, объемная резьба. Худ. В. Я. Денисов. Хотьково. 1977 г.

работают с разными материалами — рогом, пластмассой, оргстеклом, металлом. Здесь создают сувенирные изделия для приезжающих отдыхать на курорты. Наибольший интерес представляют изделия, выполненные из рога. Художественная обработка рога получила распространение в России в XIX в. Изготовлялись очечники, гребни, портсигары, аптекарские принадлежности. Мягкость рога, его разнообразные оттенки цвета, возможность сочетать его с другими материалами — металлом и деревом — обусловливают широкое применение рога в современной художественной промышленности. Он используется для создания анималистической скульптуры. Обычно мастер учитывает форму рога, его естественную расцветку, часто подсказывающую изображение определенной птицы, рыбы, животного. Так, узорное расположение светло-серых полос на черном фоне (на широком конце рога) удачно используется в скульптуре павлина. Белое пятно в узкой монолитной части рога хорошо смотрится в скульптуре барсука. Специфика рога подсказывает условное решение скульптуры. Его естественная форма диктует мастеру основную композицию, а природная красота материала не позволяет наносить много резьбы. Излишние порезки, детализация нарушают естественный рисунок рога.

Из рога выполняют также украшения к женскому костюму; обычно в этих вещах он сочетается с металлом, имеющим как декоративное, так и конструктивное значение. Сочетание рога с металлом обогащает красоту обоих материалов. Рог применяется и для создания настенных декоративных панно, которые также дополняются металлом. Изображения птиц, рыб, цветов в сочетании с металлическими цепочками, трактованные плоскостно и укрепленные на металлической или деревянной основе, образуют композиции настенных панно.

Из рога создают и изделия утилитарно-декоративного характера: стаканы для карандашей, сигаретницы, ножи для разрезания бумаги, закладки для книг, наборы для специй. И в этих вещах мастер прежде всего исходит от природных качеств материала.

Художественно-стилевая направленность предприятия по художественной обработке рога определяется традициями местного народного искусства и природой края. Так, например, мастера Кисловодской фабрики сувенирных изделий в гравировке на украшениях к костюму и на других предметах используют орнаментальные мотивы, свойственные декоративному искусству народов Северного Кавказа.

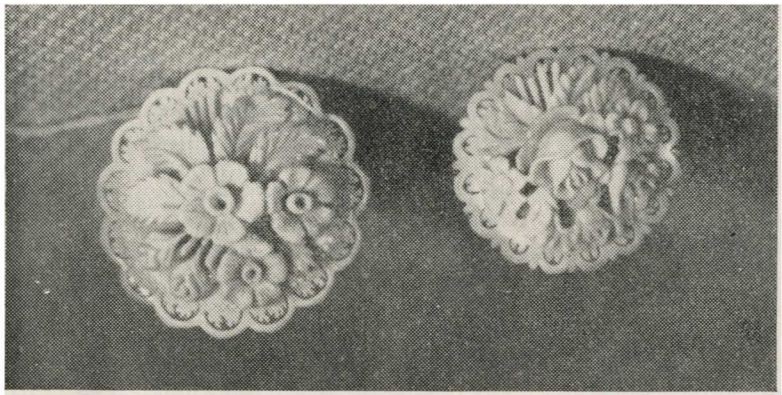


*Рис. 5.14*
Две броши.
Цевка,
объемная резьба.
Худ. А. Ножичкин.
Хотьково. 1977 г.

В последние годы на новых предприятиях началась работа по использованию и других материалов: рога северного оленя, китового уса. Эти материалы трудны для создания художественных изделий. Сложная форма рога оленя, его пористая фактура и невыгодный цвет, слоистость и ломкость китового уса— все это заставляет искать особые приемы обработки этих материалов, ограничивает ассортимент изделий, ставит перед мастерами целый ряд трудностей.

Работа с этими материалами ведется на предприятиях Магадана, Петропавловска - Камчатского и Коми АССР. Из рога оленя изготовляют пуговицы, ручки ножей, анималистическую скульптуру, настенные декоративные панно. В пуговицах применяется глубокая орнаментальная гравировка, выявляющая темный внутренний слой. Разработана технология обогащения рога оленя цветом. В декоративных панно детали, выполненные из рога, сочетаются с металлом, мехом. Интересные работы из рога оленя выполнены художником Г. М. Клёминым, работающим в конструкторско-технологическом бюро Камчатского облисполкома в г. Петропавловске-Камчатском.

Из китового уса создают настенные панно, пуговицы, пряжки, закладки для книг, сигаретницы, стаканы для карандашей. Этот материал поддается технике гнутья. Китовый ус хорошо сочетается с деревом, что используется в производстве утилитарных изделий. Изделия из китового уса украшаются глубокой гравировкой, которая так же, как и в роге оленя, выявляет более темный внутренний слой. Контраст светлой полированной поверхности и темного узора придает своеобразную красоту изделию. Экспериментальная работа по использованию рога северного оленя и китового уса была проведена в Научно-исследовательском институте художественной промышленности.

Много сделано для возрождения ценных традиций искусства резьбы по кости, осмысления новых материалов художницей института И. Л. Карахан, творчество и педагогическая деятельность которой оказали значительное влияние на коллективы мастеров костерезных промыслов.

Глава

# 6

# Русские художественные лаки

Русские художественные лаки — одно из замечательных явлений искусства художественных промыслов России.

На территории РСФСР наибольшей известностью пользуются шесть центров производства художественных лаков: Федоскино, Палех, Мстера, Холуй — изделия с миниатюрной живописью и Жостово, Нижний Тагил — лакированные подносы с росписью.

В Европе восточные художественные лаки стали известны с XVI в. В XVII—XVIII вв. в Италии, Франции, Англии и Германии развивается собственное производство лаковых изделий. В России искусство лаковой живописи зародилось в XVIII в. Так, все работы по оформлению «лакового кабинета» в загородном дворце Петра I были выполнены русскими «лакирных дел» мастерами. От XVIII в. до нас дошли расписные лакированные шкатулки, шкафчики-поставцы. Во второй половине XVIII в. в России появляется лаковая живопись на металле (Нижний Тагил).

В конце XVIII в. возникает промысел художественных лаков в с. Данилково под Москвой, слившемся позднее с соседним селом Федоскино. Основателем федоскинского промысла был купец П. И. Коробов, который, по преданию, в 1796 г. вывез из Германии, из г. Брауншвейга, нескольких мастеров, знающих технологию изготовления табакерок из папье-маше и способы их росписи, и основал в Данилкове небольшую фабрику по выпуску изделий из папье-маше. Опыт иностранцев вскоре был освоен и развит местными мастерами. В 1818—1819 гг. фабрика перешла к зятю Коробова П. В. Лукутину. При нем и его сыне А. П. Лукутине в 30—60-е годы XIX в., когда в Западной Европе производство лаковых изделий повсеместно прекратилось, русские лаки получили всемирную известность и неоднократно удостаивались почетных дипломов и медалей на международных выставках и ярмарках.

Для изготовления папье-маше используют обычный картон, узкие полосы которого промазывают мучным или

крахмальным клейстером, навивают в несколько слоев (от 8 и более) на специальные болванки по форме будущей коробочки, прессуют и 2—3 дня просушивают. Потом заготовки пропитывают льняным маслом и в течение 12 суток закаляют в специальных сушильных шкафах. Готовое папье-маше приобретает характерный темно-коричневый цвет и прочность дерева. Изготовленные из него изделия грунтуют в 3 слоя (грунтами специального состава), причем просушивают и шлифуют каждый слой в отдельности, и покрывают двумя слоями черного лака. Внутренняя поверхность изделия обычно окрашивается красной краской (киноварью), поверх которой наносятся два слоя светлого масляного лака. Совершенство формы и техническое качество отделки лукутинских изделий были настолько высокими, что вещи были красивы и изящны еще до того, как к ним прикасалась рука живописца. Художник украшает изделие тончайшей красочной миниатюрной росписью (по слегка зачищенной поверхности). Живопись покрывается несколькими слоями бесцветного лака и полируется до зеркального блеска. Наряду с миниатюрной росписью применяются и другие, более простые способы декорирования: *«шотландка»* (имитация узора шотландской ткани), *«черепашка»* (узор черепаховой кости), *скань* (наборный узор из металлических элементов по сырому лаку). Еще один прием декорирования федоскинских изделий называется *«цировкой»*; он заключается в том, что лучевидный узор гравируется по сухому черному лаку до подкладки из тонкого листа металла (серебра, мельхиора или олова).

Миниатюристы Федоскина пишут масляными красками. Они выработали свои особенные приемы: *«письмо по-плотному»* и *«письмо по-сквозному»*. По-плотному пишут маслом по белильному грунту в три-четыре слоя, причем каждый слой живописи («замалевок», «перемалевок», «лессировка», «бликовка») просушивается и покрывается прозрачным лаком: такое многослойное письмо придает федоскинской живописи глубину и насыщенность цвета. Письмом по-плотному преимущественно создаются миниатюрные портреты.

Письмо по-сквозному выполняется прозрачными лессировочными красками по сусальному золоту, перламутру или алюминиевому порошку. При этом краски как бы загораются изнутри разноцветными огоньками. Особенно благородные цветовые эффекты дает подкладка из перламутра, живопись по которому создает нежные цветовые оттенки, способные передать блеск солнечного луча, переливы цвета морской волны.

Ассортимент изделий лукутинской фабрики был необычайно широк — альбомные пластины, бювары, коробки для сладостей, «барабаны для чаю и табаку», «бочонки», запонки из перламутра и папье-маше, игольники, копилки, кольца для салфеток, очечники, папиросники, подносики, пудреницы, пеналы, сигаретницы, табакерки и т. п.

Федоскинские мастера имели свои излюбленные сюжеты, преимущественно сцены из народной жизни. Используя в качестве образцов литографированные рисунки и гравюры, а позднее и произведения современной станковой живописи, федоскинцы значительно перерабатывали оригиналы, подчиняя композицию и колорит живописного изображения художественному решению всей вещи в целом, с учетом ее формы и конструкции.

Примером творческого подхода к оригиналам являются знаменитые федоскинские «Тройки» (см. цв. вкл. 18). В основе их лежат литографированные рисунки художника А. О. Орловского («Царский курьер», «Почтовая тройка») и других художников. Миниатю-



*Рис. 6.1*
Туалетная коробка
«Праздник русской зимы в Федоскине».
Худ. М. С. Чижов. Федоскино. 1959 г.

ристы, оставляя общую композицию литографий или картин, каждый раз вносили изменения в образы персонажей, в трактовку пейзажа.

В середине XIX в. складываются основные характерные черты изобразительного языка федоскинского искусства. Живопись федоскинцев реалистична. Изображения человека, животных, растений сохраняют реальные пропорции форм, цвет, имеют объем. Правдоподобие в изображении натуры сочеталось с подчинением живописи декоративным задачам общего художественного решения предмета, требующим определенной условности.

В 1904 г., после смерти последнего Лукутина, фабрика закрылась, но на базе ее в 1910 г. группа бывших лукутинских мастеров организовала Федоскинскую артель живописцев. Таким образом, художественная традиция русской лаковой миниатюры не прервалась. После победы Октябрьской революции федоскинская миниатюра получила дальнейшее развитие. Многие федоскинские миниатюристы перестают опираться на чужие оригиналы и создают собственные произведения. Первые попытки такого самостоятельного творчества были осуществлены в 30-е годы А. А. Кругликовым, И. С. Семеновым и другими мастерами промысла.

После окончания Великой Отечественной войны, когда из армии вернулись молодые художники, возобновились творческие поиски.

В 50—70-х годах на промысле работают талантливые мастера. Одним из ведущих миниатюристов Федоскина является заслуженный художник РСФСР, лауреат Государственной премии РСФСР им. И. Е. Репина М. С. Чижов, создающий оригинальные произведения миниатюрного искусства на темы колхозной жизни: «Праздник русской зимы в Федоскине» (рис. 6.1), «Коллективизация». Заслуженный художник РСФСР М. Г. Пашинин — мастер миниатюрного портрета, бытового и сказочного жанров: «А. С. Пушкин на Неве», «Пляска», «Каменный цветок», «Снегурочка» (рис. 6.2).

Большим вкладом в современное федоскинское искусство явились пейзажные миниатюры заслуженного художника РСФСР лауреата Государственной премии РСФСР им. И. Е. Репина И. И. Страхова. Его работы посвящены окрестной природе — речушкам с мягкими травянистыми берегами, деревянными мостиками, с фигурами сельских ребятишек. Виртуозно владея техникой письма по-сквозному, художник умело сочетает цвет красок с цветом серебра и золота. Произведения Страхова глубоко лиричны. В них прелесть золотой осени, свежесть утреннего леса, освещенного золотыми лучами солнца, мягкая грусть туманного дня. Художник помнил о вещи в целом, следил за тем, чтобы его композиции по обобщенности и силуэтно-

сти главных своих элементов гармонировали с формой предмета и основным фоном—черным лаком. Его работы, получившие наибольшую известность,— «Парк в Болдино», «Федоскино» (см. цв. вкл. 19), «Пейзаж с мостиком».

Среди ведущих художников промысла почетное место принадлежит заслуженному художнику РСФСР В. Д. Липицкому. Многие из его работ стали классическими образцами искусства федоскинской миниатюры. Им созданы портреты В. И. Ленина и его соратников. Вместе с тем творческими достижениями В. Д. Липицкого являются работы: «Танец», «Березка», «Аленький цветочек» (рис. 6.3).

В миниатюре «Аленький цветочек», исполненной на шкатулке, художнику удалось создать образ русской девушки, полный обаяния и лиризма. Взгляд ее обращен к золотистому, широколистному кусту, с которого был сорван сказочный цветок. Удачно решен сказочный пейзаж, на фоне которого развертывается действие. Оставляя между деревьями протоки черного цвета, создавая тем самым красивый силуэт рисунка, Липицкий одновременно решает задачу связи миниатюры с коробкой, покрытой черным лаком. Перед нами произведение народного декоративного искусства, сочетающее миниатюрную живопись с формой предмета и его бытовым назначением.

Традиции Федоскина развивают заслуженные художники РСФСР Г. И. Ларишев, Ю. В. Карапаев, художники П. Н. Пучков, А. А. Толстов, В. Д. Антонов и др. Они посвящают свои миниатюры современному строительству, пишут портреты советских политических деятелей и выдающихся представителей русской культуры, создают миниатюры на исторические и сказочные сюжеты. Большое место в их творчестве занимает лирический пейзаж Подмосковья.

На Федоскинской ордена «Знак По-



*Рис. 6.2*
Шкатулка «Снегурочка».
Худ. М. Г. Пашинин. Федоскино. 1954 г.

чета» фабрике миниатюрной живописи в светлых мастерских работают около двухсот живописцев, имеется художественная профтехшкола и при ней музей миниатюрной живописи.

В годы Советской власти возникли и развились три новых центра миниатюрной живописи на папье-маше в селах Палех Ивановской обл., Мстера Владимирской обл. и Холуй Ивановской обл. До революции в этих селах существовал иконописный промысел. После победы Октября бывшие иконописцы стали искать новые пути применения своих творческих возможностей. Надо было, опираясь на самобытные художественные традиции древнерусской живописи, пронесенные местными живописцами через века, встать в ногу с временем, создать принципиально новое искусство, отвечающее интересам людей, строящих новое общество. Это была очень трудная задача — при-



*Рис. 6.3*
Шкатулка «Аленький цветочек».
Худ. В. Д. Липицкий. Федоскино. 60-е годы

общить бывших иконописцев к общей работе по созданию новой социалистической культуры. В судьбе Палеха, Мстеры, Холуя большое участие приняли в начале зарождения промыслов искусствоведы А. В. Бакушинский, Г. В. Жидков, В. М. Василенко. С этими промыслами много работали Г. В. Яловенко, М. А. Некрасова и др.

Первым центром нового искусства стал Палех. Традиции иконописи в этом селе уходят в XVI—XVII вв. Лучшим иконописным произведениям палешан была свойственна повествовательность, в большинстве случаев персонажи их произведений изображались в действии. Художники тщательно выписывали отдельные конкретные детали обстановки, окружающей святых, проявляя тем самым интерес к быту, к действительной жизни. На их иконах мы видим изображения причудливых сказочных дворцов, теремов, украшенных резьбою деревенских изб, изображения богатой нарядной одежды, всевозможной деревенской утвари, обязательно красивой и добротной, — все, что выражает крестьянский идеал зажиточной и счастливой жизни. Работы палешан отличались особой пластичностью образов, красотой орнамента, выражавших желание мастера сделать вещь радостной, жизнеутверждающей по своему внутреннему настрою.

Иконописцы Палеха оставались крестьянами, земледельцами. Своим ремеслом они занимались в основном в зимнее время, свободное от полевых работ. Эта связь с землей, с крестьянством наложила особый отпечаток на их творчество, помогла им найти новый путь в развитии их искусства.

В начале 20-х годов палешане предприняли ряд опытов по использованию древнерусской живописной традиции в росписи деревянных предметов. Замечательный палехский художник И. И. Голиков первым использовал для миниатюрной росписи темпе-

рными красками шкатулки из папье-маше, покрытые черным лаком, изготовленные по образцу федоскинских изделий. Так родился новый, палехский промысел лаковой миниатюрной живописи. В 1924 г. была создана Палехская артель древней живописи, впоследствии преобразованная в Художественно-производственные мастерские Палехского отделения Художественного фонда РСФСР.

В отличие от федоскинцев, пишущих свои миниатюры масляными красками, палешане работают *темперой,* краской, растертой на яичном желтке. Эта краска разводится на воде, поэтому роспись ею, как правило, строится на очень тонких слоях, последовательно наносимых друг на друга. Вместе с тем при густой консистенции красочного состава темпера позволяет работать методом штрихов и пастозных мазков (как в пастели или в живописи масляными красками).

Вместо грунтовки палешане применяют темперные густые белила, которые они накладывают на поверхность лаковых изделий только в тех местах, где предполагается роспись. В остальных местах черный лак представляет собой свободную от росписи поверхность. Так, уже при грунтовке происходит начальная проработка объемов фигур, пейзажных и архитектурных форм. Фоном в палехской живописи всегда остается свободная от росписи поверхность черного лака. Первой стадией письма является «роскрышь». Художник буквально наливом красок с кисти намечает основные формы изображения. Краски, стекаясь, образуют мягкие цветовые переходы и нюансы, которые нередко сохраняются до конца росписи.

Далее идет «прописка». В этой стадии уточняются основные цветовые тона и конкретизируются формы изображения. Тонкой кистью темной краской художник очерчивает абрисы форм, складки одежды, подробности пейзажа и архитектуры. Светлыми и темными красками устанавливаются объемы фигур и предметов.

Затем идут «плави», или «приплески», т. е. широкие мазки жидкими чистыми красками, поднимающими цветовой строй миниатюры и придающими ей определенную колористическую цельность.

Завершается живопись «бликовкой», которая производится твореным золотом: золотые линии, штрихи и точки передают здесь сказочную игру солнечного света на предметах.

Миниатюрная живопись, как правило, обрамляется золотым орнаментом. Орнаментальными узорами декорируются и боковые стороны коробок.

Готовая роспись покрывается шестью слоями светлого масляного лака, после чего поверхность изделия шлифуется и полируется уже известными нам способами.

Звонкая чистота ярких красок, возникающих из глубины черного фона, золотые контуры бликовки и орнамента, виртуозность миниатюрного письма — все это делает произведения палехских мастеров близкими к произведениям ювелирного искусства. «Село-академия» Палех расположено среди полей и лесов, вдали от городского шума, но творческая жизнь здесь течет в напряженном ритме. Здесь впервые в советском изобразительном искусстве появился образ «Красного пахаря» (рис. 6.4), символизирующий новую жизнь в деревне. Для палехского искусства характерен взволнованный романтизм в изображении революционных битв, в трактовке тем и сюжетов из современной действительности. Вместе с тем большое место в творчестве палешан занимают сказка, былина, история русского народа. В их миниатюрах прихотливо, причудливо сосуществует реальное с фантастикой: ре-

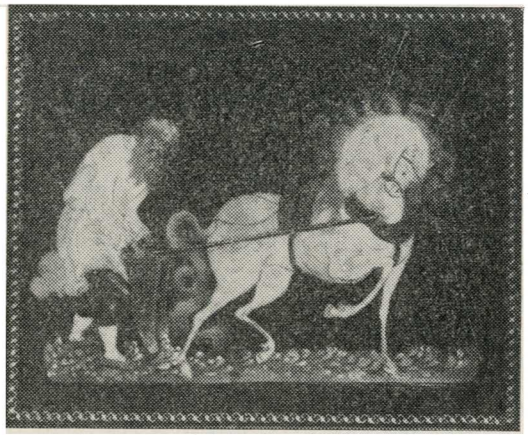


*Рис. 6.4*
Коробочка «Красный пахарь».
Худ. И. И. Голиков. Палех. 1924 г.

альные люди, дома, деревья, травы соседствуют здесь с условными «горками», «палатами», «древесами» и сказочными деревьями-цветами.

Основоположниками палехской миниатюры явились заслуженные деятели искусств РСФСР И. И. Голиков, И. М. Баканов, народные художники РСФСР И. В. Маркичев, А. В. Котухин, И. П. Вакуров, народный художник СССР Н. М. Зиновьев, а также художники А. А. Дыдыкин, И. И. Зубков и др. Творчество каждого из них— яркая страница палехского искусства миниатюрной живописи. И. И. Голиков в своих работах «Битва», «Охота», «Тройка» развил романтическую линию. «Художник должен показать в своей картине вихрь, который сметает старое», — говорил он. Характерна в этом отношении одна из первых его работ — миниатюра «Битва» (см. цв. вкл. 20). Кажется, все смешалось в этой огненной схватке, но тем не менее композиция миниатюры предельно ясная, четкая и логичная. Она строится по кругу: воины в ярких одеждах и блестящих доспехах на вздыбленных разноцветных конях, расположенные по краям лаковой крышки коробочки, в едином стремительном порыве несутся к центру. Ритм их движения подчеркивается перекрещенными вызолоченными копьями, указывающими на две противоборствующие силы. Немало способствует эмоциональной напряженности произведения традиционный для Палеха черный лаковый фон, резко контрастирующий с ярким цветовым «буйством» красок.

Замечательны также его работы, посвященные Степану Разину, иллюстрации к «Слову о полку Игореве» и др. Романтизму И. И. Голикова противостоит монументальная эпичность А. В. Котухина, создававшего главным образом произведения на сказочные и бытовые темы. Его работам «Сказка о царе Салтане» (рис. 6.5), «Жар-птица», «Ремонт трактора» и другим свойственна особая повествовательность, художник как бы ведет занимательный рассказ. Для «Сказки о царе Салтане» Котухин использует не только верхнюю крышку шкатулки, но и ее боковые стороны. Центральная миниатюра на крышке состоит из трех частей. В центре — финал сказки: встреча царя Салтана с князем Гвидоном. Но тут же в уменьшенных изображениях показано то, что предшествовало этому: князь Гвидон в подзорную трубу увидел приближающиеся корабли его отца, колокольный звон сообщает о прибытии на остров царя Салтана. Большое количество изображенных на миниатюре персонажей и разновременных событий художник умело вписывает в поверхность шкатулки. Пространственное изображение на переднем плане плавно переходит в плоскостное к краям.

Эпический строй миниатюрной живописи присущ также И. М. Баканову («Сказка о золотом петушке», рис. 6.6).

И. И. Зубков — мастер сельского пейзажа, поэтически рисует местную природу с ее березовыми рощами и зе-

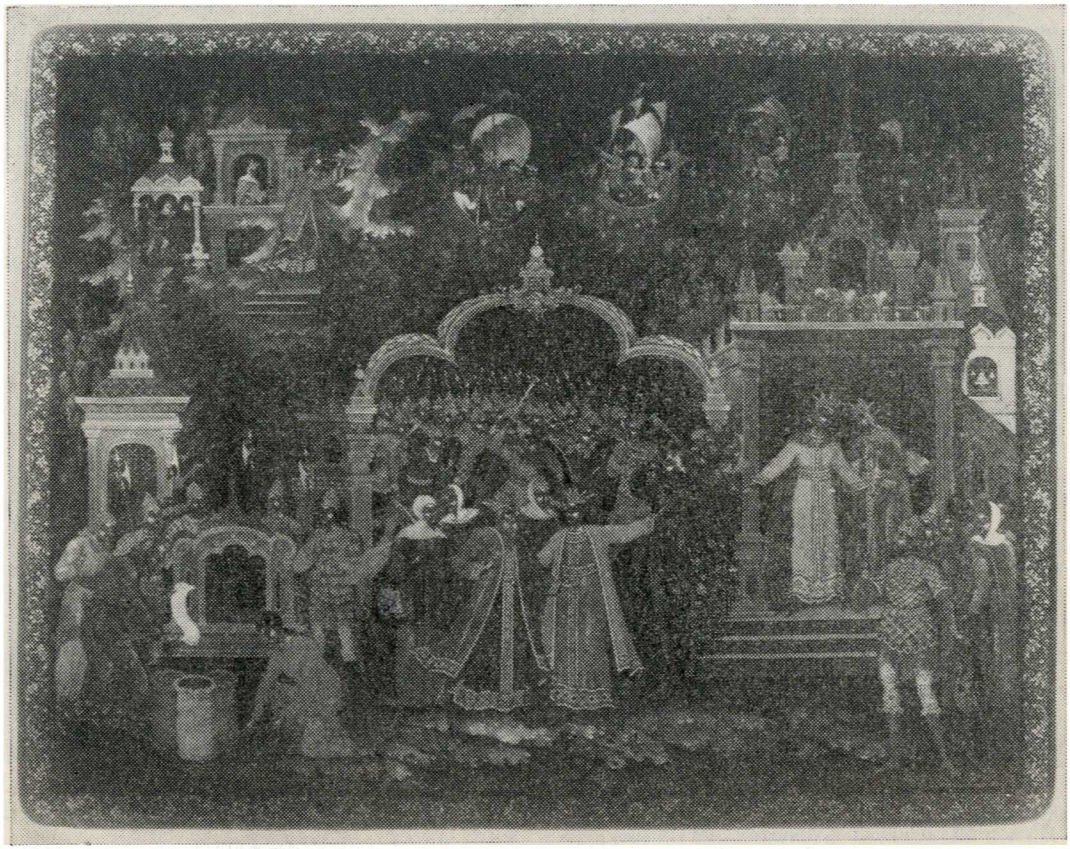


*Рис. 6.5*
Шкатулка «Сказка о царе Салтане».
Худ. А. В. Котухин. Палех. 1934 г.

леными полями. Работы И. П. Вакурова полны символики. Его «Буревестник» (рис. 6.7) символизирует Великую Октябрьскую социалистическую революцию. Художник изобразил бушующие волны, яркие золотые молнии, «поражающие» корабль старой России, которым противопоставлен красный рабочий, разбивающий цепи рабства. «Мне хочется написать так, — говорил художник, — чтоб море вместе с небом кипело, чтоб бурей кидало горы». Большим художественным событием 30-х годов явилось создание выдающимся художником Палеха Н. М. Зиновьевым росписи письменного прибора из 11 предметов на тему «История Земли». В настоящее время в Палехе работает более 400 художников. Многие из них — члены Союза художников СССР. Н. И. Голиков, Б. М. Ермолаев, А. А. Котухина, Г. М. Мельников удостоены звания народного художника РСФСР; Р. Л. Белоусов, А. В. Борунов, А. В. Ковалев, А. Д. Кочупалов, Б. Н. Кукулиев, К. В. Кукулиева, П. Ф. Чалунин—заслуженные художники РСФСР. Н. М. Зиновьев, Т. И. Зубкова, Н. И. Голиков, А. А. Котухина — лауреаты Государственной премии РСФСР им. И. Е. Репина. В Палехе имеется художественный музей.



*Рис. 6.6*
Шкатулка «Сказка о золотом петушке».
Худ. И. М. Баканов. Палех. 1934 г.

В 1932 г. в Мстере — старинном центре русского иконописания организовалась новая артель миниатюрной живописи «Пролетарское искусство». Мстера в прошлом (с XVIII в.) славилась своими «подстаринными письмами», т. е. имитацией древних икон, и реставраторами. Были в Мстере и «себякинские» иконы, делавшиеся без строгого соблюдения канонов. В этих иконах святые обычно изображались на фоне пейзажа со стадами, путниками и зверями. Именно «себякинские письма» во многом облегчили мстерским мастерам творческие поиски после Великой Октябрьской социалистической революции. Подобно палешанам мстерцы расписывают темперными красками лаковые изделия из папье-маше: шкатулки, коробочки, ларцы, игольницы, бисерницы и т. д. Но в отличие от миниатюристов Палеха художники Мстеры располагают своих персонажей на фоне живописно исполненного пейзажа, всегда тщательно разработанного и выполненного в нежной тональной гамме. Для мстерской миниатюры характерна моделировка форм и объемов цветом. Действие, как правило, происходит на фоне среднерусского (чаще всего местного) ландшафта, или на фоне сказочных гор, или условного архитектурного ансамбля. Миниатюры обычно окаймляются полоской ажурного орнамента, исполненного твореным золотом.

Тематика произведений мстерской живописи разнообразна: сюжеты рус-

ских сказок, а также русской классической литературы, былин и песен, героическое и революционное прошлое Родины, новый быт советских людей, орнаментальные композиции: то сказочные всадники преследуют оленей среди гористого фантастического пейзажа, то русские воины в золотых доспехах бьются с иноземными полчищами у стен древнерусских городов, то наши современники трудятся на полях и заводах.

Неисчерпаемый источник вдохновения мстерцев — окружающая природа. Песчаные излучины судоходной Клязьмы, пойменные луга с бесчисленными ручейками и старицами, столетние вязы вдоль речки Мстерки, омывающей холм, на котором раскинулась Мстера, дальние деревни — все это отражается в мстерской миниатюре, но отражается в обобщенном виде: планы сближаются, редкие могучие деревья образуют кулисы вокруг полян, на которых действуют герои миниатюр. Основоположником мстерской миниатюры явился старый мастер Н. П. Клыков. По воспоминаниям искусствоведа В. М. Василенко, Клыков однажды показал А. В. Бакушинскому «себякинскую» икону, на которой необычайно живо был изображен пейзаж со стадом. То был лубок, исполненный в иконописной манере. Пейзаж стал главным в клыковских миниатюрах. Дубки, сосенки, березки, речушки, небольшие озера в долинах между холмами образуют какой-то особый, притягательный мир. Небо у Клыкова всегда очень высокое и чистое, на нем четко выделяются узорные кроны деревьев, которые стоят редко, не загораживая друг друга. По своей композиции миниатюры Клыкова составлены из нескольких сцен, дополняющих друг друга. Он как бы ведет со зрителем непосредственную и задушевную беседу («Сбор плодов», «После гудка», «Гроза» (рис. 6.8), «Лесозаготовка»



*Рис. 6.7*
Шкатулка «Буревестник».
Худ. И. П. Вакуров. Палех. 1935 г.

и др.). К старшему поколению мастеров принадлежат: А. Ф. Котягин («Притча о двух мужиках», «Финн и Руслан»), А. И. Брягин («Охота на оленей», «Бахчисарайский фонтан»), народный художник РСФСР И. А. Фомичев («Казацкая вольница», «Микула Селянинович»), заслуженный деятель искусств РСФСР И. Н. Морозов («Битва», «Сказки А. С. Пушкина»). Колорит произведений этих авторов светел, чист и прозрачен. В живописном решении преобладают несколько ведущих тонов: теплых или холодных. С особой тщательностью и виртуозностью ими прорабатываются детали — листва, узоры одежды и т. д. Особое место среди мстерских миниатюристов старшего поколения занимает народный художник РСФСР Е. В. Юрин — непревзойденный мастер орнаментальных композиций, автор многих букетов и натюрмортов, разделанных золотыми штрихами и обрамленных тонким золотым орнаментом (см. цв. вкл. 21).

В 60-е годы в Мстере выросло новое поколение мастеров, опирающихся на лучшие традиции древнерусской жи-

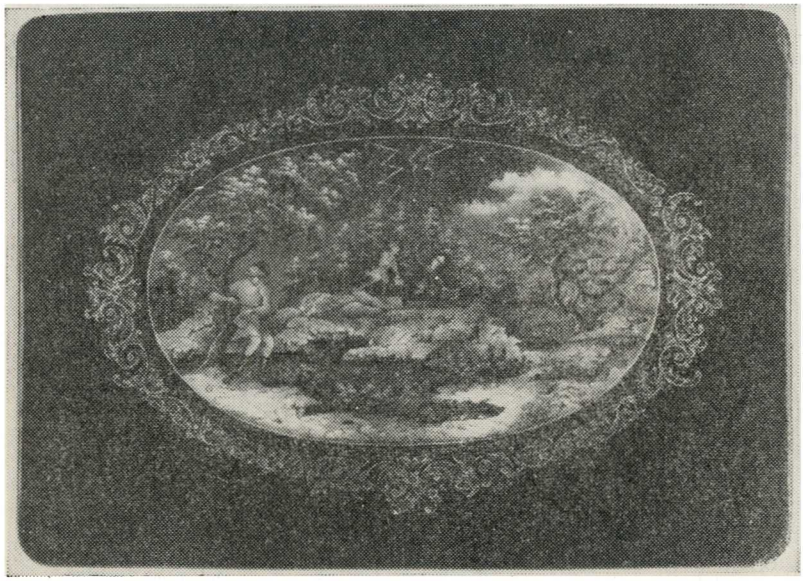


*Рис. 6.8*
Коробочка
«Гроза».
Худ. Н. П. Клыков.
Мстера. 1933 г.

вописи, старинной миниатюры и народного лубка. Они создают десятки новых произведений, которым присуща повышенная декоративность, оригинальность колористического решения, выразительность силуэта. Ведущими мастерами этого поколения являются народный художник РСФСР Н. И. Шишаков и заслуженный художник РСФСР Л. А. Фомичев. Шишаков понимает поверхность крышки, предназначенной под живопись, как плоскость, на которой составляется изображение из отдельных элементов, подобно клеймам на иконе. При этом он избегает четких границ между многими частями изображения, добиваясь единства впечатления от росписи. Так, в миниатюре «Мать» сцена с листовками вынесена за пределы вокзального здания, что дало возможность художнику одновременно показать и забастовку, и конный разъезд жандармов.

Л. А. Фомичев стал применять в своих произведениях некоторые принципы древнерусской книжной миниатюры. Это сказалось в подчеркнутом лаконизме художественных средств: изображенные предметы даются крупным планом, фигуры людей приобретают ярко выраженную сюжетность, рассказ дополняется символическими деталями и подробностями. Например, в миниатюре «Побег Игоря» (см. цв. вкл. 22) символично солнце, освещающее своим ликом путь Игорю, а тыльной стороной насылающее на стан половцев тьму ночи. Жаркая киноварь шатра Кончака подчеркивает безудержный гнев хана, а светлый тон пейзажа за синими струями реки воспринимается как привет родной земли.

В творчестве сегодняшних мастеров мстерской живописи смелое новаторство в передаче самого разнообразного содержания сплетается с традициями художественной культуры прошлого. В настоящее время на Мстерской художественной фабрике «Пролетарское искусство» работает около 200 миниатюристов. Многие из них члены Союза художников СССР. Н. И. Шишаков, Л. А. Фомичев — лауреаты Государственной премии РСФСР им. И. Е. Ре-



*Рис. 6.9*
Шкатулка
«Борис Годунов
и юродивый».
Худ. В. Д. Пузанов-
Молев.
Холуй. 1956 г.

пина. Молодые члены Союза художников СССР — талантливые мастера П. И. Соснин, В. Ф. Некосов, В. К. Мошкович, В. Н. Молодкин и др. В Мстере имеется художественный музей и художественная профтехшкола.

Холуй — самый молодой из лаковых промыслов. В прошлом холуйское искусство отличалось от палехского и мстерского своими преимущественно народными, почти лубочными дешевыми иконами, распространявшимися в крестьянской среде. Холуйские художники в своих произведениях уделяют большое внимание декоративно-трактованному пейзажу, а в отличие от мстерцев все детали композиций решают более укрупненно. Образы холуйских произведений более материальны и конкретно изобразительны. Основоположниками холуйской миниатюры были три мастера: С. А. Мокин, В. Д. Пузанов-Молев и К. В. Костерин. Мокину присуща подчеркнутая патетика в трактовке избранных тем и сюжетов («Князь Игорь», «Призыв Степана Разина» и др.), что выражалось в динамичном строе многофигурных композиций, в активном действии изображенных персонажей, в темпераментной манере письма. Пузанов-Молев привлекал внимание особой эпичностью образов («Вещий Олег», «Борис Годунов и юродивый», рис. 6.9) и фольклорной непосредственностью («Садко» и др.); Костерин — острой полуграфической манерой в отображении современных тем («Мощь обороны

СССР», «Праздник в колхозе» и др.). Эти художники воспитали плеяду талантливых учеников — заслуженных художников РСФСР В. А. Белова, Н. И. Бабурина, Б. И. Киселева, Н. Н. Денисова, художников Б. В. Тихонравова, В. И. Фомина и др.

На Холуйской фабрике художественной лаковой миниатюры в настоящее время работает более 100 живописцев. В. А. Белов и Н. Н. Денисов награждены орденом Ленина, Н. И. Бабурин — орденом «Знак Почета», Н. И. Бабурин и Б. И. Киселев — лауреаты Государственной премии РСФСР им. И. Е. Репина.

Вторая линия лакового искусства — роспись на железных лакированных подносах — впервые возникла в России в середине XVIII в. в Нижнем Тагиле на уральских заводах Демидовых. В ряду сопутствующих горнозаводскому делу промыслов (слесарном, бронзовом, лудильном, жестяном, клепальном, сундучном) появился и лакировально-живописный промысел, который кооперировался с кузнечно-клепальным в изготовлении разнообразных лаковых изделий, преимущественно подносов.

Родоначальником лакового дела на Урале называют крепостного человека А. С. Худоярова, изобретшего «хрустальный» лак, который «на железе, меди и дереве ни мало не трескается».

Лаковое искусство на уральских подносах развивалось в двух направлениях: картинная роспись, близкая станковой живописи того времени (конец XVIII — первая четверть XIX в.), и цветочная роспись, родственная сибирской и уральской росписи на сундуках, берестяных туесах, дугах, прялках и других предметах. Особого развития этот второй вид уральской росписи достиг в середине XIX в.

В росписи подносов-картин тагильские художники использовали технику масляной трехслойной живописи по красновато-коричневому грунту, нанесенному на плотную серую прокладку (составы грунта и прокладки неизвестны). Темами изображений являлись исторические сюжеты, аллегории, романтические ландшафты. Картинные изображения обрамлялись полосами тонко исполненного (с помощью трафаретов) золотого орнамента. Орнаментами украшались и высокие борта подносов (часто на бортах просекался геометрический узор).

Роспись покрывалась прозрачным, как стекло, «хрустальным» лаком, основой которого, как полагают, являлось конопляное масло. Подносы-картины покупали преимущественно мелкопоместные дворяне. Цветочные «расхожие» подносы уральской работы пользовались широким спросом у купечества и городского мещанства.

Технология изготовления таких подносов состояла в следующем. Мастер-отковщик (кузнец) выкраивал из листа железа формы будущих подносов, затем подбирал их по шесть штук, скреплял стопку скобками и на чугунной форме пятифунтовым молотком выбивал («вытягивал») рабочее поле подносов. После этого он загибал «гуртик» (край) подноса и вырубал в бортах отверстия для ручек.

Лакировщик покрывал поднос олифой и ставил его в жарко натопленную печь «воронить». Такой процесс повторялся несколько раз. Черный цвет подносов — это цвет запекшейся олифы.

Для лучших сортов подносов применялся черный лак (неизвестного нам состава).

Затем на рабочее поле подносов наносился цветной грунт: красный (сурик, реже киноварь), зеленый (тертый малахит) или синий (тертый голубец).

По окрашенному фону уральские мастерицы-расписчицы «малевали» бу-

кеты цветов в один прием. Суть его состояла в том, что большой мягкой беличьей кистью, насыщенной какой-либо краской (в смеси с белилами), производился округлый «трепетный» мазок, создающий впечатление завершенного цветка, но в сильно обобщенной форме. Таким же способом изображались и листья. Затем цветы и листья уточнялись белильными мазками («движками») и черными линиями-штрихами. «Привязкой» здесь служили упруго извивающиеся подобия усиков винограда или вьюна, исполненные черной краской с каллиграфическим мастерством. Роспись закреплялась слоем «хрустального лака».

Образный строй цветов на уральских изделиях был несколько условен и сказочен. Повышенная декоративность уральской росписи во многом определялась яркими цветными фонами. Изобразительные приемы уральской росписи характеризуются известной плоскостностью и графичностью в трактовке цветов, листьев и травок-усиков и контрастностью цветовых сочетаний: красных, синих, зеленых, черных. Так называемое «письмо в полкисти» сближает уральскую роспись подносов с письмом по фарфору. Композиционный строй уральской росписи характеризуется подчиненностью букета предмету в масштабном соотношении росписи к рабочему полю подноса (уральские мастера оставляли свободными от росписи большие участки лакового фона), особой ажурностью букета, его малой загруженностью элементами. Уральская цветочная роспись в полном смысле «скорописна»; она ведется в два-три приема.

В 30-х годах традиционная уральская роспись была заменена «московскими» букетами, т. е подражанием искусству Жостова.

В настоящее время в лаковом цехе при Нижнетагильском заводе «Эмальпосуда» занято более 50 художниц-расписчиц.

В последние годы проводится работа по восстановлению художественных традиций уральской кистевой росписи — необходимое условие дальнейшего успешного развития промысла (см. цв. вкл. 23).

Возникновение жостовского подносного промысла связывают с предпринимательской деятельностью семейства Вишняковых, уроженцев дер. Жостово Троицкой волости Московской губернии (ныне Мытищинский р-н Московской обл.). Здесь в 1825 г. по инициативе О. Ф. Вишнякова, приехавшего из Москвы на родину, была организована мастерская по выпуску лакированных изделий из папье-маше с миниатюрной росписью по аналогии с соседним лукутинским предприятием. Наряду с табакерками, чайницами и прочими вещами, почти точно повторяющими ассортимент предметов фабрики Лукутиных, мастерская Вишняковых, а также другие мастерские в округе стали выпускать железные лакированные подносы с сюжетной и цветочной росписью, которые в дальнейшем и определили характер жостовского промысла.

Основным мотивом, изображающимся на подносах, явились букеты, в художественном решении близкие вышивке бисером, росписи по фарфору подмосковных фабрик, ивановским ситцам, павловским платкам, курским цветочным коврам. На жостовский букет влияла и народная уральская сибирская цветочная роспись на сундуках, прялках, туесах, подносах. Оказывали влияние и утонченные «аристократические цветы» петербургских лакированных подносов середины XIX в. Все это преломлялось в сознании жостовских мастеров и творчески преображалось в самобытных по своему образному строю цветочных мотивах, полных символики и внутренней силы.

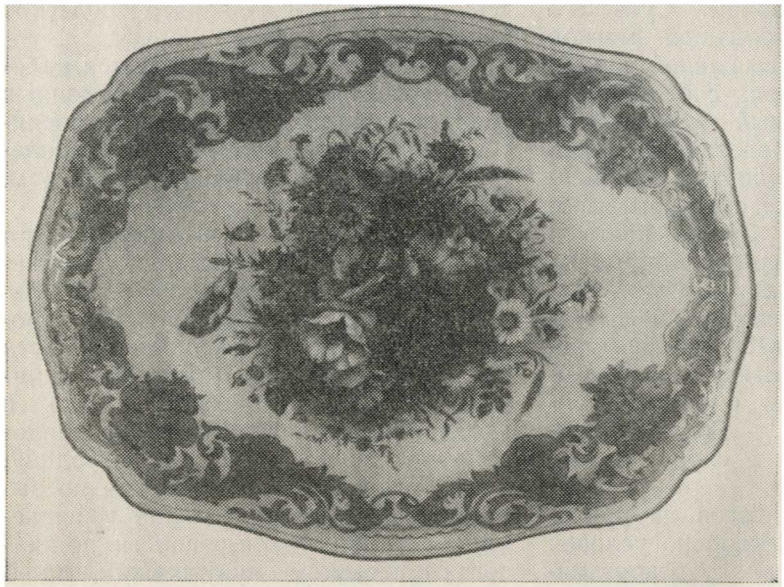


*Рис. 6.10*
Поднос «Букет».
Худ. А. П. Гогин.
Жостово.
50-е годы

Технология изготовления жостовских подносов сводится к следующему: листы железа «кроятся» на заготовки нужного размера, затем из них вырезаются различные формы подносов: «сибирские» — по аналогии с прямоугольными уральскими подносами; овальные, круглые, «крылатые» (с фестончатыми, волнистыми краями), «готические» (с острыми, стреловидными краями) и др. Далее в листах выбивалось рабочее поле подноса (теперь оно выдавливается при помощи пресса). Заготовленный поднос «бортуется», т. е. его края загибаются в валик, и поступает в руки грунтовщиков. Они сначала «промазывают» поднос с двух сторон замазкой (мел с олифой) в два слоя (с просушкой и шлифовкой каждого слоя), затем черной густой шпатлевкой (смесь каолина, сажи голландской и масла). Далее идут еще два слоя шпатлевки того же состава, но в более жидкой консистенции. Каждый слой после просушки шлифуется пемзой. Загрунтованный поднос окрашивается черной краской и лишь затем покрывается двумя слоями черного масляного лака.

В руки жостовских живописцев поднос попадает после грунтовки и легкой шлифовки с идеально ровной, слегка матовой поверхностью.

В Жостове пишут масляными красками, обильно разбавленными льняным маслом со скипидаром. Такие краски легко «стекают» с беличьей кисти, позволяя делать долгий, упругий мазок.

Первая стадия росписи называется «замалевкой», вторая — «выправкой».

В замалевке широкой кистью набрасывается силуэт букета на рабочем поле подноса. Роспись обычно ведется без предварительного рисунка плотными, несколько разбеленными красками параллельно на нескольких подносах (жостовский художник обычно расписывает за день от пяти до десяти подносов, не повторяясь точно ни в одном из них). При работе художник все время вращает поднос на колене, подставляя под кисть нужный участок рабочей поверхности подноса.

При этом он следит за красотой и выразительностью возникающих силуэтов цветов (роз, махровых маков, тюльпанов, ромашек и т. д.) и пластически упруго приписывает к ним сочные стебли, гибкие ветки с бутонами на концах. На каждом подносе художник как бы заново решает композиционные и пластические задачи в изображении букетов, и в этой увлекательной вдохновенной импровизации кроется творческая мысль жостовских мастеров, делающая их искусство живым и неповторимым.

Просушенная роспись, выполненная в замалевке, промазывается («освежается») маслом, после чего художник быстро и уверенно производит «выправку», которая распадается на ряд самостоятельных приемов: «тенежку», «прокладку», «бликовку», «чертежку», «посадку семенцов» и «привязку».

Сильные сочные мазки тенежки производят широкой плоской кистью чистыми лессировочными красками: синей (берлинская лазурь или ультрамарин), зеленой (изумрудная зелень) и красной (краплак). Тенежка усиливает красочность светлых мест цветов и листьев и одновременно затеняет (в густом слое красок) некоторые формы букета, почти сливая их с черным лаковым фоном.

При выполнении «прокладки» используется вся палитра плотных корпусных красок — здесь определяются объемы цветов и листьев; бликовка дополняет прокладку бликами — отметинами света на букете; чертежка завершает разделку основных цветочных форм тонкими линиями, рисующими очертания лепестков на цветках и прожилок в листьях. В чашечках цветов художники изображают тычинки и пестики — это и есть посадка семенцов. И, наконец, привязка, т. е. травка, созданная нейтральной зеленой или коричневой краской в просветах между цветами и листьями, завершает роспись.

Наряду с традиционным черным фоном в Жостове применяются другие колеры — красные, синие, зеленые. В этом случае поле подноса, предназначенное под роспись, покрывается тонким слоем светлого лака, на который присыпается алюминиевый или бронзовый порошок. После просушки металлизированного фона поднос окрашивается лессировочными красками нужного цвета (чем плотнее краска, тем глубже и благороднее воспринимается колер фона, слегка мерцающий внутренним свечением).

Цветной колер, естественно, диктует и выбор цветочных мотивов в букетах, и колористический строй живописи. Воздействует он и на характер некоторых приемов письма: тенежка в этом случае должна быть более тщательной — кисть не может быть столь активной, как в росписи по черному фону, поскольку цветной фон смягчает контрасты росписи; бликовка становится менее резкой, так как в росписи усиливается значение локальных тонов и повышается роль силуэта цветочных форм на цветном фоне.

Кроме многослойного письма в Жостове применяется еще и так называемое *«письмо по поталям»*. В этом случае замалевка производится лаковой гульфарбой (смесью белой краски с лаком). Затем на слегка подсушенную лаковую роспись накладываются листики потали или посыпается алюминиевый или бронзовый порошок. Блестящий силуэт букета подцвечивается звонкой тенежкой и разделывается в деталях (штрихами или линиями) черной и коричневой красками. Роспись по поталям носит более условный, графический характер, чем роспись многослойная, живописная.

Борта подноса обычно украшаются ажурными орнаментами — «травкой», «елочкой», «елочкой с метелочкой» и

т. п. Орнамент пишется беличьими кистями лаковой гульфарбой и присыпается бронзовым порошком.

Законченная роспись покрывается тремя слоями светлого масляного лака с просушкой и прочисткой каждого слоя (пемзой с помощью грубошерстного сукна). Полировка подносов производится полировочной пастой, нанесенной на мягкое сукно, «наводка зеркального блеска» на лак — вручную мелом тончайшего помола.

Традиции жостовской цветочной росписи на подносах в советское время развили И. С. Леонтьев, А. И. Лёзнов (цв. вкл. 24), Д. С. и Н. С. Кледовы, М. Р. Митрофанов, заслуженный деятель искусств РСФСР А. П. Гогин (рис. 6.10) и другие мастера. В настоящее время в Жостове работает более 150 живописцев. Среди них выделяются П. И. Плахов (опытный художник, передающий опыт и знания молодежи на жостовском отделении Федоскинской художественной профтехшколы), заслуженные художники РСФСР Н. П. Антипов, З. А. Кледова (Леонтьева), Б. В. Графов, Н. Н. Мажаев, М. П. Савельев, художники Е. П. Лапшин, Н. Н. Гончарова и др. А. П. Гогин, Н. Н. Гончарова, В. В. Жмылев, Е. П. Лапшин, В. И. Летков, Н. Н. Мажаев — лауреаты Государственной премии РСФСР им. И. Е. Репина.

Классический жостовский букет всегда превосходно собран, его формы гармонично согласованы друг с другом в масштабе и цвете. Композиция замкнута и насыщена внутренним движением — цветы, стебли, листья как бы колеблются от легкого ветра. Роспись превосходно связана с поверхностью предмета. Жостовцы в своей работе тщательно выписывают каждую форму цветка, каждый лепесток, каждый бутон, но не доводят их до иллюзорности. Жостовский букет рельефен, но его формы лишь слегка выступают над лаковым фоном и столь же слегка утопают в нем.

Большой интерес представляет собой роспись по перламутровой инкрустации, как бы вплавленной в плотный грунт подносов, — цветочные мотивы в этом случае приобретают нежнейшие, мерцающие оттенки красок.

Каждая индивидуальная творческая находка на Жостовской фабрике декоративной росписи отрабатывается в процессе импровизации силами всего коллектива предприятия, и в этом уже кроется залог успешного развития жостовского искусства в дальнейшем.

Глава

# 7

# Народная вышивка

Вышивка — один из распространенных видов народного творчества. Искусство создания на тканях узоров с помощью иглы и нитей известно с давних времен. Русскую женщину эта сложная, но увлекательная работа сопровождала всю жизнь. Начиная еще девочкой готовить себе приданое, она уже с малых лет постигала секреты мастерства. К свадьбе каждая девушка имела будничную и праздничную одежду, необходимое количество столешников (скатертей), подзоров и полотенец, которые служили в быту или являлись украшением дома в праздничные дни, десятки метров холста для изготовления одежды мужу и детям. Все предметы, входившие в приданое, были ярки и декоративны, и основную роль в этом чаще всего играла вышивка. Наибольшей яркостью всегда отличалась женская праздничная одежда, особенно у молодых женщин, недавно вышедших замуж. Их рубахи, передники, сарафаны так и полыхали тканым, вышитым и набивным узором (см. цв. вкл. 25).

Кроме того, каждая девушка готовила специальные красочные полотенца, которыми она одаривала на свадьбе почетных гостей. Таких подарочных полотенец к свадьбе у невесты было до 80—100 штук.

К началу XX в. искусством вышивки владело подавляющее большинство крестьянских женщин, да и в городе можно было найти много мастериц, которые шили и вышивали для своей семьи все необходимое. Поэтому этот вид народного творчества, кроме золотого шитья, долго оставался в рамках домашнего ремесла. И только со второй половины XIX в. начинают развиваться вышивальные художественные промыслы: мастерицы стали выполнять вышивку на продажу, чаще всего для городского покупателя.

## § 1

## Технические приемы и орнаментика русской вышивки

В русской народной вышивке существовали различные приемы выполнения узора. Наибольшее распростра-

нение в прошлом получили *счетные швы. тесно связанные со структурой ткани.*

Русская народная счетная вышивка имела целый ряд разновидностей, которые можно объединить в две большие группы: *верхошвы* и *сквозные швы.*

*Верхошвы* выполняются белыми или цветными нитками и входят в структуру ткани, не нарушая порядок переплетения ее нитей. Группу верхошвов составляют: «роспись», «счетная гладь», «набор» и др.

Роспись — двусторонний шов — состоит из мелких одиночных красных стежков, которые равномерно, через 3—5 нитей ткани, ложатся на гладкую поверхность холста, образуя тонкие цветные линии.

Счетная гладь и набор представляют вышивку другого характера — сочную, яркую, четко выделяющуюся на белом фоне холста. Стежки плотно укладываются друг к другу параллельными рядами, заполняя мотивы орнамента ярким цветом (см. цв. вкл. 26).

Кроме росписи, набора и счетной глади существовали и такие розновидности счетной вышивки, как «косая стежка», «атласники», «косичка», «поддевчатый шов» и другие швы, которые обогащали фактуру узора, повышая ее декоративные достоинства.

Во второй половине XIX в. получает распространение вышивка «крестом», который состоит из двух перекрещивающихся стежков, которые равномерно заполняют мотивы орнамента, образуя бугристую поверхность. Будучи менее трудоемким, этот шов быстро вытесняет роспись как в традиционных рисунках, так и в новых, взятых с городских печатных картинок.

*Сквозные (ажурные) швы* делятся на два вида: «мережки» и «строчка».

Для мережек нити из ткани удаляются в одну сторону, по основе или утку, в зависимости от расположения рисунка на изделии. Оставшиеся свободнолежащие нити обычно стягиваются в пучки, которые образуют параллельные столбики или ряд треугольников.

Столбики мережек могут быть гладкими, но чаще на них наносят различные разделки. Узорные разделки на столбиках мережек бывают белыми и цветными, они могут плотным настилом перевивать столбики или создавать легкий кружевной рисунок, образованный одной тонкой линией. Сочетание плотных и воздушных разделок создает в мережках бесконечное количество вариантов рисунков, которые нередко носят образные названия: «жучок», «паучок» и т. д.

Строчка выполняется по сетке с квадратными или прямоугольными ячейками, которые подготавливаются путем выдергивания определенного количества нитей из ткани по основе и утку, с последующим перевивом столбиков тонкими белыми нитками. По готовой сетке наносится узор различными разделками.

Выразительность строчки достигается контрастом белоснежного узора и легкого прозрачного фона. Народные мастерицы разработали множество приемов выполнения строчевого узора, сочетание которых придавало вышивке разнообразную красивую фактуру. «Настил», «штопка», «рогожка» дают плотное заполнение ячеек с гладкой или бугристой поверхностью, «воздушная петля», «тень» образуют легкий, прозрачный, как бы тонущий в сетке, узор. Выпуклые кружки паучка вносят в ажурную вышивку дополнительные ритмы. Все эти разделки, объединенные в одном рисунке, составляют свою, ни с чем не сравнимую, фактурную мелодию.

Широко применяется в русской строчевой вышивке и «цветная перевить» — белый с многоцветными дополнениями узор выполняется на продернутой по холсту сетке, перевитой цветными, преимущественно красными, нитями.

Наиболее сложные приемы сквозной вышивки — «крестецкая строчка» (Новгородская губерния) и «гипюры» (Нижегородская губерния), получившие широкое распространение в конце XIX — начале XX в., в период интенсивной работы народных мастериц на городского покупателя. В них зачастую швы уже сами образуют фигуры, которые складываются в рельефный узор. Орнаменты крестецкой строчки выполняются по сетке или на специально проложенных сновках. Гипюрами называют своеобразный вид строчки, выполняемый по сетке с большими ячейками, на которых преобладают разделки с длинными стежками, образующими пушистый рельефный узор. Варианты узорных разделок крестецкой строчки и горьковских гипюров безграничны. Они создают неповторимую по красоте фактуру строчевого узора.

*Русские народные швы, не связанные со структурой ткани,* выполнялись по рисовке, заранее нанесенному контуру. К таким швам относятся: «тамбур», «свободная гладь», «владимирские швы», «белая гладь» и швы, используемые в золотом шитье.

В народной вышивке Русского Севера и центральных губерний России широко был распространен тамбур, который представляет собой рельефную линию, состоящую из петель, цепляющихся друг за друга. Этот быстро выполняющийся шов может давать прямые, ломаные и округлые линии. Используя только один этот шов или сочетания его с гладью, мастерицы создавали красочные узоры, в основе которых лежал сложный ритмический повтор тонких линий и сочных цветных форм.

Белая гладь включает целый ряд швов, объединенных одним названием. Основной из них, «гладь с настилом», образуется параллельными рядами стежков, плотно уложенных друг к другу. Белоснежный выпуклый рельефный узор дополняется различными швами, обогащающими фактуру вышивки. Такими дополнениями, в первую очередь, являются тонкие линии стежков, россыпь мельчайших узелков, создающих зернистую поверхность рисунка, и изящные «стяги», которые придают узору особую легкость и ажурность.

Владимирские швы — односторонняя гладь. В такой вышивке узор застилается длинными стежками толстой красной ниткой только с лицевой стороны ткани, с изнанки же идут короткие редкие стежки лишь по контуру и центру каждого мотива. Владимирские швы применяют для украшения полотенец, подзоров и других предметов убранства дома.

В XIX в. сложилась и такая уникальная техника вышивки, как «орловский спис».

В нем сочетаются счетные швы и швы, не связанные со структурой ткани. Контур узора намечается тонкой рельефной линией «стебельчатого шва» — мелкими стежками, заходящими друг за друга, а разделки внутри контура — разнообразные «бранки» в виде мельчайших геометрических фигур — выполняются набором по счету нитей ткани. Разнообразие этих разделок безгранично. Сочетание их в одном узоре создает богатейшую фактуру то со сгущающимися тонами красного цвета, то с большими просветами белого холста. Иногда в красный цвет бранок вводился синий, который разнообразил гамму узора, повышал его декоративную выразительность.



*Рис. 7.1*
Подзор
с растительными
мотивами.
Строчка.
Вологодская губ.
Начало XIX в.

Одной из красивейших и сложнейших техник русской народной вышивки по праву считается шитье золотыми и серебряными нитями и низанье жемчугом.

При вышивке металлическими нитями каждый мотив выполняется по невысокому настилу из картона, который выкладывается параллельными, плотно уложенными друг к другу стежками, создающими ровную блестящую поверхность мотива. Такой блестящий орнамент, напоминающий выпуклый узор на изделиях из металла, так и называется «кованый шов». Прикрепляются эти плотноуложенные друг к другу стежки к ткани тонкими шелковыми нитями. Узорные прикрепы образовывали формы геометрического характера в виде ромбов, квадратов, зигзагов и т. д. На шелковых и кисейных платках, на рукавах из легкой прозрачной ткани вышивка выполнялась по настилу и без него. К пряденым металлическим нитям здесь добавлялась «бить» — тонкая узкая металлическая полоска с гладкой блестящей поверхностью. Бить повышала декоративную выразительность узора, подчеркивала легкость и невесомость шелка в разреженном узоре или пышность и драгоценность орнамента, застилающего угол платка без просветов фона.

Народные мастерицы по-разному применяли знакомые им швы.

На севере России, в Архангельской, Вологодской, Олонецкой и в примыкавших к ним Петербургской, Псковской и Новгородской губерниях, народная вышивка отличалась нежным колоритом. Преобладали мягкие красные, розовые и брусничные тона. На полотенцах, столешниках, подзорах подчеркивался край, нередко состоящий только из одного орнаментального ряда (рис. 7.1). В женском костюме вышивкой в основном украшались рубахи и передники из холста. Красочный узор шел на рукавах, у грудного выреза и по подолу, покрывая белый фон ярким, сочным или тончайшим, как легкое кружево, линейным узором с четкими акцентами крупных цветных мотивов. Наиболее древними и широко распространенными швами здесь были роспись, счетная гладь, набор, различ-

ные варианты строчевой вышивки, в том числе и такие сложные ее виды, как крестецкая строчка и тамбур по сетке.

На юге России, куда входили Курская, Орловская, Тамбовская, Пензенская, Воронежская и примыкавшие к ним Тульская, Рязанская, Калужская и Смоленская губернии, предпочтение отдавалось счетной глади, косой стежке и цветной перевити, которая выполнялась по сетке меньшего размера с перевивом столбиков цветными нитками. В Орловской губернии получил развитие орловский спис. Эта техника вышивки применялась главным образом для отделки женского праздничного костюма, в убранстве которого сказалось умение мастериц создавать многокрасочную гамму с тонко подобранным ритмическим повтором гладких и узорных полос.

В центральных промышленных губерниях России вышивка сочетала в себе характерные особенности народного искусства севера и юга. Здесь, как и в других губерниях России, широко была распространена вышивка счетными и свободными швами — роспись, счетная гладь, набор, косая стежка, белая строчка, цветная перевить, вырезы и тамбур. Разнообразием фактурных разделок отличалась белая строчка. Фактурный орнамент, четко выступающий на прозрачной сетке, часто имел рельефную обводку из цветного шелка или шерсти.

Во Владимирской, Тверской и Нижегородской губерниях получили развитие уникальные виды вышивки — белая гладь (пос. Мстера) и золотое шитье (города Торжок, Арзамас и др.) (см. цв. вкл. 27).

В вышивке каждой губернии в той или иной степени были распространены геометрические и растительные мотивы, изображения птиц, зверей и человека.

Народная вышивка XVIII—XIX вв. с *геометрическими мотивами* является конечным результатом долгого развития орнаментальных форм, которые варьировались и видоизменялись в рамках местных художественных традиций.

Основным мотивом в геометрическом орнаменте русской вышивки является ромб.

В древности у славян ромб был наделен многозначной символикой. Гладкий ромб и ромб с отростками являлся символом солнца, огня, плодородия и возрождения жизни, цепочка ромбов означала «древо жизни» и т. д. По древним воззрениям славян, эти знаки-символы, размещенные на определенных местах одежды или на других предметах быта, предохраняли человека от враждебных сил природы и способствовали благополучному течению жизни. Позднее прямое магическое значение этих знаков-символов забылось, но по традиции их изображали как доброжелательные мотивы.

Традиционные гладкие и ступенчатые ромбы с ответвлениями и перекрестами в XIX в. обросли различными отростками и маленькими ромбами, превратившись в сложную фигуру. Ромб нередко здесь сочетался с другими геометрическими формами, которые выделяются в определенные группы: круговые, пальчатые, лопастные и крестовые. В каждой группе элементов существует бесконечное количество вариантов. В Архангельской губернии на оплечьях женских каргопольских рубах обычной была композиция из трех крупных гребенчатых ромбов, вокруг которых группировались геометрические мотивы разных очертаний, сплетаясь в красочный ковровый узор (см. цв. вкл. 26). Здесь в красный цвет счетной глади включались голубые, золотистые, зеленые, оранжевые тона, а нередко золотые и серебряные нити.

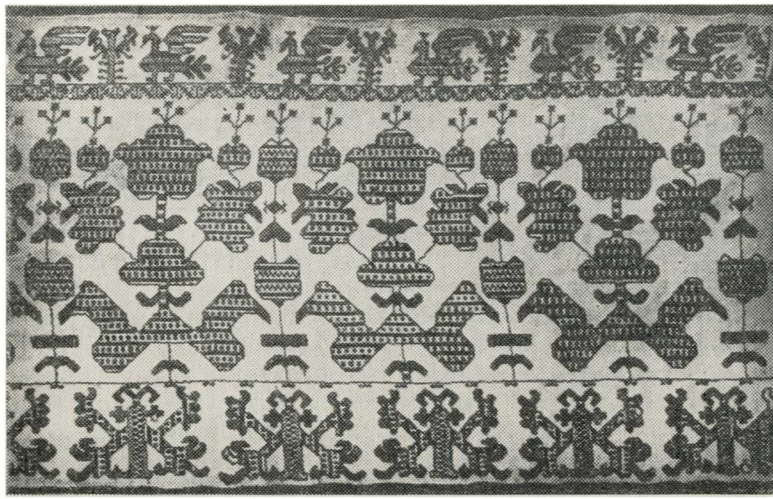


*Рис. 7.2*
Подзор
с растительным
орнаментом.
Роспись,
набор, гладь.
Русский Север.
XIX в.

В цветной перевити, характерной для многих уездов Тульской, Орловской, Калужской, Рязанской и Смоленской губерний, преобладало контрастное решение геометрического орнамента, где светлый узор четко читался на цветном фоне. Вышитый узор здесь отличается красивой зернистой фактурой, которая является как бы логическим развитием разреженной структуры самой ткани.

На черно-белой вышивке шерстью воронежских и белгородских рубах и передников кроме ромбического орнамента нередко изображались строголинейные геометризованные ряды деревьев с поднятыми вверх диагональными ветвями.

Кроме геометрических мотивов в русской вышивке шерстью использовался *растительный орнамент.* Изображения цветов, кустов, деревьев выполнялись как счетными, так и свободными швами, не связанными со структурой ткани, где основное место занимал тамбур.

Характерным признаком вышивок счетными швами является неторопливый размеренный ритм и математически точный повтор прямых линий, обрисовывающих контур изображаемого растения. В результате достигается предельное обобщение растительного мотива и геометризация всех форм. В орнаментальном ряду из отдельных геометризованных симметричных мотивов вышивок счетными швами угадываются изображения елочек, лиственных деревьев, высоких трав с перистыми листьями и невысоких кустиков с невиданными цветами (рис. 7.2).

В белой строчке также изображался плавный волнистый стебель с удлиненными изрезанными листьями и многолепестковыми пышными цветами. Растительный орнамент был основным и в золотом шитье.

Подвижный тамбурный шов давал возможность строить узоры из круглящихся линий. Белый или красный узор с прихотливо сплетающимися стеблями трав то равномерно заполнял декорируемую плоскость, то создавал акценты из длинных гирлянд или отдельно стоящих букетов. Садовые цветы, кусты, деревья и полевые травки собирались индивидуально каждой мастерицей в орнаментальную композицию, построенную на сложном ритме линий (рис. 7.3).

Растительный узор стал традиционным в белой глади мстерских вы-

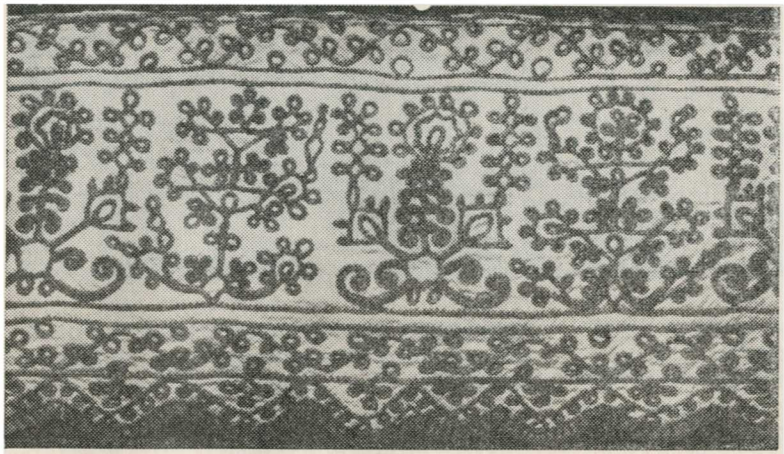


*Рис. 7.3*
Подол рубахи с растительным орнаментом. Тамбур. Вологодская губ. Конец XIX в.

шивальщиц. На тонких прозрачных тканях под руками мастериц расцветали белые розы, герань, нарциссы, тюльпаны и другие садовые цветы. Они то сплетаются в пышные гирлянды, которые вьются около медальонов или образуют узкие и широкие полосы с волнистыми краями, то объединяются в букеты, веселой россыпью украшающие весь фон.

В Мстере активно развивался и другой вид гладьевой вышивки — владимирские швы. На равномерном зернистом фоне холста сочные гибкие стебли, усаженные крупными декоративными цветами и листьями, горели огненно-красными тонами длинных рельефных стежков. В красную гамму основного узора вводились золотистые, голубые и узумрудные тона, которые заполняли небольшие мотивы или в виде различных узорных сеточек выделяли сердцевинки крупных сказочных цветов.

В сюжетную народную вышивку нередко включались изображения *птиц, зверей и человека.*

В древности образное решение русской народной вышивки зачастую было связано с религиозными верованиями славян, главным культом которых в период становления и развития земледелия был культ богини земли плодородия, которая изображалась в образе величавой женской фигуры, окруженной цветами, птицами, зверями или всадниками.

В народных вышивках, относящихся к XVIII—XIX вв., традиционные образы все чаще стали наделяться более емкой и многозначной символикой, отражающей насущные интересы народа, его быт и трудовую деятельность. Изображения птиц, коней, оленей нередко теперь у крестьян воспринимались не как символы языческих культов, а как знаки добра и благополучия в семейной жизни, согласия и любви между мужем и женой (см. цв. вкл. 28). Традиционный образ богини земли и плодородия, окруженной всадниками, птицами и цветами, тоже становится многозначнее по содержанию и разнообразнее по форме выражения. С одной стороны, он служит основой для изображения народных праздников и обрядов, где заключены идеи благополучного ведения крестьянского хозяйства, с другой — в народной сюжетной вышивке все чаще стало появляться изображение женской фигуры в модном городском платье с зонтиком и веером в руках, выражающей представление городской

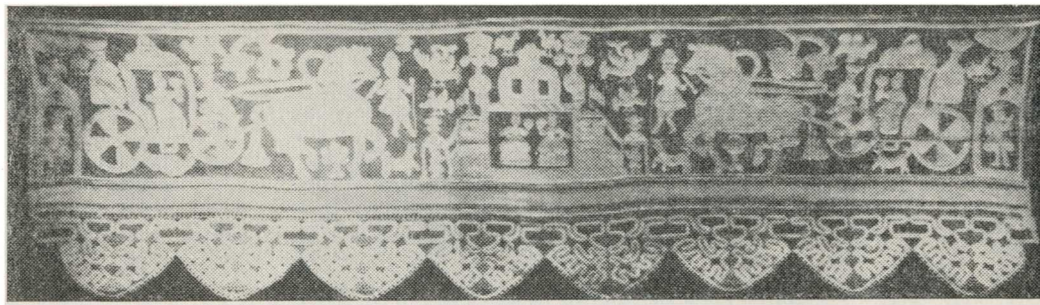


*Рис. 7.4*
Подзор с изображением карет.
Шов по письму. Вологодская губ. Кон. XVIII в.

купеческо-ремесленной среды о благополучной жизни или идеал юной крестьянской девушки.

В строчевых же вышивках нередко было и изображение сложных *сюжетных сцен*, где в старинном парке с вековыми деревьями на берегу реки или озера возвышались дворцы, гуляли дамы и кавалеры в модных туалетах. Встречались также изображения карет, запряженных цугом и со слугами на запятках (рис. 7.4).

В Тульской и Калужской губерниях в цветной перевити на ярко-красном фоне разворачивались удивительные по красоте фантастические сцены. Среди белоснежных кустов, деревьев или вазонов с цветами размещались птицы в пышном оперении, царственные барсы с поднятой вверх передней лапой и вскинутыми вверх длинными закругленными хвостами, забавные женские фигуры в широких юбках.

## § 2

## Русские строчевышивальные промыслы

С древнейших времен до середины XIX в. украшение одежды и предметов домашнего обихода вышивкой производилось в каждой крестьянской семье для собственных нужд. Если же и выполнялась вышивка на продажу, то только по заказам или небольшими партиями, которые предлагались покупателям окрестных сел и деревень на небольших местных ярмарках. Во второй половине XIX в. обстановка резко меняется. После отмены крепостного права, в условиях быстрой капитализации русской деревни, в костюме, особенно праздничном, основную роль начинают играть покупные ситец, кумач, шелк и другие фабричные ткани. Золотошвейный головной убор заменяется фабричным платком с набивным или жаккардовым узором. Ткани домашнего производства стали использоваться в основном для повседневного костюма со скромной декоративной отделкой. Из-за этого постепенно начинают забываться традиционные приемы вышивки. Им на смену приходят более простые по технике тамбур, крест и свободная гладь с модными городскими рисунками, в которых ярко проявились черты эклектики и стиля «модерн».

С середины XIX в. сельские мастерицы активно начали работать на городского покупателя. В связи с расширением рынка в некоторых губерниях традиционные крестьянские вышивки из домашнего вида занятий постепенно стали превращаться в средство заработка. В конце XIX — начале XX в. в Московской, Тверской, Новгородской, Нижегородской, Владимирской и других губерниях возни-

кают и развиваются вышивальные промыслы с ориентацией на город. В процессе развития промыслов русская народная вышивка претерпевает существенные изменения. С одной стороны, многие традиционные виды вышивки обогащаются различными приемами образования узора. Так, например, в белую строчку вводятся незнакомые ранее узорные разделки, обогащая ее фактуру. С другой стороны, под влиянием города возникают совершенно новые виды вышивки — крестецкая строчка в Новгородской губернии, белая гладь — во Владимирской. Вместе с тем в условиях развивающегося капитализма в погоне за большим заработком мастерицы многих традиционных центров начинают снижать художественное и техническое качество изделий — рисунок становится упрощенным, выполнение — небрежным, фактура узора обедняется. Мастерицы попадают в экономическую зависимость к скупщикам, которые диктуют им «модные» рисунки, не свойственные народной вышивке.

Стремясь поддержать строчевышивальные промыслы, а во многих случаях и облегчить материальное положение мастериц, земства и отдельные меценаты в конце XIX в. организуют целый ряд приемных пунктов и складов. Собранные вышитые изделия отправлялись затем на продажу в большие города, а часто и за границу, особенно в Англию, Францию, Канаду. Кроме того, почти при каждом приемном пункте открываются школы, где обучаются мастерству наиболее одаренные крестьянские девочки. В период деятельности земств и частных лиц вышивка по-прежнему развивается в двух направлениях. С одной стороны, ведется сбор и изучение образцов русской старинной народной вышивки, которые нередко раздаются для копирования опытным мастерицам и ученицам школ, что способствует сохранению традиционной народной вышивки. С другой стороны, как и скупщики, многие земские деятели и меценаты предлагают народным мастерицам для копирования городские рисунки, а часто и иностранные образцы, где немаловажное значение играют игольные кружева. Однако народные мастерицы, получая образцы, никогда их точно не повторяли. Рисунки модернистского плана редко приживались в традиционных промыслах. Вышивальщиц больше привлекали узоры, близкие и привычные им. Они охотно воспринимали новые формы геометрического и растительного орнамента с ясными и спокойными ритмами, при выполнении которых применялись незнакомые приемы и швы. На их основе мастерицы изобретали свои верхошвы и строчевые разделки, создавали орнаментальные композиции, отдаленно напоминающие первоисточники.

Традиционные и новые виды русской народной вышивки легли в основу развития этого искусства в советское время.

После Октябрьской революции в вышивальных промыслах Новгородской, Горьковской, Ивановской, Калужской, Рязанской, Владимирской областей организуется разветвленная сеть артелей, в которых налаживается выпуск современных изделий с вышивкой. В 20-е годы строчевышивальные артели выпускали преимущественно столовое и постельное белье из сурового и отбеленного льняного полотна с белой и цветной вышивкой по рисункам дореволюционного периода. Эти изделия народных мастериц в подавляющем большинстве шли на экспорт.

В конце 30-х годов и в предвоенные годы строчевышивальные промыслы добились больших успехов в создании современных бытовых изделий для широкого потребления. Одновре-

менно создаются значительные тематические вещи для выставок: панно, скатерти и дорожки, которые были предназначены для того, чтобы показать неограниченные возможности народной вышивки. Мотивы советской эмблематики, изображения тракторов, самолетов, парашютов расширяли традиционный круг образов.

Успешное развитие искусства вышивки на предприятиях художественных промыслов Российской Федерации было прервано в 1941 г.

После победного завершения Великой Отечественной войны работа строчевышивальных артелей быстро налаживается. Основные тенденции развития искусства русской народной вышивки, намеченные в конце 30-х — начале 40-х годов, получили дальнейшее развитие. Расширяется ассортимент изделий. Наряду с плоскостными вещами большое внимание уделяется выпуску одежды с вышивкой. Появляются новые композиционные решения, продолжает расширяться круг мотивов. Однако основное внимание в этот период уделяется созданию высокохудожественных уникальных произведений, демонстрирующих на многочисленных отечественных и зарубежных выставках совершенство мастерства вышивальщиц. Постепенно складывается новый вид сюжетно-тематической композиции со сложным решением орнамента, рассчитанным на монументальные произведения большого размера. В этих тематических и орнаментальных произведениях был сконцентрирован опыт всей работы строчевышивальных фабрик за годы Советской власти.

В начале 60-х годов творческие коллективы фабрик при участии Научно-исследовательского института художественной промышленности начинают с новых позиций изучать и осваивать традиции русской народной вышивки.

Главным направлением в работе строчевышивальных промыслов в этот период становится создание предметов бытового назначения, необходимых в современном быту, в которых находят широкое применение новые материалы и более совершенные технические приемы изготовления изделий. Работе строчевышивальных фабрик активную помощь оказывает лаборатория вышивки и кружева Научно-исследовательского института художественной промышленности. Коллектив этой лаборатории (Л. Г. Бегушина, Н. Н. Дзагурова, Т. А. Дунаева, Н. Ф. Молодцова, Л. С. Филонова и др.) постоянно решает экспериментально-творческие задачи, организует для мастеров и художников предприятий семинары, готовит необходимый методический материал, дает консультации. Все это оказывает существенное влияние на обновление и расширение ассортимента изделий, способствует развитию искусства современной вышивки.

В 60-е годы появились небольшие, простые и сравнительно недорогие скатерти и салфетки, занавеси и дорожки разных форм и пропорций для малогабаритных квартир. Строчевышивальные фабрики стали больше внимания уделять созданию женской и детской одежды, повседневной и нарядной, праздничной.

В последнее десятилетие наряду с традиционным, строго симметричным орнаментом появляется усложненность в расположении форм в узоре. Художники и мастера начинают прибегать к неожиданным контрастным сочетаниям тонов, чему способствуют новые ткани. Применение звучной яркой или сдержанной гаммы вышивки в сочетании с цветным фоном клетчатой и полосатой ткани позволяет получать сложный колорит, богатый различными оттенками основных и дополнительных тонов.

Внедрение машинной вышивки на строчевышивальных фабриках началось давно, еще в 30-е годы. Тогда на швейных машинах выполнялись рисунки городского типа в технике «ришелье» и «теневая гладь», ничего общего не имеющие с местными художественными традициями. В конце 40-х — начале 50-х годов активизируются поиски возможностей замены трудоемких ручных швов швами, выполняемыми на швейных машинах 1 и 22А класса, а в последние годы на машинах 97 класса производства Оршанского механического завода. Эти машины, как ткацкий станок, гончарный круг и другие подобные приспособления, облегчают труд мастеров, но не уничтожают творческого начала при создании произведений декоративно-прикладного искусства, т. е. с их помощью выполняются операции, аналогичные тем, которые прежде производились только вручную. Без особых трудностей на таких машинах вышивальщица может выполнять разные швы по целой или разреженной ткани. Все зависит от ее умения, вкуса и врожденного художественного чутья. На машине 22А класса выполняется свободная гладь с мотивами растительного характера, прикреп, близкий к счетной глади и косой стежке, и строчевые узорные разделки — штопка, настил, паучок, воздушная петля и другие сложные швы.

Так были найдены новые приемы выполнения вышивки на машинах 1 и 22А класса. Такой же гибкостью и послушностью в отношении технологии выполнения швов обладает и другая машина — ВМ-50, позволяющая создавать рельефный рисунок вышивки тамбуром. Однако, если мастерица не чувствует ритма прямых и округлых линий, гармонию сочетания тонов, органичного объединения рельефного шва со структурой ткани, если у мастерицы плохой вкус и она не чувствует декоративных свойств выполняемых швов, орнамент может быть безвозвратно испорчен как при ручной, так и при машинной вышивке.

При выполнении вышивки на машинах, как и при ручном исполнении, художественное и техническое качество зависит от степени мастерства вышивальщицы, от ее творческого дара, способности давать варианты рисунка в процессе создания узора.

К другому виду машин, применяемых на современных строчевышивальных фабриках, относятся полуавтоматы «Текстима» и автоматы «Цангс», которые выполняют вышивку по заданной программе — карте. Здесь мастерица не имеет возможности менять фактуру узора или отдельные его элементы — варианты возможны только в цвете. Поэтому вышивка, выполняемая с помощью полуавтоматов с программированными рисунками в традициях русского народного искусства, в настоящее время применяется преимущественно на изделиях массового производства (постельное белье, женская и детская одежда и т. п.).

В Российской Федерации в настоящее время насчитывается более 70 строчевышивальных фабрик. Лучшими из них являются предприятия, расположенные в традиционных центрах, издавна славившихся искусством народной вышивки. Такие центры сложились в Ивановской, Калужской, Рязанской, Горьковской, Новгородской, Владимирской и Калининской областях.

Современная ивановская вышивка — белая строчка активно развивается на 9 строчевышивальных предприятиях Ивановской обл. Каждое из них специализировано на производстве определенного ассортимента изделий.

Палехская, Пучежская, Шуйская и Ивановская строчевышивальные фабрики



*Рис. 7.5*
Блузка. Белая строчка.
Худ. А. П. Ганушкина. Иваново. 1974 г.

выпускают преимущественно женскую и детскую одежду из льна с лавсаном, а также из других легких светлых тканей. Мастерицы этих предприятий в совершенстве владеют техникой ручной и машинной вышивки. Их изделия отличаются разнообразием строчевой вышивки с геометрическим орнаментом. Наряду с простым заполнением ячеек в виде сплошного настила и штопки здесь часто применяются «паутинка», «копеечка» и другие ажурные швы.

Искусством создания традиционной строчевой вышивки, насыщенной разнообразными узорными разделками, славится заслуженный художник РСФСР А. П. Ганушкина — главный художник Ивановской строчевышивальной фабрики. Через всю свою творческую деятельность она пронесла любовь к легкой ажурной белой строчке. Ее уникальные выставочные произведения: занавесы, портьеры, скатерти, полотенца, салфетки, блузки и платья — получали награды на конкурсах, отечественных и зарубежных выставках (рис. 7.5). Талантливая художница умело использует не только гладкие, с ровной поверхностью ткани, но и узорные, изготовленные на ручном и ткацком станке по ее заказу, в которые органично потом она вплетает мережки и строчевые мотивы. Этими чертами отмечены как ранние ее работы (занавес, 1958 г.), так и последние, выполненные для Всероссийской выставки-смотра изделий народных художественных промыслов 1977—1978 гг. в содружестве с художниками Ряполовской ткацкой фабрики. Художница много работает над декоративными комплектами, предназначенными для убранства современного интерьера. Так, за два комплекта: для однокомнатной квартиры и для молодой хозяйки, представленных на упомянутой выставке, Ганушкина была удостоена золотой медали. Художница считает своей основной задачей в творческой работе — приносить людям радость. Ее работы всегда оригинальны. В 1971 г. А. П. Ганушкина была награждена орденом Ленина.

Нарядные женские платья и платья-костюмы из светлых тканей нежных расцветок, выпускаемые Палехской и Шуйской фабриками, всегда отличались модным силуэтом. Сквозная строчевая вышивка, расположенная на рукавах, груди или по подолу, органично связана с покроем, подчеркивает конструкцию одежды, являясь логическим завершением ее художественного облика.

Холуйская строчевышивальная фабрика Ивановской

обл. специализирована на выпуске женских блузок из легких шелковых и хлопчатобумажных тканей. Кроме узоров из мережки и строчевых мотивов эти блузки украшаются растительным орнаментом в технике белой глади.

Верхнеландеховская, Лухская и Пестяковская строчевышивальные фабрики специализированы на выпуске столового и постельного белья с вышивкой в технике белой строчки. Ажурная вышивка, выполняемая здесь по сетке средних размеров, сопровождается широкими и узкими узорными мережками. Кроме мережек применяются еще и верхошвы, где предпочтение отдается белой глади и тамбуру. Геометрический узор строчевых вышивок ивановских фабрик отличается простотой и лаконичностью форм. Здесь, как и раньше, широко применяется ромб различного очертания. Однако эта простота мотивов компенсируется богатством узорных разделок. Изделия ивановских строчевышивальных фабрик всегда славились безупречным техническим выполнением вышивки и высокими художественными достоинствами общего решения декоративной отделки каждого предмета.

Художники и мастера, работающие на этих предприятиях, творчески развивают и обогащают традиции местного народного искусства. Их работам не раз присуждались высокие награды на отечественных и зарубежных выставках.

Современная калужская вышивка широкое применение находит в оформлении изделий, выпускаемых Тарусской фабрикой художественной вышивки. Здесь женскую и детскую одежду, декоративные изделия, предназначенные для убранства интерьера, украшают яркой цветной перевитью в ручном и машинном исполнении.

В оформлении постельного белья используется главным образом белая строчка с изящными узорными разделками. Большая роль в развитии искусства вышивки на Тарусской фабрике принадлежит заслуженному деятелю искусств РСФСР М. Н. Гумилевской. В работах этой старейшей художницы своеобразно раскрывается красота старинных узоров. Кроме традиционных она использует и новые мотивы, которые органично входят в привычный узор. М. Н. Гумилевская со своим молодым творческим коллективом первая показала на выставке-смотре 1960 г. изделия из белой и цветной редины, где четко решалась определенная задача — создание утилитарных предметов для малогабаритных квартир. Салфетки и скатерти были новых пропорций и недорогие по цене. Однако это не были скучные повседневные предметы домашнего обихода. В жилые комнаты города они вносили радостное, праздничное настроение ярким цветом красивой ткани, безупречностью пропорций, поразительной гармонией оттенков контрастных тонов. Эти произведения, созданные под руководством талантливой художницы, были этапными в развитии вышивального искусства. Никогда не оставляла М. Н. Гумилевская и свою творческую работу над выставочными произведениями, где давала волю своей безудержной фантазии как в чисто орнаментальных композициях, так и в тематических сюжетах. К наиболее известным ее работам относится полотенце «Кремль», скатерть «Павлины», занавес «Пряники» и др. Не менее удачными у Гумилевской являются орнаментальные композиции, где своеобразно решенный геометрический орнамент и удачно подобранные надписи в образной форме раскрывают сельскохозяйственную тему. Таковыми являются полотенца с веселой гам-



*Рис. 7.6*
Полотенце: Цветная перевить.
Худ. М. Н. Гумилевская.
Таруса, Калужская обл. 1960 г.

мой цветов, украшенные разным орнаментом, который по колориту напоминает луг (рис. 7.6). Вышитые по верху цветного узора пословицы «Береги колхоз — получишь хлеба воз», «Тот колхоз богат, в котором лад» усиливают образное решение темы.

Художники Тарусской фабрики художественной вышивки, работавшие долгое время под руководством М. Н. Гумилевской, предпочитают чисто орнаментальные композиции или сюжеты на темы русских народных сказок. Они отмечены строго симметричным построением изображаемой сцены и ярким пламенеющим колоритом, где основной, ведущий красный цвет дополнен золотистыми, оранжевыми, зелеными и голубыми тонами.

Изделия тарусских вышивальщиц не раз получали награды на отечественных и зарубежных выставках.

В Рязанской обл. художники и мастера бережно хранят и творчески развивают местные особенности русской народной вышивки (производственное объединение «Рязанские узоры» и Михайловское объединение «Труженица»). Все предприятия оснащены современными вышивальными машинами, на которых выполняются швы, близкие к ручной вышивке. Эти фабрики выпускают широкий ассортимент изделий, куда входят женская и детская одежда, столовое и постельное белье.

На самом крупном из них объединении «Рязанские узоры» выпускают нарядную одежду из льна, льна с лавсаном и других светлых современных тканей с яркой красочной вышивкой, где цветная перевить сочетается со счетной гладью, росписью, косой стежкой и другими верхошвами (см. цв. вкл. 29). Изделия массового назначения скромнее по декору, но не менее гармоничны по цвету и пропорциям, чем подарочные и выставочные. Облик этих произведений навеян лучшими народными традициями. Но здесь они восприняты, естественно, с позиции современного вкуса, с учетом назначения каждой вещи в быту. Орнамента немного, но он яркий и праздничный. Мотивы просты по очертаниям, но они выразительны, соразмерны с пропорциями каждого предмета, их фактура органично сочетается со структурой современных тканей. Вещи необходимы в современном быту и вместе с тем продолжают близкие нам традиции народного искусства. Они жизненны, ярки и национально русские.

Изделия строчевышивальных фабрик Рязанской обл. не раз украшали отечественные и зарубежные выставки.

В Горьковской обл. на двух строчевышивальных фабриках в г. Городце и г. Чкаловске активно развивается уникальная по своим приемам строчевая вышивка — «горьковские гипюры». Этот своеобразный вид

строчки отличается от обычной включением в штопку, настил, воздушную петлю разделок с длинными стежками, образующими выпуклый, высоко поднимающийся над фоном рельеф.

В годы Советской власти техника этой вышивки была значительно развита. Орнамент стал выразительнее и разнообразнее по мотивам. Кроме геометрических здесь появились и растительные формы в виде елочек, пушистых многолепестковых веток с крупными и мелкими розетками цветков.

Объединяя в гипюрах плотные, плоские и рельефные мотивы-разделки, художники и мастера строят красивый ажурный орнамент, вписывая мелкие мотивы в геометрические фигуры, где преобладают ромбы с округлыми углами, которые носят единое название «цветок». Художники и мастера создают удивительные по красоте прозрачные вышивки, где рельефные цветочные розетки из крупных стежков возвышаются над красивым сетчатым фоном, образуя дополнительные акценты в ажурном узоре.

Каждая фабрика Горьковской обл. специализирована на изготовлении определенного ассортимента изделий. Чкаловская строчевышивальная фабрика выпускает только столовое и постельное белье. Художники и мастера этой фабрики обладают неистощимой фантазией. Каждый новый их орнамент отличается от предыдущего. Безграничны варианты сочетаний плотных и ажурных мотивов, геометрических и растительных форм. Каждая композиция предельно ясна по ритму и бесконечно разнообразна по очертаниям мотивов (см. цв. вкл. 30).

Городецкая строчевышивальная фабрика специализирована на выпуске женской одежды. Самые нарядные блузки, платья и костюмы украшаются здесь красивым ажуром горьковских гипюров с рельефными узорами. Они пользуются неизменным спросом у покупателей. Здесь, на Городецкой строчевышивальной фабрике, под руководством главного художника А. В. Богачевой начался новый этап в развитии искусства ручной и машинной вышивки. В совершенстве изучив характер орнаментики и технику исполнения местной вышивки, Богачева всегда творчески подходит к развитию народных традиций в строчевой вышивке, глади и тамбуре. Так, она впервые сочетала прозрачные горьковские гипюры с рельефными разделками белой глади по светлым тканям. Этот прием значительно обогатил декоративную выразительность вышивки. Впервые художница применила такой характер вышивки в декоративном оформлении занавеса «Снежинка» (1951), выполненного на тончайшем креп-жоржете. Поэтичная значимость узора, состоящего из хоровода разнообразных рельефных снежинок, рассыпанных по невесомой ажурной сетке и тончайшему фону легкой шелковой ткани, выражена с предельной выразительностью.

Полюбившиеся сочетания ажура строчевой вышивки и рельефа глади привлекают художницу и до сих пор. Особенно ярко это проявилось в декоративном оформлении нарядного полотенца из лавсана «Бисерное» (рис. 7.7), в котором строго линейные очертания белоснежных ромбов на крупной сетке органично сочетаются с прихотливым плетением замысловатых линий гладьевого орнамента растительного характера.

Много и успешно работает Богачева и над тематическими композициями, посвященными различным юбилеям и значительным событиям в жизни нашей страны. Одна из ее последних в этом плане работ — полотенце с орнаментом «Слава съезду» (1976). За свою безупречную работу на Городецкой строчевышивальной фабрике



*Рис. 7.7*
Полотенце «Бисерное». Горьковские гипюры. Худ. А. В. Богачева. Городец. 1972 г.

она награждена медалями «За доблестный труд» и «За трудовое отличие», а на отечественных и зарубежных выставках ее произведения не раз были отмечены различными дипломами и наградами, в том числе серебряной медалью на выставке, посвященной 60-летию Великой Октябрьской революции. Много сил отдает художница развитию технологии машинной вышивки. Под ее руководством в узорных разделках горьковских гипюров мастерицами был найден шов с высоким рельефным настилом, который невозможно выполнить вручную. Такие рельефные мотивы могут быть в виде звездочек и колец или образовывать крупные розетки с удлиненными рельефными лепестками и др. В настоящее время этот прием машинной вышивки начинает активно применяться на Городецкой строчевышивальной фабрике в декоративном оформлении выставочных и подарочных изделий из полосатых, клетчатых и крупноструктурных тканей.

Как и на Чкаловской строчевышивальной фабрике, художники и мастера Городца постоянно ищут новый характер орнамента. Кроме белых они часто выполняют и цветные узоры, находя для горьковских гипюров нежный колорит, построенный на сближенных оттенках одного или двух цветов. Своеобразный, ни на что не похожий строй орнамента горьковских гипюров, необычный колорит вышивки заставляют по-новому, по-современному звучать изделия строчевышивальных фабрик Горьковской обл. И в этом их непроходящая красота и декоративная выразительность.

Современная «крестецкая строчка» — второй уникальный вид народной строчевой вышивки — активно развивается в Новгородской обл. на Строчевышивальной фабрике «Крестецкая строчка».

Ажурная вышивка крестецких мастериц по-прежнему отличается красотой геометрического орнамента, состоящего из розеток, звезд, ромбов, дополненных легким узором из тонких переплетений одиночных нитей, мельчайших звезд и горошин. Основной узор часто сопровождается серией простых и сложных узорных мережек, которые вместе создают великолепные по красоте и необычные по образному строю орнаментальные композиции с ювелирно отточенным ажурным узором.

Основным ассортиментом изделий фабрики является столовое и постельное белье массового и серийного характера — пододеяльники, наволочки, детские простынки, скатерти, салфетки, полотенца, предназначенные для современного быта. Художники и мастера предприятия все время ведут поиски нового композиционного строя



*Рис. 7.8*
Занавес «Орден Победы».
Крестецкая строчка.
Худ. Н. М. Жигунова.
Пос. Крестцы.
Новгородская обл. 1948 г.

узора, вводят в привычный орнамент неизвестные или редко встречающиеся мотивы, обогащают фактуру вышивки новыми приемами переплетения нитей на столбиках сетки и дополнительных сновках. Их изделия всегда выглядят свежо, целостно, по-новому.

Кроме изделий серийного и массового характера художники и мастера фабрики большое внимание уделяют и выставочным произведениям. Среди них особенно значительными являются монументальный занавес «Орден Победы» Н. М. Жигуновой (рис. 7.8), панно «Женщины нашей страны» Е. И. Савковой (1938), занавес «Орнаментальный» заслуженного художника РСФСР И. Х. Федоровой (1966), панно «Полет» К. И. Морозовой (1970), полотенце «Юбилейное» А. К. Кисленой (1973), серия столешников и полотенец 1979—1980 гг. и др.

В занавесе Н. М. Жигуновой «Орден Победы» орнаментальными сред-

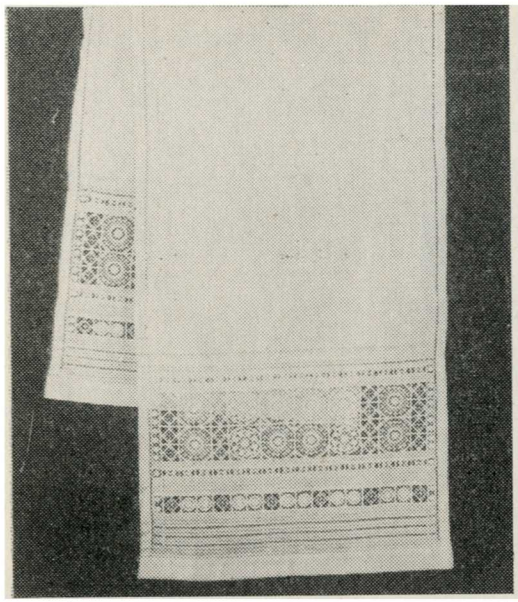


*Рис. 7.9*
Полотенце. Крестецкая строчка.
Худ. И. Х. Федорова. Пос. Крестцы,
Новгородская обл. 1972 г.

ствами выражено величие победы нашей страны в борьбе с фашистскими захватчиками. В центре над Кремлем в лучах восходящего солнца изображен орден Победы. Вокруг по кайме, среди ветвей лавра и дуба, — гербы советских республик. Вся композиция пронизана одним возвышенным чувством: она является символом дружбы, доблести и геройства народов нашей страны. В этом уникальном произведении вышивального искусства поражает совершенство композиции и виртуозность мастерства вышивальщиц. Каждое изделие крестецких мастериц — это драгоценное создание ручного труда. Ювелирные разделки крестецкой строчки собраны каждый раз с непревзойденной точностью в одном узоре (рис. 7.9). Изделия предприятия неоднократно были представлены на отечественных и зарубежных выставках, где отмечались почетными дипломами и наградами.

Во Владимирской обл. работают два строчевышивальных предприятия. Одно из них, фабрика «Квалифицированный труд», создано в городе Александрове, второе, фабрика им. Н. К. Крупской, организовано в поселке Мстера, старом центре вышивального искусства. Обе фабрики выпускают широкий ассортимент изделий. На Мстерской строчевышивальной фабрике преобладает ручная вышивка. Летняя женская и детская одежда, скатерти, салфетки и полотенца мстерские мастерицы украшают жизнерадостной красной вышивкой с рельефными стежками, которая называется владимирскими швами. Нарядные белые женские блузки, платья для выпускного бала и невест вышиваются тончайшей белой гладью с легкими ажурными разделками. Растительный орнамент здесь часто дополняется геометрическими разделками, заполняющими просветы фона. Утонченная мстерская вышивка белой гладью вся построена на тонких нюансах фактуры. В орнаменте преобладает кружевное сплетение трав.

Художники и мастера фабрики много и успешно работают как над массовым и подарочным ассортиментом изделий, так и над уникальными, выставочными вещами. Особое место здесь занимают произведения с детской тематикой, в основу композиции которых положены русские сказки, басни и песни. Лучшими работами этой группы по праву считают покрывала, созданные Т. М. Дмитриевой-Шульпиной «Басни Крылова» (1948), «Новый год» (рис. 7.10), сувенирное полотенце «Неуловимые мстители» Н. М. Котковой (1969) и др.

В произведениях заслуженного художника РСФСР Т. М. Дмитриевой-Шульпиной птицы и звери изображены с большой теплотой и любовью. При

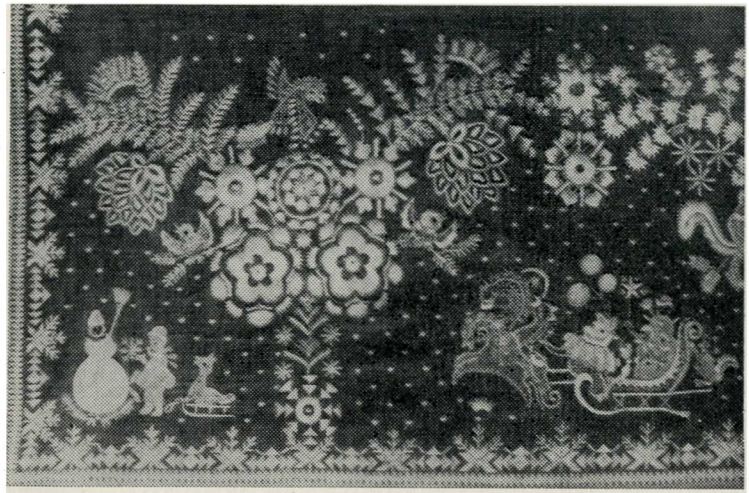


*Рис. 7.10*
Покрывало «Новый год». «Белая гладь». Худ. Т. М. Дмитриева-Шульпина. Мстера. 1972 г.

значительной обобщенности образов эти любимые персонажи русских сказок и басен не утрачивают своих характерных признаков. Вместе с тем они получают новые черты, свойственные русской народной вышивке, поэтическую теплоту и юмор. Выделяет эти произведения со сказочной тематикой и техническое совершенство исполнения белой глади. С присущей художнице неистощимой фантазией Дмитриева-Шульпина все время вводит в традиционные швы новые разделки, постоянно изобретает свои по рисунку ажурные стяги, которые помогают ей более полно и образно раскрыть задуманную тему. Как и у других художников фабрики, в творчестве Дмитриевой-Шульпиной значительное место занимают произведения, посвященные большим событиям в жизни нашей Родины. Однако тематика ее работ более разнообразна. Таковы, например, ее панно «Победа» (1945), «Полет к звездам» (1970), занавес «С чего начинается Родина» (1970) и др. Каждое из этих произведений отмечено высокой поэзией декоративного языка вышивки, индивидуального замысла, раскрывающего чувства художника, его волнение перед гранциозностью темы. Успешно работает художница и в необычном жанре — самобытным языком орнамента воплощает она в вышивке поэтические темы на сюжеты старинных сказок и современных песен. Наиболее известны ее две работы в этом плане — красочное панно «Увезу тебя я в тундру» и белоснежное панно «Золушка», экспонировавшиеся на Всероссийской выставке-смотре изделий народных художественных промыслов 1977—1978 гг. и получившие всеобщее признание. Не менее известны и произведения других художников Мстерской строчевышивальной фабрики на разные темы, в том числе и связанные с развитием сельского хозяйства. Вот, например, панно «Расцветай земля колхозная» В. Н. Носковой — все пронизано поэзией сельской жизни. В центральном поле панно показана учеба сельской молодежи, ее работа в саду, на птицеферме и в поле. Вокруг по кайме пышно цветут кусты и деревья. На их ветвях или рядом с ними на земле размещены маленькие забавные птички, которые вносят особую теплоту в окружающий сказочный мир праздничной сельской жизни. Очень выразительна нижняя орнаментальная кай-

ма, состоящая из пяти раскидистых букетов. Много и других вышитых изделий создано художниками и мастерами фабрики. В каждом из них ярко выражено зрелое мастерство и богатая творческая фантазия, развивающиеся в русле местных народных традиций (см. цв. вкл. 31).

**Современная золотая вышивка.** В Калининской обл. в г. Торжке работают мастерицы, в совершенстве владеющие техникой золотой вышивки. Кроме знаков различия для Советской Армии серебряными и золотыми нитями они вышивают орнаментально-тематические панно и сувениры, сюжеты которых связаны с историей родного края или посвящены юбилейным датам нашей Родины. К наиболее удачным работам этого плана относятся: «Истоки Волги», «Афанасий Никитин», «Залп «Авроры», «Торжок» и др. Торжокская золотошвейная фабрика им. 8 Марта выпускает также отдельные дополнения к нарядному женскому костюму — пояса, воротники, манжеты, жилеты, шарфы и платки.

В оформлении этих красивых изделий со сверкающим узором творчески используются традиции русского золотого шитья, отличающегося богатством орнаментальных мотивов и разнообразием технических приемов и швов. Одновременно с золотошвейными изделиями предприятие выпускает одежду для детей дошкольного возраста с яркой цветной вышивкой верхошвами. Лучшие произведения художников и мастериц этой фабрики выразительны и эмоциональны в своем образном решении орнамента.

Так в каждом центре русского народного искусства вдумчиво изучают и активно развивают местные особенности вышивки, придавая современным предметам быта и одежде национальный колорит.

## § 3

## Вышивка народов Поволжья и Приуралья

В советское время свое дальнейшее развитие получила не только русская, но и национальная вышивка народов Поволжья и Приуралья. Основу многонационального населения Поволжья и Приуралья составляют башкиры, марийцы, мордва, татары, удмурты и чуваши, которые после Октябрьской революции территориально были выделены в отдельные автономные социалистические республики, включенные в состав Российской Федерации.

Культура и искусство населения Поволжья и Приуралья формировались в течение нескольких столетий в процессе сложного взаимосплетения и взаимопроникновения быта всех этих народов, чему способствовала близость территории, равные природные условия их жизни, схожесть исторических судеб и экономики. Особенно ярко близость проявлялась в одежде и способах украшения тканей. Основным видом национальной одежды из тканей домашнего производства у этих народов была белая рубаха из холста туникообразного покроя с яркой декоративной вышивкой верхошвами. В вышивке наиболее широкое применение находили фактурные счетные швы, выполненные шерстью или шелком. Кроме одежды в Поволжье и Приуралье вышивкой украшали предметы домашнего обихода, где большое значение придавалось тем, которые предназначались для определенных обрядов — свадьбы, похорон и различных народных праздников. Примером может являться «сабантуй» у башкир: победители в борьбе, скачках и других традиционных состязаниях награждались вышитым платком или полотенцем, которые специально были подготовлены для этого дня молодыми жен-

щинами, недавно вышедшими замуж. Широкое распространение вышивки было обусловлено твердо установленным обычаем каждого народа — все женщины должны были уметь шить и вышивать. Вот почему, как и у русских, здесь девочку с 5—8-летнего возраста начинали приучать в семье к женскому ремеслу.

Обычно у всех народов этой группы рубахи имели декоративную отделку по подолу, рукавам и у грудного выреза. Особенно же красочными были свадебная одежда жениха и невесты, покрывала, которыми была покрыта девушка в течение всего свадебного обряда, ритуальные полотенца, наволочки на свадебные подушки, платки для сосудов с пивом и др.

Несмотря на много общих черт, национальная вышивка каждого народа имела свои особенности. Они формировались в течение многих столетий в процессе создания предметов для своего собственного быта. Мордва, марийцы и чуваши применяли преимущественно счетные швы, распространенные и у русских, — косую стежку, счетную гладь, набор, роспись. Традиционный орнамент — геометрический.

Выполнялись вышивки в основном шерстяными и шелковыми нитками, нередко объединенными в одном узоре. Окрашивались они в домашних условиях растительными красками — мареной, чертополохом, листьями молодой яблони и др. Растительные красители давали мягкий глубокий тон пушистой шерсти и блестящему шелку. Основными же здесь издавна считались густо-красные и красно-коричневые, темно-синие и черные тона, куда вплетались яркий золотистый и зеленый цвет.

Однако, несмотря на схожесть вышивок, выполненных счетными швами, каждая национальная группа имела свои отличительные черты.

**Мордовская вышивка.** Характерной чертой мордовской вышивки является ковровость узора, образованная плотным примыканием друг к другу элементов, заполненных особой мордовской звездочкой, которая состоит из серии диагональных стежков росписи или спиралей косой стежки, создающей своеобразную поверхность с богатой светотеневой игрой. Колорит мордовской вышивки построен на сочетании приглушенного красного и темно-синего, почти черного цветов (рис. 7.11).

В состав мордовской национальности входят два народа: мокша и эрзя. Вышивки каждой из этих народностей имеют свои отличительные черты. Они различаются даже по манере исполнения: первые исполняются с левой оборотной стороны, как и у марийцев, вторые — непосредственно с лицевой стороны.

Геометрические мотивы орнамента эрзянской вышивки, как правило, просты по очертаниям. Они состоят из гладких или гребенчатых ромбов, звезд, квадратов и т. п. В ранних эрзянских вышивках встречается также изображение животных, отдаленно напоминающих фигуру коня или оленя. Для повышения декоративной выразительности орнамента эрзянские мастерицы вводили небольшое количество желтого и зеленого цветов, а чаще добавляли медные блестки, бисер, бусы или бляшки.

Мокшанские вышивки легче, изящнее, контрастнее. Наряду с геометрическим орнаментом сложных очертаний встречаются и геометризованные растительные мотивы, которые складываются в ветви с цветами — розетками и длинными перистыми листьями. Мерцающая поверхность крупных красно-мареновых мотивов, образованных счетной гладью и спиралевидной косой стежкой, четко выделяется на шероховатом фоне холста. Легчайшая



*Рис. 7.11*
Головные уборы и набедренник. Мордовская АССР. XIX в.

же паутинка темной росписи, окутывая основные элементы узора, образует плавный переход от ярких цветовых акцентов к глади спокойного фона, создавая необыкновенно богатую игру фактуры и цвета, хотя здесь и присутствуют всего два тона.

Мордовская вышивка «терюхан» не похожа на мокшанскую и эрзянскую. Она вся построена на ярких цветовых акцентах. Строго геометрические небольшие фигурки с резко очерченными краями образуют здесь сплошной узор, выполненный счетной гладью. Яркие оранжевые, розовые, зеленые и синие тона шелка чередуются с лиловыми, а чаще черными, резко выступающими мотивами, создавая радужные переливы декоративной отделки холста.

Как и у других народов, мотивы мордовской вышивки носят названия, свидетельствующие о поэтическом осмыслении народными мастерами ок-

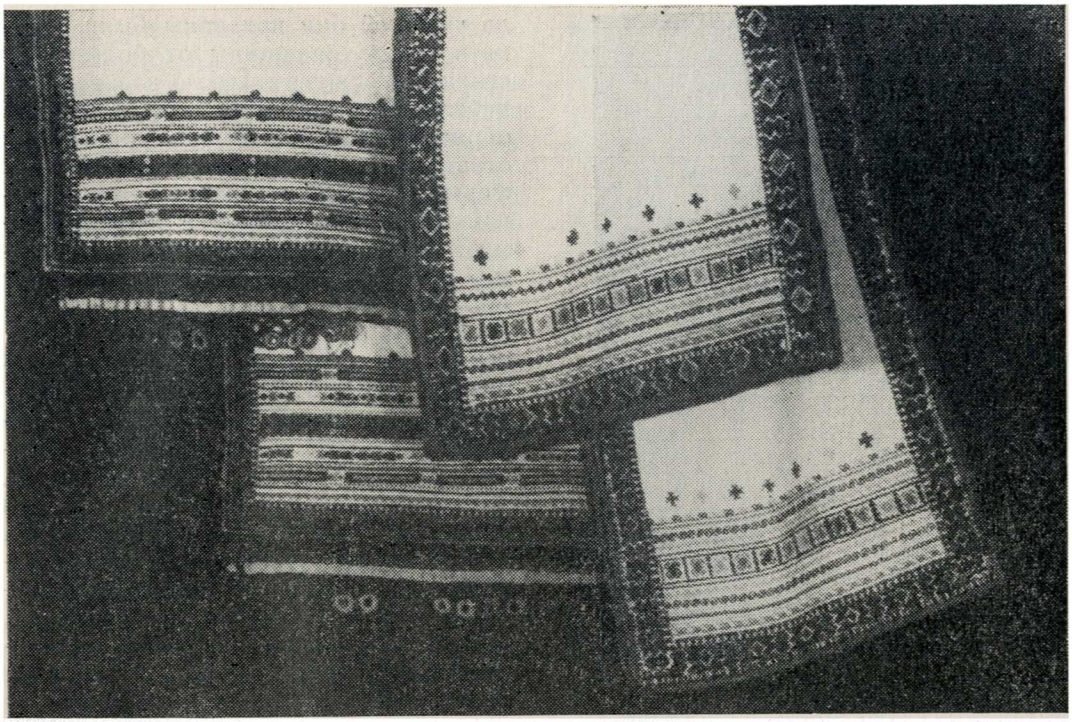


*Рис. 7.12*
Два сурпана (головные полотенца). Чувашская АССР. XIX в.

ружающего мира, — «гребешки», «куриные лапки», «крючки», «козьи копытца», «след куницы», «солнечные узелки».

**Чувашская вышивка.** Чувашские народные вышивки счетными швами резко отличаются от мордовских и по цвету, и по фактуре, и по композиционному строю. Особенно красочной и разнообразной была вышивка верховых чувашей. Она изобилует сочетаниями трех — пяти счетных швов. Кроме общераспространенных косой стежки, счетной глади и росписи здесь применялось еще пятнадцать швов — «крест», «мудреный шов», «пустячный шов», «веревочка» и т. д. Варьируя их, чувашские вышивальщицы создавали узоры легкие, еле выступающие над фоном, и плотные, рельефные, которые в сочетании образовывали фактуру, специфическую только для национальной вышивки этого народа. Узор обычно состоял из геометрических мотивов, в основе которых лежал ромб различных очертаний, окруженный отростками, которые нередко превращали строголинейную форму в розетку. Встречаются также геометризованные растительные мотивы в виде деревьев, цветов и листьев, а также изображения животных.

От мордовского чувашский орнамент отличается многообразием форм, прозрачностью, сложным построением крупного мотива, собранного из мельчайших деталей строгих линейных очертаний. Показательным в этом плане является полотенчатый головной убор «сурпан» из холста верховых чувашей (рис. 7.12). Вышивка здесь отличается многоярусной композици-



*Рис. 7.13*
Женская рубаха. Счетные швы.
Марийская АССР. XIX в.

ей, состоящей из гладких и узорных полос, ювелирно отточенных геометрических мотивов, образующих орнаментальный ряд чередующихся друг за другом двух-трех форм, складывающихся в сложную радужно переливающуюся гамму. Обращает на себя внимание и вышивка народных чувашских женских рубах, особенно нагрудное «кеске». Кеске характерно было для низовых и средненизовых чувашей. Обычно это были розетки-звезды, которые располагались с двух сторон около грудного выреза. Их могло быть одна, две, три или четыре. Они, как и многие мотивы древней счетной вышивки, наделены были емкой и многозначной символикой. По древним представлениям, кеске изображали животворное солнце, подателя жизни на земле. В праздничной одежде чувашей они призваны были охранять грудь женщины от болезней и сглазу. В основе каждого кеске лежит небольшой ромб или квадрат, который обрастал различными отростками и ответвлениями, превращая основную форму в фантастический огненно-красно-золотистый цветок с причудливыми лепестками, окутанными пушистыми темно-коричневыми ресничками росписи.

Говоря о чувашской вышивке, нельзя не упомянуть знаменитые жениховы платки. Вышивка здесь всегда шла широкой каймой, внутри которой по углам располагались большие квадраты или прямоугольники. Иногда вышивка покрывала весь фон платка, оставляя только небольшой белый квадрат в центре. На прямоугольном платке орнамент двух противоположных углов не совпадал. Композиция обычно состояла из чередующихся друг за другом прямолинейных клейм, куда были вписаны розетки-цветы или геометризованные птички, стоящие попарно около дерева. Красивый вишнево-красный фон основной вышивки гладью и косой стежкой подчеркивался тонким темно-коричневым контуром росписи и расцвечивался оливково-зелеными вставками, горящими, как драгоценные камни, среди этого пышного узорочья.

**Марийская вышивка**. К чувашской вышивке близка вышивка горных марийцев, вышивка же луговых марийцев имеет много своих специфических черт, хотя по изяществу и цвету тоже близка к чувашской. Как и у других народов, здесь издавна украшались женская и мужская праздничная одежда и предметы домашнего обихода (рис. 7.13).

В старинных вышивках луговых марийцев преобладает темно-красный цвет косой стежки или счетной глади, который имеет темно-синий, переходящий в черный контур. Желтый и зеленый цвета служили небольшим допол-

нением к основному тону вышивки. Узор всегда был плотный, с небольшими просветами фона. Специфически марийскими по фактуре были вышивки коврового типа, имевшие сложную гамму перелива одного и того же сочного красного цвета. Особой красотой отличается марийский национальный головной убор «шимакши». По цвету и декору он уникален и в других местах не встречается. Его шили из полоски холста, один конец которого зашивался в виде конусообразной шапочки, а второй свободно спускался по спине. Шимакши богато вышивался набором, косой стежкой, гладью и росписью. Этот красивый головной убор мог быть покрыт красочным узором весь без просветов фона или иметь вышивку только на очелье и на нижнем конце, спускающемся по спине. В последнем узор имел многоярусную композицию, состоящую из ритма более густых и более разреженных узоров полос. Над очельем же всегда располагались два узорных квадрата, окруженных легким орнаментом.

В процессе длительного формирования вышивки у марийцев появился круг мотивов, где органично сочетались черты геометрического финно-угорского орнамента с чертами орнамента, состоящего из рогов и крючков, характерного для тюркских скотоводческих племен. Сдвоенные рога в вышитом орнаменте у марийцев являлись символом богатства и благополучия.

Поэтому здесь и ромбы, и другие геометрические фигуры получили сдвоенные округлые отростки и крючки различных очертаний. Их сопровождают орнаментальные полосы, где основными мотивами являются все те же рога и крючки. Все это вместе принимало вид сложнейших композиционных построений из узких и широких полос. Круг мотивов в марийской



*Рис 7.14*
Нагрудник к женскому костюму.
Счетные швы. Удмуртская АССР. XIX в.

вышивке был обогащен растительными формами и изображениями птиц, коней и черепах, которые могли изображаться полностью или частично, утрачивая те части, которые не играли важной роли в народной семантике, а в конце концов также превращались в фигурку с двумя завитками, идущими навстречу друг другу.

**Удмуртская вышивка.** В Удмуртии древнейшими швами также были косой стежок, двусторонняя гладь и роспись. Кроме шерсти и шелка здесь нередко применялись еще и серебряные нити. В связи с этим долго существо-

вал обычай преподносить невесте моток серебряных нитей, который она обязана была истратить в процессе приготовления себе приданого. Наиболее красочной и нарядной частью древнего национального костюма был головной убор «эйшон», который расшивался цветным шелком, преимущественно красным. Особенно ценились эйшоны с черной вышивкой, их никогда не продавали, а хранили в семье, как самую ценную вещь. Поверх эйшона набрасывалось еще покрывало, которое густо расшивалось красными и черными узорами, состоящими из ромбов или геометризованного дерева. Такой головной убор с покрывалом молодая женщина носила только до рождения первого ребенка, а затем его меняли на красный эйшон из кумача с нашивками.

Другой красочной частью костюма был нагрудник «кабачи», который вышивался преимущественно счетной гладью или косой стежкой. Узор кабачи был тесно связан с функцией костюма (рис. 7.14). Так, нагрудник с изображением восьмиконечных звезд, называемый лунным, надевался на свадьбу. В нагруднике, где была изображена большая ступенчатая пирамида, шли в гости или на праздничные гулянья. Несмотря на определенную значимость основных орнаментальных мотивов, вышивка на нагрудниках у удмуртов каждый раз несла свои индивидуальные черты. Своим, неповторимым был композиционный строй узора, цветовые акценты, которые менялись в зависимости от количества зеленых и золотистых вставок, место и форма мотивов, выполненных серебряными нитками и т. д. Не оставались постоянными узоры и на других удмуртских изделиях. Все они постепенно менялись, совершенствовались и обогащались.

**Татарская вышивка.** Традиционной татарской вышивкой является тамбур. Эта техника была известна еще древним народам Алтая. В XVIII—XIX вв. она широко бытовала у казанских татар. Тамбур шился двумя способами. В одном случае тонкими нитями шились крупные петли, отчего шов мало возвышался над фоном и производил впечатление легко очерченной линии. Такой шов и назывался «низкий тамбур». Толстыми нитями делали мелкие петли, отчего шов становился рельефным и имел вид нашитого на фон шнура. Такой шов назывался «высокий тамбур». Высокий и низкий тамбурный шов выполнялся иглой. Со второй половины XIX в. начали применять крючок. Позднее появилась и тамбурная машина.

Разновидностью ручного тамбура является «косая сетка» («козлик», или «двойной тамбур»). Косая сетка состоит из двойных петель, которые дают широкую рельефную линию.

Разновидностью тамбурной вышивки был также и ковровый шов, состоящий из мелких, вертикально стоящих петель. Возник этот шов во второй половине XIX в., когда тамбур начинает выполняться крючком. Тамбуром украшали нарядные женские платья из ярких фабричных тканей, головные платки и покрывала, нагрудники, кисеты, чепраки и другие изделия. Для этой вышивки типичен узор растительного характера из ярких крупных листьев и цветов, собранных в гирлянды или отдельные букеты, где мотивы повторяют друг друга в общих очертаниях, но различаются в деталях и цвете, внося движение в статичный узор. Мотивы цветов и листьев дополнялись завитками и другими геометрическими фигурами округлых очертаний.

Кроме тамбура в Татарии широко была распространена аппликация и вышивка золотыми нитями, которыми кисеты. Металлическими нитями здесь украшались головные уборы, обувь,

шили вприкреп по бархату, чаще всего зеленого цвета. Узор, как и в тамбуре, состоял из растительных мотивов, где преимущество отдавалось круглым многолепестковым цветочным розеткам и тюльпановидным цветам различных очертаний. Основные мотивы окружались узкими остроконечными листочками, изящными веточками с нераспустившимися бутонами и нежными тычинками. Особенно ценился узор «золотое перо» в виде длинной гибкой цветущей ветви, напоминающей по силуэту издали сверкающее перо сказочной жар-птицы.

**Башкирская вышивка.** Традиционные виды башкирской вышивки — тамбур и его разновидности — кустарная техника вышивки (рис. 7.15). Орнамент выполняется по бумажному шаблону, который накладывается на шелк или бархат, соответственно задуманной композиции, и обшивается по контуру тамбурным швом. После же удаления бумаги поверхность мотивов зашивается косой сеткой. Своеобразным был и набор мотивов в кустарной вышивке. Основными его элементами являлись фигуры в виде парных рогов баранов, спирали, простые и вихревые розетки, крестообразные фигуры с закругленными концами и S-образные фигуры в различных комбинациях. Сочетания основных элементов кустарной вышивки дают возможность получать простые и сложные орнаментальные композиции, где могут быть не только геометрические, но и растительные формы. Вышивка такого типа обычно многоцветна, построена на контрасте сопоставления красных и зеленых цветов разных оттенков: Реже в узор включаются синие и голубые цвета.

Как и в Татарии, в Башкирии широко бытовали аппликация и вышивка золотыми нитями.

Особой красотой и изысканностью отличались башкирские вышивки ко-



*Рис. 7.15*
Народный костюм. Тамбур.
Башкирская АССР. Начало XX в.

сой стежкой на старинных «хараусах» — налобной части национального убора «нешмад», который обильно был расшит кораллами и раковинами. Хараусы у башкир считались лучшим свадебным подарком. Они были в виде прямоугольного куска ткани и напоминали налобную повязку чувашей, удмуртов и марийцев.

Хараусы вышивали тонкой шерстью. Композиция строилась двух типов. Чаще всего она состояла из трех треугольников, вписанных в удлиненную трапецию. Реже изображались попарно стоящие у дерева две птицы или два коня. Встречается также гео-

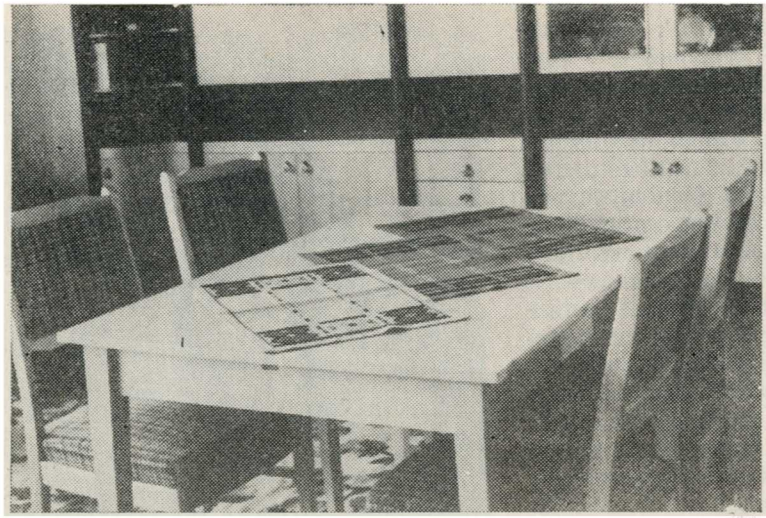


*Рис. 7.16*
Комплект — полотенце и две салфетки. Счетная гладь. Худ. Н. Ф. Молодцова, НИИХП. 1977 г.

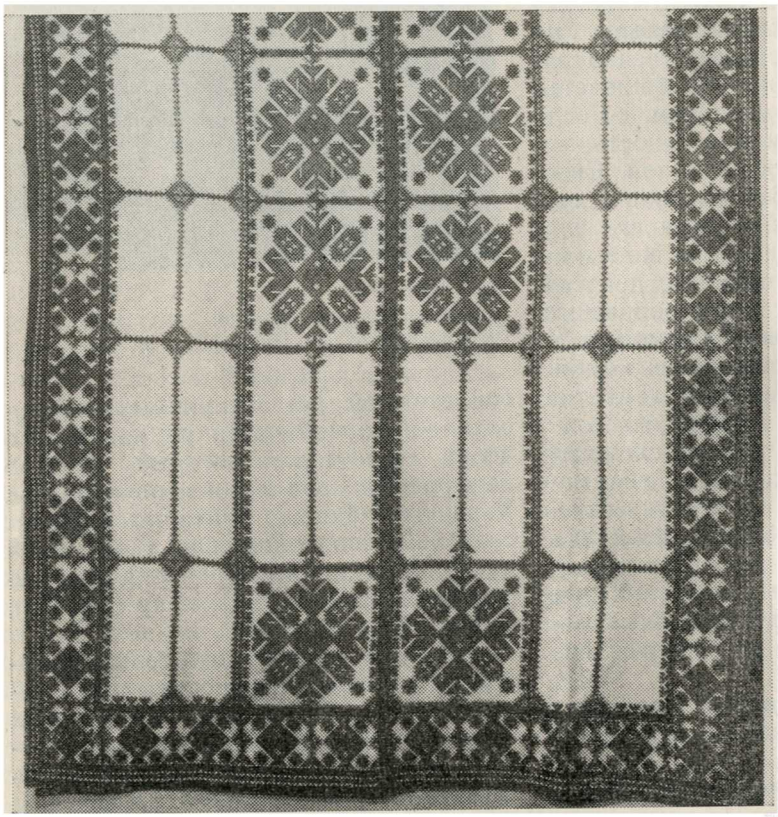


*Рис. 7.17*
Скатерть. Счетные швы. Худ. Е. И. Ефремова. Село Альгешево, Чувашская АССР. 1977 г.

метризованное изображение фигуры человека и крупные восьмиконечные звезды разных очертаний.

Под влиянием русской вышивки у башкир появилась счетная техника — цветная перевить; ею украшались головные полотенца, передники, мужские рубахи.

Традиции орнаментального искусства народов Поволжья и Приуралья в вышивке продолжают жить и сейчас как у отдельных мастериц, работающих самостоятельно, так и на строчевышивальных фабриках, имеющихся в каждой автономной республике. В Башкирской АССР — это Уфимское производственное объединение «Агидель», выпускающее постельное и столовое белье, а также сувениры с тамбурной вышивкой, счетной гладью и аппликацией (рис. 7.16). В Татарской АССР — Казанская фабрика художественных изделий, где налажен выпуск женских платьев, тюбетеек, платков и накидок с тамбурной вышивкой, а также обуви с цветной аппликацией из кожи. В Удмуртской АССР — Ижевская фабрика художественных товаров, один из цехов которой выпускает женскую и детскую одежду с машинной вышивкой. В Марийской АССР — Йошкар-Олинская фабрика «Труженица», в Мордовской АССР — Саранская фабрика «Мордовские узоры». Однако самым большим строчевышивальным предприятием славится Чувашская АССР — это Альгешевская фабрика «Паха-Тере». Здесь с 1929 г. работают искусные мастерицы, украшающие красочной национальной вышивкой женскую одежду, занавеси, скатерти и сувениры. Большая заслуга в развитии национальной вышивки принадлежит главному художнику фабрики, заслуженному художнику РСФСР и Чувашской АССР Е. И. Ефремовой. Она создала целый ряд современных выставочных, серийных и массовых изделий из льна и редины с традиционной вышивкой растительного и геометрического характера. Чаще всего ее привлекает декоративный орнамент жениховых платков, сочных по цвету и разнообразных по кругу мотивов. Ее занавеси, скатерти и салфетки не раз отмечались высокими наградами на отечественных и зарубежных выставках (рис. 7.17). На выставке-смотре 1977—1978 гг. она была удостоена серебряной медали. Творческие коллективы других фабрик Поволжья и Приуралья тоже бережно хранят свои национальные традиции в вышивке.

Опыт многих поколений безвестных мастеров, идущий из глубины веков, является основой для творческих поисков современных художников и мастеров, которые создают красочные современные изделия для быта местного населения и сувениры для зарубежных туристов.

Глава

# 8

# Кружевоплетение и пуховязание

## § 1

## Русское народное коклюшечное кружево*

Точно установить время возникновения искусства кружевоплетения в нашей стране не представляется возможным. Первые кружева в России выполнялись из золотых и серебряных нитей.

Нитяное кружево впервые появилось в России в конце XVII в., это было льняное кружево иностранного происхождения. Его применение становится шире, когда в России распространяется костюм европейского покроя. К концу же XVIII в., наряду с гладьевой вышивкой цветными шелками, льняное кружево и блонды** являются определяющими в декоративной отделке не только платья, но и предметов домашнего обихода в придворном, дворянском и купеческом быту. В XVIII в. в России кроме иностранного появляется и свое собственное нитяное кружево. Плетением кружева из льняных нитей в этот период занимались во многих монастырях и помещичьих усадьбах. В народную среду оно начало проникать уже в XVIII в., а с начала XIX в. белое и цветное кружево активно применяется для декоративной отделки народного костюма в различных районах России. С одной стороны, льняное кружево продолжало традиции русского золотого кружева, с другой — по орнаменту во многом было схоже с иностранным. В первой половине XIX в. появляются фабрики по производству кружев.

Русское народное кружево ручного плетения — это особый художественный мир. Красивый ажурный узор получается здесь путем различного переплетения нитей с помощью коклюшек. *Коклюшки* представляют собой деревянные палочки с выемкой для намотки нитей. На коклюшках можно сплести длинную полосу с бесконечно

* Настоящий параграф написан Н. Т. Климовой.

** Блонды — кружево из тонкого шелка.

повторяющимися элементами узора — *мерное кружево* и *штучные кружевные изделия,* где законченный по композиции рисунок может быть вписан в любую по очертаниям форму.

Традиционное мерное кружево бывает трех видов: «прошва», «край», «аграмант». Прошва имеет ровные прямолинейные кромки, у края одна кромка ровная, другая заканчивается зубцами-фестонами; у аграманта, который применялся редко, зубцы расположены с двух сторон. Мерное кружево чаще всего применялось и применяется для отделки швейных изделий. В зависимости от назначения мерные кружева могут быть шириной от 1 до 30 см и более. К штучным кружевным изделиям относятся как отдельные различных форм и размеров мотивы, которые вставляются в ткань и используются для отделки швейных изделий, так и предметы для украшения интерьера (занавеси, покрывала, скатерти, салфетки, длина и ширина которых может достигать нескольких метров) и для оформления костюма (воротники, манжеты, жабо, косынки, шарфы, жилеты и т. п.).

Для изготовления коклюшечного кружева применяются льняные, шелковые, хлопчатобумажные и металлические нити.

Плетение кружева на коклюшках — сложный, трудоемкий процесс, требующий от исполнителя внимания и безупречного знания техники получения узора из нитей.

Кружева плетутся на жесткой подушке в форме валика. Перед началом плетения по верхнему краю подушки, на специальные булавки с головками, навешиваются пары коклюшек. Нити на эти пары коклюшек наматываются особым способом, сначала на одну коклюшку, затем без отрыва на другую. Для образования узора пары коклюшек перекладываются в определенном порядке, нити при этом переплетаются между собой или вокруг булавок. Булавки поддерживают и закрепляют соединения переплетающихся нитей, образующие различные элементы кружева: «плетешок», «решетку», «полотнянку», «сетку», «насновку», «паучок». Из них и составляется узор коклюшечного кружева.

Плетешок представляет собой туго сплетенный шнурок, выполненный двумя парами коклюшек. В кружеве он является основой для получения различного рода ажурных решеток. Иногда плетешок имеет отвивные петли, которые придают узору определенную фактуру.

Решетки в коклюшечном кружеве образуют фон, на котором располагаются плотные орнаментальные мотивы. В узких прошвах они имеют и самостоятельное значение.

Равномерный порядок плетения ячеек решетки может быть иногда нарушен включением паучков — фигурок в виде плотных ромбов или овалов с расходящимися в разные стороны нитями, органично входящими в структуру решетки.

Полотнянка образует плотный узор кружева. Ее фактура зависит от взаимного переплетения нитей. Она может быть плотной, напоминающей ровную ткань полотняного переплетения, и ажурной — с мелкими равномерными просветами. Полотнянка может образовывать отдельные мотивы узора или тянуться в виде длинной узкой ленты, которая обрисовывает сложный узор.

Более прозрачной, чем полотнянка, является сетка. В ней переплетенные нити идут не перпендикулярно друг другу, а располагаются по двум диагоналям.

Рельефные насновки могут быть овальной или четырехугольной формы. Они обогащают фактуру кружева, разнообразят его светлотеневую игру.

Варианты сочетаний отдельных элементов в коклюшечном кружеве безграничны. По способу плетения нитей оно делится на *численное, парное и сцепное.*

Численное кружево выплетается мастерицей по памяти, без сколка — шаблона из плотной бумаги или картона, по отсчету нужного количества перевивов пар коклюшек между булавками. Численное кружево состоит в основном из плотной или редкой полотнянки, дополненной плетешками, сеткой и насновками.

В основе орнамента численного кружева лежат прямоугольники, треугольники с одной закругленной стороной и другие геометрические фигуры, плотно примыкающие друг к другу. При такой технике плетения могут быть выполнены только мерные кружева с геометрическим рисунком или сильно геометризованными растительными мотивами в виде розеток из насновок.

Парные и сцепные кружева плетутся по укрепленному на подушке сколку, который предназначен для выполнения определенного узора. На сколке нанесен рисунок, где отмечены места вкалывания булавок и показан ход рабочих ниток между ними.

При парной технике плетения, так же как и при численной, может быть выполнено только мерное кружево со строго геометрическим рисунком, где преобладают ромбы, прямоугольники, овалы и звезды или растительные мотивы, очерченные прямыми линиями. Изредка встречаются здесь изображения птиц, зверей и людей со строго линейными очертаниями силуэта. Из-за трудоемкости сложный и многообразный орнамент в настоящее время в парной технике плетения кружев выполняется мало. При парной технике плетения, как и при численной, фон и узор выполняются сразу по всей ширине определенным количеством пар коклюшек, которое в процессе работы не меняется. Количество пар может доходить до нескольких сотен, поэтому мерное кружево парного плетения носит еще название и «многопарного».

Сцепное кружево выполняется небольшим количеством пар коклюшек от 6 до 12. В зависимости от рисунка количество пар постоянно меняется, их в работе применяется то больше, то меньше. Сцепное кружево плетется по частям, которые в процессе плетения сцепляются крючком за петельки в местах вкалывания булавок. Основным элементом сцепного кружева является узкая плотная лента полотняного переплетения, называемая «вилюшкой». Вилюшка часто украшается толстой белой или цветной нитью, которая называется сканью. Скань может идти в центре или по краю тесьмы-вилюшки. Вилюшка обрисовывает мотивы орнамента сцепного кружева, имеющего округлые очертания. Плотный выпуклый узор, образованный вилюшкой, располагается на легкой решетке из плетешков.

Эти два элемента сцепного кружева дополняются насновками, образующими звездочки, листочки или кружки. Они же заполняют сердцевинки цветов и листьев, обогащают ячейки плетешковой решетки. Сцепной техникой плетения выполняются не только мерное кружево, но и штучные изделия различных размеров.

Численная, парная и сцепная техники плетения коклюшечного кружева складывались постепенно в течение длительного времени. В каждой из них выработался свой образный выразительный язык, который зависел от назначения кружев и от применявшихся материалов. Первое нитяное коклюшечное кружево в России было мерным, численного и парного плетения. В конце XVIII в. появляется сцепное кружево. Затем в течение всего

XIX в. эти три разновидности техники плетения кружев сосуществовали одновременно.

Численное кружево было распространено во всех губерниях России. Практически почти каждая крестьянка могла в то время сплести узкое кружево без сколка для отделки своего костюма или предметов домашнего обихода. Однако чаще всего оно применялось для декоративной отделки южнорусского народного костюма. В Михайловском уезде Рязанской губернии плетение цветного численного кружева рано превратилось в промысел. По орнаменту и плотности численное михайловское кружево делилось на три вида — «позуметное», «мысы» и «бубенцы». Позуметное отличалось большой плотностью и зернистостью поверхности, зубцы у него были мало выявлены, иногда только введением нити другого цвета. Мысы имели плотные, сильно выступающие треугольные зубцы, верхняя часть которых переходила в сквозные разделки, образующие узорный орнаментальный ряд. У бубенцов полукруглые зубцы, выстроенные в ряд, создавались из контрастных тонов нитей, где преимущество отдавалось красному, белому и синему цветам.

Цветным кружевом украшались праздничные рубахи, передники, головные полотенца и другие изделия. Оно органично сочеталось со сложной вышивкой, строголинейным ткачеством, многочисленными нашивками из кумача, лент и узорной тесьмы, создавая радужные переливы фактуры узора и цвета.

Парной техникой плетения кружев славились города Елец и Мценск — Орловской, Скопин — Рязанской, Торжок — Тверской, Галич — Костромской и Вологда — Вологодской губерний. В XVIII в. сложной многофигурной композицией, красотой узора и тонким изысканным колоритом отличалось многопарное цветное кружево из Галича. Обычно оно выплеталось из тонких льняных нитей и цветного шелка нежных оттенков.

Многопарным кружевом в первую половину XIX в. славился город Торжок. По фактуре фона, состоящего из простой решетки, по геометрически четким прямолинейным очертаниям фигур торжокское кружево парного плетения было близко галичскому.

Сложившиеся в XVIII — начале XIX в. местные особенности коклюшечного кружева развивались и обогащались в XIX в. Прошва и край становились шире. Наряду с ромбами, овалами, звездами, широкое распространение у елецких мастериц получили формы, напоминающие уголки с вписанными в них квадратами, которые образовывали мотивы в виде елочек, корабликов и других несложных фигур. В елецких кружевах орнамент из плотной полотнянки чаще всего окружался увеличенными просветами в виде обычной четырехгранной решетки или решетки, состоящей из крупных лучистых ячеек с небольшими шестигранными или четырехгранными уплотнениями на пересечениях плетешков. Такой элемент елецкого кружева носил название «гречишка». Крупные просветы создавали живописный переход от плотного узора к ажурному фону, состоящему из мельчайших ячеек. Для большей рельефности и сочности узора елецкие мастерицы в XIX в. очерчивали контуры мотивов толстой нитью-сканью и вводили в орнамент плотные насновки. Зубцы же всегда заканчивали легким, как паутинка, узором из плетешков. Орнамент вологодского парного кружева состоял из простейших геометрических фигур разной плотности плетения. Основными из них были ромбы, треугольники и волнистые линии, выплетенные сеткой на фоне несложных решеток. Прозрачные жучки и плот-

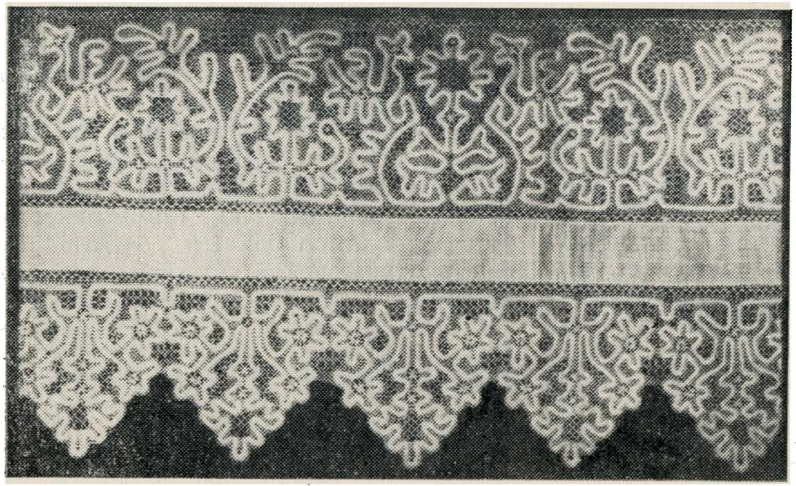


*Рис. 8.1*
Подзор.
Вологодское
сцепное кружево.
XIX в.

ные насновки обогащали фактуру вологодского народного парного кружева. Так, в каждой губернии кружевницы развивали свой орнамент парного и многопарного мерного кружева.

Богатым и разнообразным было и коклюшечное сцепное кружево. Техника плетения сцепного кружева получила развитие в России позднее численного и парного, в конце XVIII в. Однако это не помешало русским мастерицам придать ему ярко выраженный национальный характер. Русские крестьянки органично ввели ранее незнакомое им кружево в декоративную отделку своего праздничного костюма.

В XIX в. техникой плетения сцепного кружева прекрасно владели мастерицы Вологодской и Вятской губерний, Торжка и Калязина — Тверской, Арзамаса и Балахны — Нижегородской, Скопина, Михайлова и Рязани — Рязанской губерний. В сцепном кружеве преобладали растительные формы узора с плавными контурами, основой которых являлись многолепестковые розетки цветов и остроконечные листья. Они образовывали раскидистые кусты и деревья, цветущие травы на гибких стеблях, где изображались птицы и скачущие олени — мотивы, типичные для русской народной вышивки.

Для вологодского сцепного кружева характерно было включение в орнамент овалов с заостренными концами, вееров, опахал, подков и гребешков. В ранних вологодских сцепных кружевах (первая половина XIX в.) формы узора, обрисованные бесконечно тянущейся тесьмой — вилюшкой, плотно примыкали друг к другу, и только в небольшие просветы вплетались сетки в виде диагональных клеток из плетешков и насновок. С середины XIX в. решетки начинают играть равную роль с орнаментом. Рисунок решеток становится весьма разнообразным — это то цепляющиеся друг за друга кольца, то ряд крупных и мелких звезд, то россыпь искрящихся снежинок (рис. 8.1).

Елецкое сцепное кружево плелось из тонких льняных нитей. Оно было легче и воздушнее вологодского, особенно во второй половине XIX в. Изящные цветы и листья этого кружева чаще всего располагались на тонкой решетке в виде кругов или треугольников из плетешков с отводными петлями. Прозрачные решетки нередко сочетались с гречишкой и неболь-

шими овальными насновками. Полотнянка же, образующая узор, из плотной переходила в прозрачную, отчего узор как бы растворялся в фоне или четко выступал на нем. Усложненные решетки в сердцевинах цветов и листьев разнообразят фактуру кружев (рис. 8.2). Край елецкого кружева нередко оканчивается мягкими овальными зубцами, где между плотной каймой и легкой решеткой фона всегда проходит ажурная цепочка из крупных прозрачных форм.

Торжокские и калязинские мастерицы в плотную полотнянку часто вплетали яркую цветную скань, а иногда и золотые и серебряные нити. В Торжке сцепное кружево нередко полностью плелось из цветных нитей с преобладанием приглушенных розовых, коричневых, бледно-золотистых и охристо-травянистых тонов, создававших теплую цветовую гамму.

Вятское кружево по простоте и типу орнаментальных мотивов было близко к вологодскому, по легкости и тонкости разработок фактуры — к елецкому. Своей, вятской, была здесь полотнянка-вилюшка, которая то сужалась, то расширялась, то становилась прозрачной, ажурной, то уплотнялась. Особенностью вилюшки вятского сцепного кружева являлось и то, что она делала резкие повороты, создавая заостренные углы в орнаменте. Это подчеркивало энергичный изгиб линий, усиливало динамику движения, придавало вятскому кружеву особую декоративность и выразительность. В Балахне плелось черное кружево и кремовые блонды из тончайшего шелка с растительным орнаментом на западноевропейский манер. Мотивы узора были очерчены толстой шелковой или золотой нитью (рис. 8.3). В каждом традиционном центре выплетались не только мерные кружева — край и прошва, но и штучные изделия для отделки столового и постельного белья, а также воротнички, манжеты, наколки, чепцы и другие предметы.

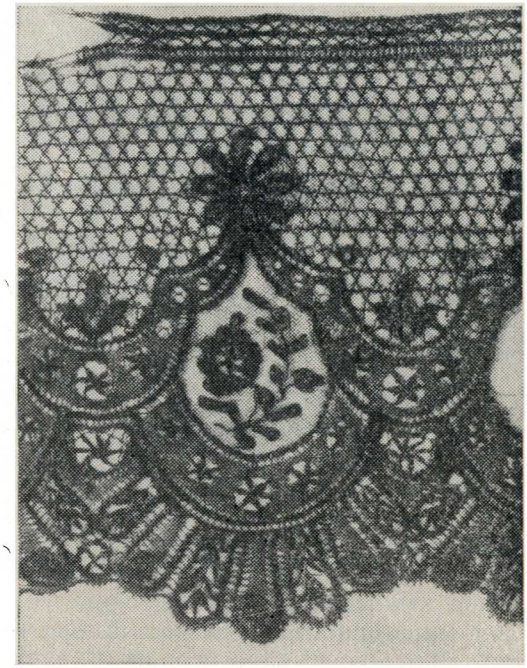


*Рис. 8.2*
Елецкое сцепное кружево. XIX в.

Во второй половине XIX в., особенно после отмены крепостного права в России в местах традиционного кружевоплетения возникают крупные кружевные промыслы, где работают тысячи мастериц.

В конце XIX в. кружево плели крестьянки, мещанки и купчихи в 17 губерниях. Его продавали во всех крупных и мелких городах России и вывозили за границу — в Англию, Голландию, Иран, Турцию, США. Значительно расширился ассортимент изделий. Вологодские, вятские и елецкие мастерицы в конце XIX в. выплетали целые платья модного покроя.

Наряду с названными центрами кружевоплетения возникают новые. Широко известными становятся изде-

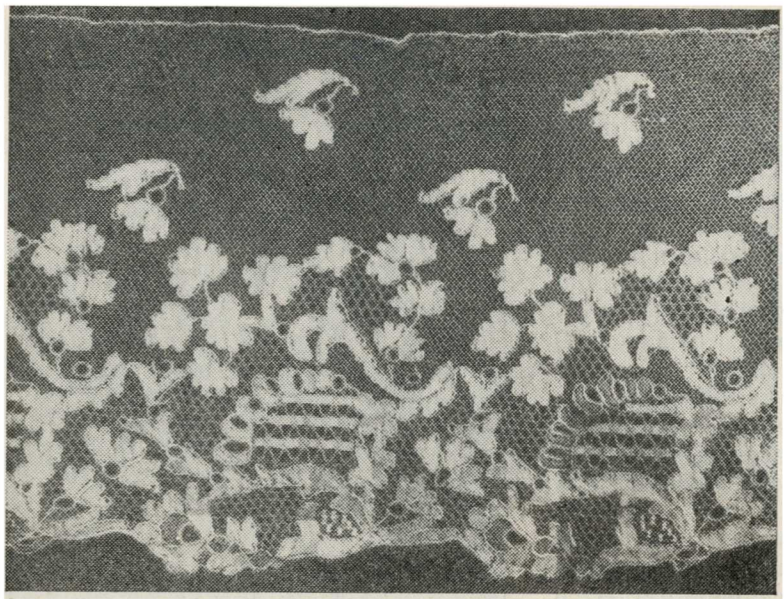


*Рис. 8.3*
Балахнинское шелковое кружево «блонды». XIX в.

лия мастериц из окрестностей Кирилловской Петербургской губернии, Казани и Москвы. Растет армия скупщиц, захватывающих в свои руки сбыт кружев и обеспечивающих материалами мастериц.

В погоне за большим заработком начали применять ускоренные приемы плетения кружев из толстых ниток. Это привело к ухудшению качества кружев. Они становятся грубыми по фактуре, разреженными по плетению.

В конце XIX в. делаются попытки предпринять ряд мер к улучшению качества коклюшечного кружева. Земские организации многих губерний и отдельные меценаты способствовали организации школ и мастерских с высококвалифицированными специалистами во главе. В этих школах и мастерских крестьянские девочки обучались искусству плетения кружев на коклюшках, а взрослые мастерицы получали заказы на выполнение различных изделий с оплатой труда гораздо более высокой, чем у скупщиц. Благодаря заказам кружевницы начали плести высокохудожественные кружева из тонких нитей.

**Современное кружево.** Не утратили своего значения кружева и в наши дни. Они широко применяются для отделки женской и детской одежды, столового и постельного белья.

В первое десятилетие существования Советской власти кружевницы объединялись в артели, которые выпускали узкое и широкое мерное кружево, где варьировались рисунки дореволюционного периода.

В 30-е годы начинаются поиски новых видов изделий, путей усовершенствования технологии плетения кружев и обогащения орнамента новыми мотивами. В этот период проявляется творческое дарование ведущих мастериц.

Рисунки кружев становятся разнообразнее по композиции и сложнее по приемам плетения. Активно развиваются характерные особенности местного народного коклюшечного кружева.

Искусство плетения кружев на коклюшках в настоящее время развива-

ется в основном в четырех традиционных центрах. Это в городах Вологде — Вологодское кружевное производственное объединение «Снежинка», в Ельце — производственное художественное объединение «Елецкие кружева», в Советске — филиал Кировской фабрики строчевышитых и кружевных изделий им. 8 Марта, в Михайлове — Михайловское объединение «Труженица».

Вологодское производственное объединение «Снежинка» является самым крупным. Основное предприятие этого объединения находится в Вологде. Четыре его отделения расположены в 10—15 км от города. В объединении работают несколько тысяч мастериц. Объединение выпускает мерное кружево парного и сцепного плетения, предназначенное для декоративного оформления изделий бытового назначения. Лучшие мастерицы заняты созданием штучных кружевных изделий сцепного плетения. Сюда входят воротники, манжеты, галстуки, пояса, косынки, шарфы и другие изделия для отделки женского костюма. Здесь также плетутся салфетки, дорожки, небольшие скатерти и кружевные сувениры. В орнаменте вологодских мерных и штучных кружевных изделий художники и мастера творчески развивают местные традиции.

Особенностью вологодского сцепного кружева по-прежнему является монументальная декоративность рисунка. Плотная полотнянка-вилюшка непрерывной упругой ровной линией неторопливо очерчивает крупные мотивы орнамента, где основную роль играют цветы, листья, многолепестковые розетки. Эти мотивы нередко дополнены традиционными формами — овалами, подковами и гребешками. Орнамент, образованный полотнянкой в виде каймы или отдельных букетов, четко выступает на прозрачных решетках, состоящих из затейливого переплетения тонких плетешков, на которых красивыми группами распределяются звездочки или трилистники из насновок.

Варианты основных традиционных мотивов и решеток в вологодском кружеве беспредельны. В них художники и мастера постоянно вводят и новые формы орнамента, которые чаще всего навеяны окружающей природой.

У каждого художника проявляется свое собственное представление о композиционном строе узора, свой любимый круг мотивов и образов.

Лауреат Государственной премии РСФСР им. И. Е. Репина В. Н. Ельфина, например, выполнила орнамент круглой скатерти из розеток-снежинок; крупные из них выделяют центр и кайму, мелкие в четком ритме распределяются по фону или группируются в красивые созвездия около основных форм. Вместе же все эти звездчатые мотивы располагаются так, что общий орнамент скатерти напоминает одну гигантскую снежинку со сложной, неуловимо меняющейся светотеневой игрой рельефной фактуры. Скатерть так и называется — «Снежинка».

Круглая скатерть М. Н. Груничевой имеет более традиционное построение композиции, где высокие кусты с распустившимся вверху цветком в четком ритме располагаются вокруг центральной розетки, образуя пышную кайму. Такое построение композиции круглых скатертей и салфеток часто встречается у вологодских мастеров и художников, но каждый из них проявляет свой творческий почерк — в очертании форм, в ритме основных и дополнительных мотивов, в фактурных разработках орнамента решеток.

Поверхность скатерти у заслуженного художника РСФСР, лауреата Го-

сударственной премии РСФСР им. И. Е. Репина В. Д. Веселовой разделена на квадраты широкими орнаментальными полосами, состоящими из нескольких геометрических мотивов. По краю скатерти в квадраты вписаны изображения лучистых узорчатых розеток и птиц, которые образуют широкую густую кайму. Особенно здесь удались художнице птицы, очерченные упругой подвижной линией. По образному решению они отличны одна от другой.

И так каждый художник в Вологде по-своему решает композицию кружевных изделий, по-своему чувствует и передает образный строй традиционных мотивов орнамента.

Много работают вологодские художники и мастера и над уникальными тематическими композициями. Авторами интересных предложений в этом плане для объединения являются еще и художники Научно-исследовательского института художественной промышленности.

Уникальные занавеси и панно представляют сложные сюжеты на темы русских сказок или отражают выдающиеся события в жизни нашей страны. Лучшими из них считаются три панно: «Спутник» (1959), «Москва» (1967), «Залп «Авроры» (1967), выполненные по рисункам заслуженного художника РСФСР А. А. Кораблевой, работающей в институте. Она последовательно развивает современный четкий и строгий стиль в кружеве. Панно «Олени» (1970) и «Лен мой, ленок» (1974) К. В. Исаковой, скатерть Г. Н. Мамровской «Золотой петушок» (1978), панно А. Н. Ракчеевой «Веселая деревня» (1978), занавес «Сказка о царе Салтане» В. Д. Веселовой (рис. 8.4) и произведения других художников объединения показывают лирическую линию развития тематических композиций в современном вологодском кружеве. Панно «Победа» (1975) В. Н. Ельфиной и Г. Н. Мамровской решено в плане современной символики. Стремление выразить большую идею орнаментальным языком коклюшечного кружева пронизывает это большое панно. Центром композиции здесь является величавая женская фигура, высоко поднявшая над головой орден Победы. Этот символ Родины всем близок и понятен. Здесь же он воспринимается как гимн героизму и мужеству русского народа, победившего фашизм. В конце 70-х годов вологодские художники создали значительное произведение — панно «Россия», с успехом демонстрировавшееся на Всероссийской выставке-смотре изделий народных художественных промыслов 1977—1978 гг., за которое группа художников была награждена медалями. Основой композиции панно является женская фигура, в поднятых руках которой изображены среди цветов гербы советских республик. Как и прежде, художники и мастера работают не только над уникальными выставочными изделиями. В настоящее время они уделяют много внимания штучным кружевным изделиям, предназначенным для декоративного оформления нарядной и повседневной женской одежды—жилеты, пелерины, воротники модных форм, косынки. В них художники и мастера творчески развивают местные вологодские традиции.

Производственное художественное объединение «Елецкие кружева» является вторым по значению центром традиционного кружевоплетения. Основное предприятие объединения находится в Ельце, а многочисленные отделения расположены в его пригородах.

В настоящее время объединение выпускает тот же ассортимент кружевных изделий, что и «Снежинка», — мерное кружево парного и сцепного плетения, штучные изделия, предназначенные для декоративной отделки



*Рис. 8.4*
Занавес
«Сказка
о царе Салтане»,
фрагмент.
Худ.
В. Д. Веселова.
1969 г.

костюма, предметы убранства интерьера и сувениры. В них по-прежнему сохраняются местные мотивы, получившие у мастериц образные названия: «гречишка», «елочка», «кораблик» и др. В сцепном кружеве преобладают растительные мотивы, однако в отличие от вологодских они других очертаний, мельче по размеру, разнообразнее по формам, с плавным движением стеблей и побегов, от которых отходят разнообразные группы цветов и листьев. Здесь больше лиричности, изящества и прозрачности. Прозрачность елецкого кружева достигается еще и умелым использованием переходов от плотного плетения узкой полотнянки к легкой решетке через дополнительный плетешковый узор в виде колец-«жучков», звездочек и ромбов. Поражает здесь и разнообразие решеток, которые изобретательнее и сложнее по рисунку, чем вологодские, хотя также строятся на сочетании тонких плетешковых переплетений с плотными насновками. Кроме изделий массового и серийного характера, как и в Вологде, мастера и художники объединения «Елецкие кружева» много внимания уделяют уникальным выста-



*Рис. 8.5*
Панно «Русские женщины» (фрагмент). Худ. В. И. Григорьева. Елец, Липецкая обл. 1966 г.

вочным произведениям, которые неоднократно удостаивались высоких наград на отечественных и зарубежных выставках.

В произведениях талантливых художников Г. И. Лишафай, П. Г. Петровой, В. И. Григорьевой особенно ясно видны поиски нового, стремление не повторять уже когда-то найденное. Эти художники в равной мере уделяют внимание и орнаментальным композициям с растительными мотивами, и произведениям со сложными сюжетами, отражающими значительные события в жизни нашей страны.

Так, у Григорьевой есть много изделий с орнаментом растительного характера. Среди них выделяется скатерть с каймой из растительного орнамента, где среди пышных цветов и листьев размещены птицы с замысловатыми хохолками и узорчатыми хвостами. Весь узор наполнен мягким движением линий, и только птицы вносят резкие акценты в неторопливо льющийся орнамент. В панно «Космос» и панно «Русские женщины» (рис. 8.5) у Григорьевой преобладает больше эпических черт, соответствующих характеру темы. И все-таки мягкость, задушевность, лиричность, свойственные творчеству художницы, присутствуют и здесь в решении орнамента, в декоративной разработке костюмов космонавтов, звездчатого узора фона.

Елецкие художники и мастера много работают над тематическими композициями, связанными с юбилейными датами. Это пятидесятилетие и шестидесятилетие со дня образования Советского государства, столетие со дня рождения В. И. Ленина, юбилейные даты, связанные с победой советского народа в Великой Отечественной войне.

Каждый художник раскрывает задуманную тему в присущей для него манере. Панно П. Г. Петровой «Вечный огонь» строго торжественно, здесь преобладает четкость линий. Елецких художников привлекают разные темы. Лучшие произведения, созданные в последние годы, — «Хоровод», «Подружки», «Горки ленинские», «Кружевница» и др.

Каждое такое уникальное произведение елецких художников убедительно доказывает, что декоративно-прикладное искусство может своими художественными средствами выразить большую идею.

В развитии искусства елецкого коклюшечного кружева немалую роль играют художники Научно-исследовательского института художественной промышленности А. А. Кораблева, Н. В. Симакина, Т. С. Ванюкова. Благодаря их творческим предложениям в ассортименте объединения появились новые изделия различного назначения, в том числе скатерти и покрывала, где сочетаются ручное и машинное кружево.

Одной из последних выставочных работ художницы Т. С. Ванюковой является панно «Цветение» (рис. 8.6). Рисунок панно современен по трактовке мотивов, нов по композиционному решению орнамента и фактуре.

Художники и мастера предприятия творчески развивают предложения художников института при разработке нового ассортимента изделий.

В г. Советске с 1920 г. существует и активно развивается третий центр традиционного народного коклюшечного кружева — предприятие, являющееся филиалом Кировской фабрики строчевышитых и кружевных изделий им. 8 Марта.

Особенностью развития традиционного кировского кружева является то, что к основному ассортименту изделий здесь относятся не только съемные штучные кружева, но и отделки, которые разрабатываются специально к определенной модели, — рукава, кокетки, вставки различных форм и размеров. Платья и костюмы из шерсти, лавсана и шелка с такой кружевной отделкой постоянно выпускает Кировская фабрика. Их покупают не только в своей области, но и далеко за ее пределами.



*Рис. 8.6*
Панно «Цветение».
Худ. Т. С. Ванюкова. 1977 г.

Как и на других кружевных предприятиях, здесь выпускают также ассортимент декоративных изделий, предназначенных для убранства интерьера.

В декоративном звучании кировских современных изделий большое значение имеет характерная особенность плетения полотнянки. Белая линия, обрисовывая мотивы, то четко выступает на фоне, то вдруг пропадает, переходя в более прозрачную сетку или паучки, как бы растворяется в сквозной узорной розетке, то вновь возникает на фоне. Такое живописное движение полотнянки придает кировскому кружеву особую игру фактуры, как бы переливающейся на свету.

Здесь, как и на других предприятиях, художники и мастера уделяют

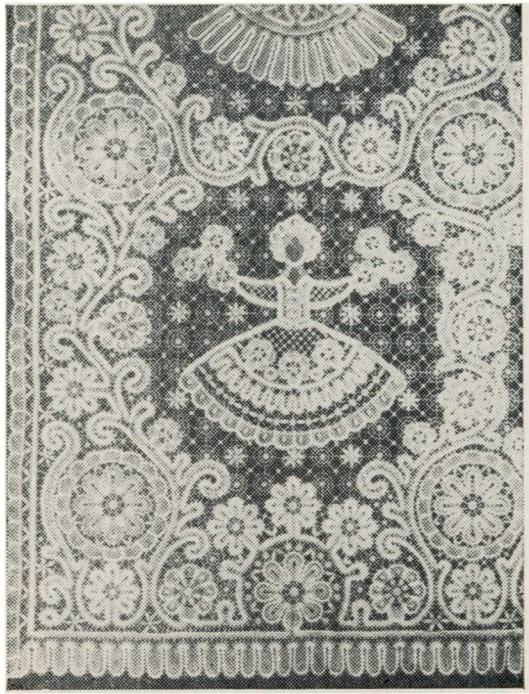


*Рис. 8.7*
Панно «Праздник» (фрагмент). Сцепное кружево.
Худ. А. Ф. Блинова. Киров. 1976 г.

много времени и внимания выставочным уникальным произведениям. Наиболее значительны из них два монументальных занавеса-панно «Дружба республик» и «Дымковская игрушка» художницы З. А. Вараксиной, панно «Праздник» А. Ф. Блиновой (рис. 8.7) и др.

Михайловское объединение «Труженица» сегодня, как и раньше, выпускает численное цветное коклюшечное кружево, в основном мерное, которое в последние годы стало еще ярче и богаче. Цветное кружево, где преобладают красные, голубые, золотистые и зеленые тона, идет на декоративную отделку женского платья или включается в многокрасочный узор вышивки на скатертях, салфетках, дорожках и других предметах убранства интерьера с выразительной трактовкой традиционных мотивов и звучным колоритом.

Над созданием рисунков для цветного михайловского кружева работают талантливые художники и мастера, много вложившие труда в развитие самобытного народного рязанского искусства. Заслуженному художнику РСФСР Д. А. Смирновой принадлежит основное количество рисунков к массовым, серийным и уникальным изделиям. К ним относятся занавес «Солнечный», панно «Птицы», скатерть «Расцветают луга Мещеры». Художница много работает и над сюжетными композициями на современную тему в технике не только численного, но и парного кружева, плетение которого здесь тоже было широко распространено в XIX в. В последние годы она разработала целый ряд декоративных полотенец и панно, где изображены женские фигурки с подносами в руках («Хлеб-соль»), мужские фигуры в скафандрах («Космонавты»), снопы («Урожай»), забавные детские фигурки («Хоровод»). Эти произведения созданы на основе лучших традиций русского народного искусства, воспринятых естественно и свободно и получивших современное талантливое воплощение (см. цв. вкл. 32).

Значительный вклад в развитие искусства михайловского кружева внесли художники Научно-исследовательского института художественной промышленности М. А. Гусева и Н. В. Симакина (см. цв. вкл. 33). Благодаря творческим предложениям этих художников цветное численное кружево обогатилось новыми рисунками, характерными для традиционного искусства Рязанской области. Красочное михайловское кружево постоянно экспонируется на отечественных и зарубежных выставках, радуя посетителей звонкостью цвета и самобытностью выразительного узора.

Плетение ручного кружева на коклюшках — трудоемкий процесс, требующий много времени, что обусловливает большую стоимость каждого изделия. В середине 70-х годов художниками и мастерами предприятий, а также специалистами Научно-исследовательского института художественной промышленности были предприняты попытки найти способ снижения стоимости кружевных изделий массового назначения, предназначенных для отделки постельного белья, скатертей и салфеток. Поиски велись в двух направлениях. С одной стороны, стало больше внимания уделяться рациональным приемам кружевоплетения с использованием элементов орнамента из плетешков и полотнянки-вилюшки. В этом случае художественное качество кружев не снижается, но значительно сокращается время на его изготовление. С другой стороны, в Вологде, Кирове, Ельце стали применять импортные плетельные машины системы «Райзинг», на которых можно получить мерные кружева, по фактуре близкие к ручному коклюшечному. Узор на плетельных машинах создается с помощью жаккардового аппарата по заданной программе. Здесь выполняются насновки, паучки, сетки и полотнянка. Варьируя их сочетания, можно получать узор из звезд, кругов, ромашек и других мотивов.

Елецкие и вологодские художники создают простые рисунки для мерного машинного кружева, которые идут на отделку недорогих изделий массового назначения. Вместе с тем они используют машинное кружево несложного рисунка для сочетания с ручным. В этом случае полосы с простейшими мотивами, выполненными на машине и механически повторяющимися в рисунке, дополнены сложным узором, выполненным вручную. В результате все изделия (мерное кружево или штучное) приобретают характер ручной работы на коклюшках. Однако и рациональные приемы кружевоплетения, и плетельные машины, значительно повышающие производительность труда, целесообразно использовать только в производстве изделий массового назначения. Гордостью же кружевных предприятий остается коклюшечное кружево ручного плетения, красота узора и фактура которого славится далеко за пределами нашей Родины. Художники и мастера каждой фабрики бережно хранят художественные традиции народного декоративно-прикладного искусства.

## § 2

## Оренбургский пуховязальный промысел*

Среди разнообразных шалей и платков работы отечественных мастеров и художников, поражающих нас богатством орнаментальной культуры и совершенством технического исполнения, выделяются своей неповторимостью оренбургские пуховые платки. Уникальность их во многом объясняется тем, что платки вяжут вручную, вкладывая в труд все мастерство и вдохновение. При вязке используют пух коз особой оренбургской породы. Он хорошо сохраняет тепло, мягок, эластичен и поэтому легко растягивается. Все эти качества пряжи придают платкам легкость и тонкость. Оренбургский платок (размером 130××130 см) свободно продевается сквозь обручальное кольцо.

Производство знаменитых оренбургских платков сложилось как промысел в XVIII в. Однако документов, свидетельствующих более конкретно о

* Настоящий параграф написан Л. С. Ханявиной.

времени его возникновения, сохранилось мало. Исследователи указывают на вторую половину XVIII в. В 1766 г. в «Трудах Вольного экономического общества» появилась статья историка, географа и экономиста П. И. Рычкова «Опыт о козьей шерсти», где он впервые предложил вычесывать пух для рукоделия. Впоследствии Рычков и его супруга, проживая в своем оренбургском имении, отдали много сил для развития пуховязания. Промысел получил распространение по всей южной и восточной части Оренбургского края, по берегам Урала, Сакмары и Ори, и в этих районах продолжает существовать в наши дни.

С развитием промысла росло и совершенствовалось мастерство изготовления оренбургских пуховых платков, процесс выполнения которых чрезвычайно трудоемкий и кропотливый. Чтобы связать вручную платок, мастерице порой надо затратить до 250 ч рабочего времени. Сначала она руками перебирает пух, разрыхляя каждый клочок, очищая от примесей, грубого волоса, грязи. После этого пух расчесывается специальными двухрядными гребнями до тех пор, пока тонкий волокнистый пух не отделится от короткого («охлопков») и волокна его не распрямятся, образовав массу, готовую к прядению. В промежутках между прочесами массу промывают, иногда подкрашивают для придания однородного оттенка. Прядут пуховые нити на коротких легких «веретешках». Готовую нить соединяют с шелковой или хлопчатобумажной, этот процесс называется «трощение». Затем трощеную нить скручивают на сучильном веретене. Только после этого начинается подлинное творчество — вывязывание платка.

Оренбургские мастерицы, как и прежде, вяжут свои платки на обыкновенных стальных «чулочных» спицах, используя характерную вязку — двухизнаночную гладь. Особенно высоко ценится тот платок, который связан одной мастерицей от начала до конца. Готовый платок пушат и натягивают на специальные пяльцы для восстановления формы и размера.

По цвету оренбургские платки, как правило, зависят от натуральной окраски козьего пуха, колористическая гамма которого ограничивается градацией оттенков белого, кремового и серого цветов. Только изготовляя уникальные изделия, мастерицы вывязывают многоцветные и двухцветные платки, применяя от 17 до 47 клубков пряжи — для каждого мотива рисунка свой клубок. Но это касается лишь отдельных платков. В целом же обычай использовать пряжу естественного цвета козьей шерсти вылился в характерную особенность, свойственную оренбургским вязаным пуховым платкам и делающую их еще более узнаваемыми.

Ценность оренбургских платков определяется не только мастерством исполнения и спецификой колорита. Главное богатство заложено в необычайно красивом, разнообразном и, в сущности, неповторимом характере орнаментальных мотивов.

Узор платка почти всегда геометрический, но невозможно найти двух абсолютно одинаковых платков, поскольку это исключается самой техникой исполнения — вязанием. В процессе формирования традиции столь своеобразного художественного приема оформления платков мастерицы выработали большое количество первичных мотивов орнамента: «рыбка», «глухотинка», «горошек», «мышиный след», «соты», «кошачьи лапки» и т. д. Умело соединяя мелкие элементы, мастерицы получают более сложные узоры: «розетки», «шашечки», «цепочки», «змейки», «бантики», «снежинки», «червонки» и пр. Таким образом обеспечивается безграничная возможность

варьирования узора. Каждый раз создается новая композиция, которую из-за ее усложненности и витиеватости очень трудно повторить. При этом важно отметить то, что мастерицы не пользуются какими-либо рисунками и описаниями. Поэтому легче вывязать новый рисунок, не уступающий прежним по красоте, утонченности узора, чем воссоздать раз сделанное.

Благодаря самим возможностям техники вязания и фантазии мастериц композиции платков отличаются большим разнообразием, а наиболее распространенные определяют характер основных традиционных видов оренбургских платков. Издавна выделяются *«теплые»* и *«ажурные»* платки. Теплые платки имеют сплошную («глухую») середину и узорную облегченную кайму. В красивых же ажурных платках, получивших поэтическое название «паутинки», тончайший узор ажура заполняет и кайму, и середину. Такой платок действительно напоминает паутину, и кажется, что может порваться от одного прикосновения руки. На самом деле ажурные платки необычайно прочные и теплые, несмотря на прозрачность вязки.

В творчестве оренбургских мастериц традиционный прием сочетания каймы и середины в композиционном решении платка получил свое самобытное воплощение. Так, в менее орнаментированных теплых пуховых платках фризообразной узорной каймой оформляется глухая середина. Благодаря найденным пропорциям соотношения гладкого фона и легкой ажурной полосы, завершающейся зубчатым краем, композиция платка всегда уравновешена и гармонична. Мягкий переход от более плотного поля к ажурному орнаменту достигается введением в сквозной сетчатый узор мотивов, вывязанных сплошной вязкой, и постепенным их ослаблением к краям платка.

В ажурных оренбургских платках сохраняется тот же принцип, но узорными делаются и кайма, и середина. Орнамент как бы растекается по поверхности, не нарушая целостности композиции, которая образуется вокруг центральных крупных ромбовидных мотивов. Иногда основное поле платка заполняется своеобразной орнаментальной сеткой, построенной на ритме несложных элементов узорочья. И в том и в другом случае середина обрамляется каймой, придающей больше четкости и завершенности всей композиции платка.

Богатство приемов декоративного оформления оренбургских платков особенно проявляется благодаря симметрии узора по диагоналям. При перегибе платка с «угла на угол» возникают новые орнаментальные вариации, при наложении одних мотивов на другие усиливаются декоративные акценты. Узор становится более весомым и приобретает черты монументальности. Характерная волнистая фактура самой вязки способствует тому, что поверхность платка воспринимается однородной, нерасчлененной, несмотря на сложность композиционного и орнаментального решения.

Трудно судить, что послужило первоначальным источником столь богатейшего узорочья оренбургских платков. В нем, видимо, нашла отражение поэтизация окружающего мира, свойственная народным мастерицам. Об этом, несомненно, говорят и названия узоров, и сам характер орнаментального строя. Оренбургские вязальщицы творили и творят, сообразуясь с собственной фантазией, талантом и вкусом.

Оренбургские пуховые вязаные платки завоевали признание в России, а впоследствие и за границей. Особой любовью они пользовались и пользуются в России. Как и другие шали, оренбургские пуховые платки оказались

важным атрибутом костюма, причем менее подверженным изменениям моды в силу более интимного, камерного характера. Со временем они вошли в крестьянский быт, прекрасно дополняли любую по стилю одежду, облагораживая и украшая ее.

Теплым, пушистым платком покрывают голову в зимнюю стужу, умело обвязав один из концов вокруг шеи и оставив свободно расправленным угол, чтобы хорошо была видна узорная кайма. Игра света и тени в мельчайших просветах ажурного рисунка придает платку легкость и прозрачность, заставляя любоваться самой работой. Но еще более выразительно выступает тончайшая вязь оренбургского платка, когда он свободно наброшен на плечи и концы его спускаются спереди, оттеняя фигуру, а со спины платок ниспадает мягкими фалдами. Осанка от этого становится величавой, движения — плавными. Легкой призрачной дымкой окутывает он плечи, придавая облику больше женственности. От мельчайшего движения платок словно оживает, переливаясь всеми нюансами естественной гаммы натуральной шерсти. Благодаря этой особенности оренбургский платок гармонично вливается в колорит любого костюма.

В настоящее время платки вывязываются в основном на двух предприятиях Оренбурга — Комбинате оренбургских пуховых платков и Фабрике оренбургских пуховых платков.

Комбинат объединяет мастериц-надомниц, работающих во всех уголках Оренбургской области. Ими, как и прежде, вяжутся вручную теплые пуховые платки с ажурной каймой («оренбургские») и ажурные («паутинки»). Особенно славятся ажурные платки мастериц Саракташского района со старинным центром в селе Желтом.

На Оренбургской фабрике наряду с ручной вязкой используется и машинная, которой выполняется глухая середина теплых платков, а иногда и ажурная кайма.

Рисунки своих платков мастерицы создают на основе традиционных, стремясь во всей полноте выявить художественные достоинства искусства вязания пуховых платков. Об успехах их творчества говорит тот факт, что многие пуховязальщицы награждены орденами и медалями. Среди них Ш. А. Абдуллина, мастер ажурного вязания, К. П. Кучерова, Г. Ш. Макаева и др. Платки оренбургских мастериц — постоянные экспонаты на всех международных и всесоюзных выставках.

Современное состояние оренбургского пуховязания свидетельствует, что это живая, полная творческих сил область народного искусства наших дней.

Глава

# 9

# Русское узорное ткачество

Долгими зимними вечерами на «посиделках», или «беседах», крестьянские девушки пряли на ручных прялках свою пряжу. А ближе к весне они начинали ткать. Узорные ткани домашнего изготовления имели разное назначение. Из них крестьянские женщины шили нарядные цветные сарафаны, поневы — клетчатые юбки с богато орнаментированной отделкой, рубахи с тканными узорами по подолу, краям рукавов и у ворота, запоны-передники, шушпаны — род верхней распашной одежды, а иногда и платки, головные косынки. Прекрасным дополнением к народному костюму служил узорный пояс, затканный геометрическим орнаментом, а то и буквами, дарственной надписью или инициалами. Необычайно живописное зрелище представлял первый выгон скота весной или первый день сенокоса в разгаре лета, которые всегда отмечались как своего рода трудовые праздники: яркие, разноцветные тканые юбки женщин, их рубахи с нарядными подолами, в которых доминировал красный цвет, дополненный иногда яркорозовым, синим, оранжево-желтым, контрастно выделялись на фоне сочной зелени лугов и соперничали своими красками с луговыми цветами.

Столь же красочно оформлялись изделия, предназначенные для украшения интерьера крестьянского дома. Так называемый «красный угол» (противоположный от печи) украшали полотенцами с широкими вышитыми или тканными узорами, на стол стелили скатерть, нередко целиком из цветного узорного полотна, иногда белую или клетчатую с красной узорной каймой и такой же прошивкой, часто украшалась свисающая часть простыни (так называемый «подзор», или «подвес»), такая нарядная простыня стелилась по праздникам. Особенно красочно выглядела деревенская изба во время свадьбы — все стены ее увешивались яркими узорчатыми полотенцами, по количеству их и красоте узора судили о трудолюбии и мастерстве невесты, а также о зажиточности семьи.

Все это бесконечное разнообразие узоров создавалось, как правило, руками простых деревенских женщин-крестьянок, которые, из поколения в поколение передавая секреты своего

мастерства, донесли до наших дней богатые художественные традиции древнего самобытного искусства — узорного ткачества.

**Технологический процесс ткачества** в основе своей состоит в следующем: одни нити, идущие вдоль станка и называемые *основой*, должны быть натянуты параллельно друг другу в горизонтальной плоскости; другие нити, *уто́чные,* должны переплетаться с нитями основы, образуя ткань, эти нити имеют поперечное направление. Для натяжения основы и придания ей горизонтального положения на станке имеется система из двух валиков: на первом, так называемом *навое,* нити основы должны быть навиты, как на большую катушку; на второй, *товарный валик,* наматывается готовая ткань. Навой укрепляется горизонтально в раме станка со стороны, удаленной от ткача, товарный валик — со стороны ткача; и тот и другой могут вращаться, их вращение задерживается системой храповиков и собачек.

Между навоем и товарным валиком нити основы должны быть пробраны в так называемые *ремизки* (по-народному «нитенки») — планки, на которые надеты веревочные петельки с отверстиями-глазками *(«галева»),* через которые и должны проходить нити основы. Таких ремизок должно быть минимум две: одна — для четных нитей основы, другая — для нечетных. Ремизки сверху подвязываются на специальном бруске разными способами, в простейшем случае — попарно через вращающийся валик.

Когда поднимается одна ремизка, поднимаются и нити, пробранные в нее (например, нечетные), а все другие нити вместе со своей ремизкой, соответственно, опускаются (четные). В образующееся между верхними и нижними нитями основы пространство, называемое зевом, и должна быть проложена уто́чная нить. Для этого служит челнок с вложенной в него шпулькой. Затем нити основы меняются местами, прокладывается новая уто́чная нить, и весь процесс повторяется. Так получается ткань простого полотняного переплетения.

Для опускания и поднятия ремизок служат подножки — длинные дощечки, идущие невысоко над полом вдоль станка, к одному концу которых подвязываются ремизки, каждая к своей подножке, с противоположной стороны подножки имеют ось вращения. При нажатии на подножку соответствующая ей ремизка опускается, а другая поднимается.

Нажимая то на одну, то на другую подножку, каждый раз в полученный зев пробрасывают челнок с уто́чной нитью и прибивают ее на себя. Для прибития утка́ на крестьянских станках употребляли широкий деревянный гребень, называемый бердом, вправленный в раму — «набилки» и подвешенный на станке между ремизками и ткачом. Сквозь зубья этого гребня должны проходить все нити основы.

Современный ручной ткацкий станок отличается от крестьянского большей шириной (до полутора метров) и более сложным устройством для прибивки утка́, которое называется батаном. Батан, помимо берда, имеет вмонтированные в него челночные коробки с одной и с другой стороны, а также брусок с гладкой верхней поверхностью (склизом), по которой движется челнок. Для прокидки челнока ткачиха дергает за шнур с «погонялкой», и челнок сам летит из одной коробки в другую, что значительно ускоряет и облегчает работу на станке (такой станок в народе называли «самолетом»). На современных ткацких станках употребляются только металлические берда.

В русском народном ткачестве издавна сложились различные технические приемы, составляющие особен-

ность той или иной техники исполнения.

Техника *закладного* ткачества — одна из самых древних и относится к числу наиболее трудоемких.

Она состоит в том, что нити утка́ прокладываются не по всей ширине ткани, а участками; согласно узору каждый участок выполняется ниткой определенного цвета. Узор при этом получается двусторонним, без изнанки. Для ткани, выполненной в закладной технике, характерно наличие небольших вертикальных просветов-щелей, идущих по контуру узора, который имеет четкие уступы.

Техника закладного ткачества позволяет выполнять самые разнообразные узоры геометрического характера, от простых до самых сложных, как двухцветные, так и полихромные, причем чередование цветов в узоре может быть любым, по желанию автора (рис. 9.1).



*Рис. 9.1*
Шушпан. Закладное ткачество.
Рязанская губ. Начало XX в.

Техника *браного* ткачества также древняя. В этой технике выполнялись узорные ткани еще в домонгольской Руси. Особенность ее — в применении плоской дощечки-«бральницы», имеющей один заостренный конец, которым ткачиха перебирает нити основы, оставляя одни сверху, другие снизу. Дощечку ставят на ребро, отчего образуется зев для прокидки узорного утка. Уто́к берется из более толстых и чаще всего цветных нитей. После узорной делается прокидка простого белого полотняного утка́ в зев, образованный от ремизок; так чередуются узорные и полотняные прокидки.

В отличие от закладной техники здесь оба утка́ проходят по всей ширине ткани.

Ткань, выполненная в браной технике, имеет слегка рельефную фактуру. Характерно, что изнаночная сторона ткани здесь является негативным отражением лицевой. Художественные возможности браной техники велики, она позволяет выполнять любые по сложности геометрические узоры. Однако она ограничивает цветовое решение, в одной горизонтальной полосе нельзя применять более двух цветов (цвет фона и цвет узора). В случае полихромной гаммы цвета должны располагаться в виде полос (одна над другой). Браное ткачество в XIX в. было самым распространенным.

*Выборное* ткачество можно рассматривать как разновидность браного, так как для получения узора применяется та же дощечка-бральница. Особенностью его является то, что здесь узорный уто́к проходит не по всей ткани, а участками, ограничиваясь пределами одной орнаментальной формы. В выборной технике ткани часто делают многоцветными. Техника

эта по трудоемкости представляет нечто среднее между закладной и браной. Художественные ее возможности очень большие, можно выполнять самые различные узоры с многоцветным колористическим решением, без каких-либо ограничений.

Техника выбора была местами распространена у русских (Великий Устюг, Пошехония), но особенно характерна она для ткачества удмуртов, башкир, чувашей.

Способ *перебора* состоит в том, что зев для узорного утка образуется от ремизок, но узорный уто́к прокладывается не сплошь, а участками, как в выборном ткачестве. Так же осуществляется и чередование узорного утка́ с полотняным, фоновым, но здесь чаще всего на одну узорную нить приходятся две полотняные.

Художественные возможности переборного ткачества такие же, как в выборном, но этот способ намного производительнее, так как не требует набора нитей на дощечку.

Техника ажурного ткачества была очень распространена на Русском Севере, особенно в Карелии, а также в Новгородской, Вологодской, Московской и других областях. По трудоемкости она приближается к браной. Выполнялись ажурные узоры тоже с помощью дощечек-бральниц. Ажурная ткань представляет собой сочетание плотной ткани с просвечивающими участками, которые образуют геометрический узор. Просвечивающие участки состоят из прозрачных мережек, расположенных одна над другой.

Наименее трудоемкой в народном ткачестве является ремизная узорная техника, где узор получается непосредственно от ремизок, без каких-либо дополнительных приспособлений. Количество ремизок и подножек в этом случае должно быть больше двух, и проборка в них должна делаться согласно заранее задуманному рисунку.

В народном ткачестве существует много разновидностей ремизной узорной техники. В зависимости от использования того или иного количества ремизок, того или иного способа проборки можно получить различные узоры с самыми разнообразными видами ткацких переплетений. Нередко применялась двухуто́чная структура ткани, в которой один уто́к был узорным, а другой — фоновым, полотняным, фактура ткани при этом получалась очень рельефной, выразительной.

По сравнению с закладными и браными в ремизных узорах более четко выражен ритм, в них в разных сочетаниях повторяются одни и те же мелкие элементы, из которых, собственно, и образуется узор, всегда строго геометрический. Техника эта требует от исполнителя, помимо навыков, еще и специальных знаний в области подготовительных работ — проборки в ремиз, подвязки ремизок и подножек, распределения хода по подножкам.

В настоящее время на всех предприятиях узорного ткачества применяется в основном ремизная техника ввиду ее сравнительно малой трудоемкости. Узоры браного и выборного ткачества в последнее время также переводятся на ремизный способ, но заправка станка по сравнению с обычным ремизным ткачеством здесь значительно усложняется (из-за применения удлиненных галев и особой проборки в ремиз). Иногда в производстве малосерийных изделий применяется перебор, настоящее браное ткачество, некоторые выставочные вещи ткутся с применением заклада.

**История узорного ткачества в России** уходит своими корнями в глубокое прошлое. Среди остатков тканей, найденных при раскопках курганов на территории средней полосы России, относящихся к X—XIII вв., встречаются и узорные ткани местного изготовления. Узоры их и техника выполне-

ния весьма близки крестьянским узорным тканям России XIX—XX вв. В отдельных немногих документах, сохранившихся от домонгольского периода, можно встретить упоминания о различного рода скатертях-«столешниках», головных полотенцах и других узорных тканях, поставлявшихся крестьянскими дворами в вотчинные хозяйства феодалов в качестве оброка. Часто встречаются упоминания о тканях домашнего изготовления в новгородских берестяных грамотах XIII—XV вв., в том числе о пестряди — полосатой или клетчатой ткани. Известно, что льняные ткани Древней Руси в XV в. экспортировались на Восток — в Самарканд, Индию, что говорит о высоком уровне развития ткацкого искусства уже в тот период.

В XVII в. в Москве население двух слобод, Кадашевской и Тверской-Константиновской, называемой также просто Хамовники («хамовник» — значит ткач), специализировалось на выработке высококачественных, главным образом узорных тканей для нужд царского двора, почему эти слободы и носили название государевых. Этим же занимались государевы хамовные села под Ярославлем — Брейтово и Черкасово, изделия которых ценились очень высоко. Имелись хамовные дворы и при вотчинах бояр (например, в селе Покровском Нижегородского уезда, принадлежавшем боярину Б. И. Морозову), а также при монастырских хозяйствах.

В послепетровскую эпоху, в XVIII — начале XIX в., в центральных районах России наряду с возникшими в этот период государственными и частными мануфактурами и фабриками получили большое распространение крестьянские кустарные ткацкие промыслы, послужившие в дальнейшем (во второй половине XIX в.) базой для развития здесь крупных центров текстильной индустрии страны. Однако все шире входившие в сельский обиход фабричные ткани (набивные и гладкокрашеные ситцы, сатины) не в силах были полностью вытеснить ткани домашнего производства, долго еще продолжавшие бытовать в крестьянской среде России (вплоть до 50-х годов XX в.). В большой мере это относится к узорным народным тканям.

Узорное ткачество в XIX — начале XX в. было широко развито в крестьянском быту северных, и центральных и южных областей России.

Сырьем для него служили, как и в Древней Руси, лен, шерсть, конопля, добываемые и обрабатываемые в каждом крестьянском хозяйстве. Для узорных тканей шел главным образом лен, обладающий большими декоративными качествами, и шерсть от овец. В конце XIX — начале XX в. начинают использовать и покупную «бумагу» (хлопчатобумажную пряжу фабричного производства), и тонкую шерсть, тоже фабричного прядения (и то и другое чаще в уже окрашенном виде).

В XX в. узорные ткани домашнего изготовления в русской народной одежде все больше вытесняются тканями фабричного производства, процесс этот особенно усиливается с 30-х годов XX в. В послевоенные годы народный костюм уже совершенно выходит из употребления, вместе с ним исчезают из обихода и узорные ткани, предназначенные для него.

Ткани для украшения интерьера деревенского дома, особенно полотенца, бытуют значительно дольше, ими во многих местах и сейчас украшают дом по праздничным дням, хотя большей частью современные полотенца уже не ткутся, а вышиваются, так как многие приемы узорного ткачества в значительной степени забыты сельскими женщинами.

Однако одна из форм домашнего узорного ткачества имеет и сейчас по-

всеместное распространение. Это — тканьё половиков самых разнообразных по колориту и ритму поперечных полос, нередко обладающих высокими декоративными достоинствами.

В ряде русских областей (Брянская, Горьковская и др.), а также в некоторых районах автономных республик (Карелия, Коми АССР, Мордовия) существуют небольшие локальные очаги узорного ткачества, где отдельные мастерицы по заказам ткут нарядные полотенца, применяя традиционные национальные узоры и приемы ткачества. Такие полотенца обычно считаются свадебными и используются при исполнении традиционных свадебных обрядов. В настоящее время эти мастерицы нередко являются участниками различных выставок, некоторые из них имеют дипломы.

В годы Советской власти были приняты меры по сохранению и развитию ручного узорного ткачества. В 30-е годы были организованы артели в наиболее крупных центрах бытования этого интересного вида народного искусства (г. Сапожок Рязанской области, г. Череповец Вологодской области и др.), преобразованные впоследствии в фабрики. В послевоенные годы число их значительно возросло.

В возрождении и развитии народного узорного ткачества на предприятиях художественных промыслов принимали и принимают активное участие художники Научно-исследовательского института художественной промышленности. Многое для развития воронежского и рязанского узорного ткачества в 50—60-х годах сделано К. И. Бетехтиной и А. В. Варваровой; в восстановлении и развитии череповецкого ткачества в 50-е годы принимали участие М. Д. Болдырева, Л. А. Кожевникова, позднее — Н. В. Назаренко, В. П. Назаренко и др. Роль художника выражается в сборе и изучении материала по местному узорному ткачеству, в проведении семинаров с мастерами, в разработке нового ассортимента. Вещи, выполненные на предприятиях по проектам художников института, в дальнейшем стимулируют работу по созданию мастерами и ткачихами на тех же заправках своих творческих вариантов художественных тканых изделий.

Изделия предприятий ручного узорного ткачества не теряются среди массы тканей, выпускаемых крупной текстильной промышленностью на современном автоматизированном оборудовании, благодаря своим высоким декоративным качествам. Ручным тканым изделиям наряду с другими предметами народного искусства в оформлении современного интерьера принадлежит особая роль: яркие, эмоциональные по своему художественному решению, они вносят в него элемент живой непосредственности, придают его убранству своеобразный национальный колорит.

Именно благодаря особенностям ручной работы, когда исполнителем, а подчас и автором вещи является мастер, владеющий традиционными приемами и навыками, выработанными в этом виде искусства в течение многих поколений, эти изделия наиболее полно отражают национальные традиции узорного ткачества данного народа. Это делает их глубоко самобытными, неповторимыми по их художественному облику, по национальному настрою.

Особенность ручного узорного ткачества состоит еще в том, что творчески работающая ткачиха может за одним станком, отталкиваясь от какого-то определенного, задуманного вначале проекта или образца, создавать неограниченное количество вариантов изделия как по композиции, пропорциям, ритму узора, так и по колориту. Здесь нет и не должно быть массово-

го тиражирования абсолютно одинаковых тканей и изделий, как в продукции механического ткачества, где это диктуется условиями производства. Этим достигается богатство и разнообразие тканых изделий художественных ткацких промыслов, выпускаемых лишь небольшими или совсем малыми сериями.

Русские народные узорные ткани XIX — начала XX в. очень разнообразны. В каждой области, порой даже в районе, существовали свои небольшие локальные центры узорного ткачества, и в каждом из них оно отличалось своеобразными чертами, выраженными в колорите, масштабе узора, характере его орнаментальной разработки, соотношении узора и гладкого поля и т. д.

Несмотря на такое разнообразие, все русские крестьянские ткани обладают большим стилевым единством, позволяющим говорить о русском народном ткачестве как о целостном художественном явлении. Для них характерна строгая геометричность узора, большая ритмичность и уравновешенность отдельных его частей. Узор ткани строится на пересечении диагональных линий, образующих различные орнаментальные формы: ромбы простые и гребенчатые, ромбы с крючками, треугольники-полуромбы, встречается ромбовидная сетка с заполнением в виде гребенчатых ромбов и др. Основой орнамента в русских народных тканях является симметрия, почти обязательная по вертикальной оси, а часто и по горизонтальной. Характерно фризовое построение орнамента — в виде горизонтальной полосы, в которой элементы узора повторяются, образуя раппорт.

Весь орнамент русских народных тканей, включающий в себя наряду с чисто геометрическими формами и зооморфные и растительные мотивы, а иногда и человеческие фигурки (и те и другие всегда сильно геометризованные, подчиненные строгим линейным ритмам), по характеру своего образного языка далек от изобразительности. И тем не менее в то далекое время, к которому относится его зарождение и формирование, он обладал глубоким смыслом, все его элементы были наполнены содержанием, в котором находило отражение языческое мировоззрение древнего земледельца, его поклонение силам природы.

Так, наиболее характерная для ткачества геометрическая форма — ромб когда-то символизировала солнце, древнее божество славян-земледельцев; встречающееся иногда в старинных северных тканях геометризованное изображение женской фигуры (или полуфигуры) с поднятыми вверх руками некоторые исследователи связывают с отголоском поклонения богине Мокошь, покровительнице прядения и ткачества у древних славян и т. д. Постепенно с течением времени старое значение геометрических фигур-символов забывалось, орнамент утрачивал свое символическое значение, сохраняя и развивая в то же время художественно-декоративные начала, заложенные в нем, наполняясь новым эстетическим содержанием. Теперь орнамент играет уже главным образом роль декоративного украшения, яркого цветового акцента, подчеркивающего конструктивно важное значение того или иного элемента одежды, тканой вещи бытового или обрядового назначения (плечевую часть и край подола рубахи, кайму полотенца, кайму и прошивку скатерти и т. д.). Немаловажную роль при этом играет колористическое решение тканых народных изделий.

Для русских крестьянских тканей XIX в. характерна звучная, но немногословная цветовая гамма, основанная на сочетании красного с белым.

Это сочетание является глубоко традиционным: белый цвет отбеленного холста, орнамент на котором выполнялся обычно красным цветом, исстари считавшимся на Руси синонимом красоты («красная» девица, «красное» солнышко и т. д.). В более ранних тканях (до середины XIX в.) красный цвет имеет мягкий оттенок, розоватый или коричневатый, полученный от крашения растительными красками. К концу XIX в. колорит в русских народных тканях становится более насыщенным, ярким, что объясняется распространением в этот период химических красителей. Расширяется и цветовая гамма: в тканях этого периода часто применяют ярко-розовый, оранжевый, желтый, изумрудно-зеленый, фиолетовый, васильковый, голубой и др. Сочетания этих цветов варьируются по-разному, наряду с полихромной сохраняется и классически строгая красно-белая цветовая гамма. В колорите народных тканей, его эмоциональной окраске ярче всего отражались особенности местных центров узорного ткачества.

Среди большого многообразия русских узорных тканей XIX—XX вв. можно выделить три основные их группы: ткани северной России, ткани центральных и южных русских областей. Наибольший контраст между собой представляет северное и южное народное ткачество.

В тканях северных русских областей — Архангельской, Вологодской, Новгородской, Псковской, а также в тканях русских районов Карелии (Заонежье, Пудож) наблюдается большая стилевая целостность, позволяющая отнести их к одному из проявлений единой, богатой древними традициями культуры Русского Севера. В этих тканях прежде всего обращает на себя внимание их чрезвычайная узорчатость, разнообразная и богатая графическая разработка самого узора и при этом некоторая сдержанность в применении его на ткани: орнаментируется обычно лишь край изделия, а основное поле его остается гладкобелым.

Характер образа, создаваемого северными узорными тканями, порой сурово сдержан, величав, порой просветленно-лиричен и всегда отличается большим благородством и чувством меры. Колорит этих тканей, как правило, не слишком яркий, красный цвет здесь из-за малой плотности узора всегда имеет примесь белого, в силу чего кажется розоватым, это создает впечатление легкости, изысканности. Наряду с красным здесь иногда применяется мягкий синий (так называемый «кубовый») цвет, используется и серый цвет льна. В узорных тканях для одежды (юбочных, сарафанных) цветовая гамма была более широкой, но выдерживалась обычно в спокойных, холодноватых, серо-сиреневых с синим, коричневым, фиолетовым тонах.

Одним из центров северного ручного узорного ткачества являлся Череповецкий р-н Вологодской обл. Местные мастерицы узорного тканья выработали свои приемы художественного решения тканых изделий — полотенец, скатертей, столешников, салфеток. Для череповецкого народного ткачества характерно тяготение к мелкой разработке ткацких узоров, объединенных в более крупные формы — прямоугольники, квадраты, полосы, клетки и данных в четком и лаконичном цветовом ритме. В череповецких тканях часто применяются клетчатые узоры в сочетании с рельефной фактурой, что повышает их выразительность, создает дополнительную игру. Колорит этих тканей основывается на контрастных сочетаниях теплых и холодных тонов, светлых и

темных цветов, сочный красный в нем сочетается с белым, небольшим количеством черного, желтого, синего, зеленого, образуя звучную, радостную цветовую гамму.

Особенно нарядными были здесь столешники — продолговатые скатерти с прошивкой посередине и каймой с двух сторон. Одни из них выполнялись рельефным переплетением, другие имели еще и клетчатый, красный с белым узор, а кайма делалась многоцветной.

В районе Череповца были известны все виды ткацкой техники, но особенно высокое развитие получило здесь ремизное узорное ткачество, традиции которого используются в работе Череповецкой фабрики «Красный ткач», основанной в конце 30-х годов. Это находит выражение и в характере узоров современных череповецких тканей, имеющих членения в виде клетки или горизонтальных полос, и в применении фактурных переплетений, и в колорите, эмоционально насыщенном, построенном на сильных и часто неожиданных контрастах (рис. 9.2). В последние годы среди череповецких узорных тканей все чаще можно встретить также вещи со спокойным, сдержанным цветовым решением, что объясняется стремлением ближе связать их по колориту с обстановкой современного интерьера, для оформления которого они в основном предназначены, с цветом мебели, стен.

В настоящее время ассортимент фабрики «Красный ткач» включает в себя различные ткани и изделия. Это — занавесочные ткани, как тяжелые, шерстяные, так и легкие, хлопчатобумажные, штучные занавеси, покрывала, коврики на кресла и др. Небольшими сериями здесь выпускают сувенирные изделия: узорные полотенца, декоративные салфетки. По специальным заказам фабрика выполняет и



*Рис. 9.2*
Покрывало. Ремизное узорное ткачество. Череповец, Вологодская обл. 1970-е годы

крупные вещи для оформления общественного интерьера — фойе и номеров гостиниц, клубов. Все эти изделия выполняются в простой ремизной технике, браной. При всей простоте узоров, всегда геометрических, не очень крупных, ритмично повторяющихся, череповецкие ткани привлекают хорошей слаженностью пропорций, интересными фактурными разработками переплетений, звучным, построенным на цветовых контрастах колоритом.

Ткани Рязанской, Воронежской, Брянской, Орловской и других южнорусских областей очень плотны по цвету, в них чувствуется тяготение не к узорчатости, как на Севере, а к яркому, сочному цветовому пятну. Тканый орнамент здесь зачастую не играет са-

мостоятельной роли, а является дополнением к общей очень богатой композиции вещи, представляющей собой сочетание орнаментальных, тканых и вышитых полос с гладкими цветными полосами, нашивками из лент, кумача, позументов и т. п. Сам тканый узор бывает иногда настолько плотным, почти лишенным фона, что смотрится рельефом, красным на красном, лишь кое-где оставляя место для отдельных искорок белого цвета фона.

Здесь чаще можно встретить полихромную гамму; наряду с очень яркими цветами: желтым, оранжевым, зеленым, синим — в южнорусских тканях нередко применяют и глубокий черный цвет, однако роль доминанты принадлежит всегда красному цвету, очень сочному и насыщенному.

По сравнению с ткачеством Русского Севера, в котором важная роль отводилась таким изделиям, как скатерти, полотенца, подзоры и т. п., южнорусские узорные ткани предназначались главным образом для украшения народной одежды, в основном женской. Особенно интересными были поневы (род юбки) Орловской, Рязанской, Белгородской, Воронежской губерний, имеющие множество местных разновидностей. Делались они из клетчатой или полосатой шерстяной ткани и нередко украшались по подолу и в местах сшива полотнищ (т. е. в «прошивках») богатыми тканными и вышитыми узорами. Обильно украшались вышивкой, узорным тканьем и различного рода нашивками и южнорусские передники (запоны).

Современное народное узорное ткачество Воронежской обл. представлено Елань-Коленовской ковровой фабрикой. В основе ее работы лежат местные традиции искусства ткачества и вышивки, применявшиеся ранее в оформлении воронежского народного костюма. Так, очень интересны воронежские поневы XIX — начала XX в. — клетчатые шерстяные юбки, обильно украшавшиеся красочными вышитыми узорами. Глубокий сине-черный фон клетки понев подчеркивает яркость оранжево-желтых, красных, изумрудно-зеленых, васильковых, красно-фиолетовых цветов вышивки, густые и плотные швы которой напоминают ткацкие переплетения. Ткали в воронежском крае и всевозможные клетчатые и полосатые коврики-попонки, яркие по цвету, с разнообразными ремизными узорами.

Ткацкие предприятия в Воронежской области возникли в конце 40-х годов, но направление их работы определилось несколько позднее, в 50-е годы, когда местные мастерицы на основе народных воронежских попонок разработали новый для этих предприятий вид изделий — узорные шерстяные пледы из ковровой шерсти.

Вначале их ткали в крупную клетку и целиком использовали узоры, взятые с попонок. Но вскоре мастерицы, творчески развивая наследие народного искусства Воронежской обл., создали новый тип воронежского пледа — покрывала повышенного декоративного звучания. Расширился круг применяемых узоров, укрупнился их масштаб, структура ткани пледов утяжелилась, стала более добротной. Необычайно интересен колорит современных воронежских пледов, сочный и глубокий, ведущую роль в нем играет бархатисто-черный цвет, на фоне которого особенно сильно звучат яркие — красный, оранжевый, желтый, изумрудно-зеленый, синий, фиолетовый. По своему эмоциональному настрою он близок колориту воронежских вышитых понев (рис. 9.3).

Кроме пледов воронежские предприятия выпускают различные мелкие изделия из той же ковровой шерсти: коврики на кресла, накидки на сиденья стульев, реже коврики на пол,

в небольшом количестве сувенирные изделия (наволочки для декоративных подушек, маленькие коврики и т. п.).

Для выполнения воронежских изделий до последнего времени использовали простейшие виды ремизной техники ткачества.

В настоящее время для выполнения узоров типа браных в Елань-Колене начали применять разработанные Научно-исследовательским институтом художественной промышленности заправки с удлиненными галевами. Это позволило обогатить узоры воронежских изделий, придать им бóльшую орнаментальность.

Необычайно интересно в художественном отношении узорное ткачество Рязанской обл., где оно применялось главным образом для украшения народного костюма. Ему свойственна большая цельность, монолитность цветового пятна, резко контрастирующего с белой плоскостью полотна, многоцветность колорита, в котором доминируют теплые цвета — кумачово-красный, оранжевый, желтый, золотисто-зеленый, оттененные небольшими вставками черного. Сапожковское ткачество отличалось, помимо этого, большим богатством узоров, многообразием орнаментальных разработок в виде гребенчатых ромбов и их производных. Здесь применяли как браную, так и закладную технику ткачества, ремизная же встречалась значительно реже.

Традиции рязанского узорного ткачества были продолжены двумя предприятиями: Сапожковской фабрикой, существовавшей с конца 30-х до середины 60-х годов, и Ряжской мастерской художественного ткачества, начавшей свою деятельность несколько позже (в настоящее время Ряжская мастерская вошла в состав Скопинской текстильно-трикотажной фабрики). В их изделиях сохраняется

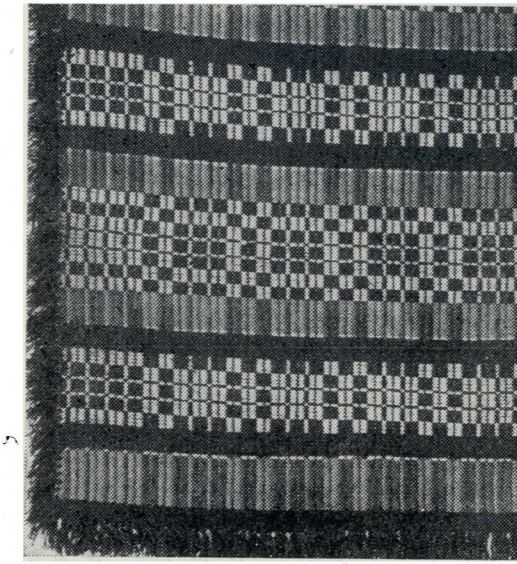


*Рис. 9.3*
Плед. Ремизное узорное ткачество.
Пос. Елань-Коленовский, Воронежская обл.
1960-е годы

характерный для Рязани теплый, сочный колорит, своеобразие ритмических членений, простых и четких.

Орнамент же современных тканых изделий Рязанской обл. претерпел наибольшие изменения по сравнению со старым народным ткачеством, что объясняется заменой трудоемких закладной и браной техник ткачества на ремизную в ее несложных вариантах. В результате узоры упростились, стали менее орнаментальными при общем сохранении цветового и линейного ритма, пропорций. Изменился также масштаб и самого ремизного узора: он стал крупнее, декоративнее, что связано с новым назначением тканых изделий народных промыслов нашего времени, предназначенных в подавляющем большинстве не для костюма, а для интерьера.

Ассортимент рязанских предприятий в продолжение времени их существования претерпевал изменения в

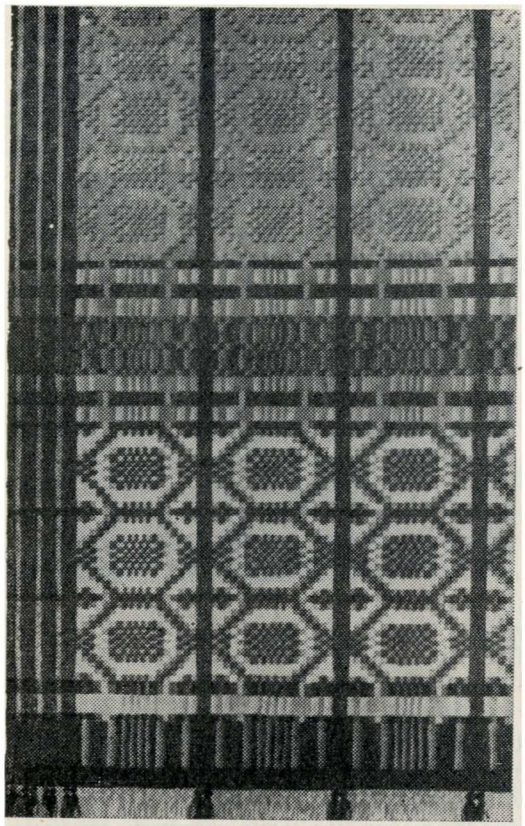


*Рис. 9.4*
Покрывало, фрагмент.
Ремизное узорное ткачество.
Шахунья, Горьковская обл.
1970-е годы

зависимости от спроса, имеющегося сырья и других факторов. Здесь вырабатывали скатерти с переборными узорами, юбочные купонные ткани, занавесочные ткани и штучные занавеси, выпускали небольшими партиями сувенирные полотенца и салфетки, как простые ремизные, так и переборные. Основу продукции Ряжской мастерской в настоящее время составляют декоративные полушерстяные покрывала с крупными членениями клеток и полос, дополненных строгим, очень ритмичным и простым ремизным узором, а также коврики на кресла. Колорит этих изделий приподнятый, звонкий, построенный на излюбленных здесь сочетаниях красного с с травянисто-зеленым, золотисто-желтым, черным, перекликается с колоритом рязанских понев, шушпанов, запонов, сохраняя лучшие традиции местного искусства народного узорного ткачества.

Самым молодым из предприятий узорного ткачества является Шахунская художественная фабрика Горьковской обл., ткацкий цех которой организован в 1973 г. В начале XX в. узорное ткачество здесь было высоко развито — ткали полотенца, скатерти, покрывала и другие изделия с богатыми и разнообразными узорами, с фактурной разработкой переплетений. По характеру они относятся к типу северных, их отличием является несколько меньшее количество белого фона, чуть более крупный масштаб узора. Была развита браная и особенно ремизная техника ткачества в самых различных ее вариантах, в том числе тканьё на большом количестве ремизок.

Традиции местного ремизного ткачества получили свое развитие в работе ткачих и мастериц Шахунской фабрики, на их основе они создают современные декоративные изделия: полушерстяные покрывала, пледы, коврики (рис. 9.4). Небольшими сериями выпускаются также сувенирные изделия: салфетки, скатерти, полотенца с нарядными узорами типа народных браных, но выполненными ремизным способом, а также с ажурными мережками.

У народов Поволжья, в особенности у чувашей, удмуртов, татар, башкир, узорное ткачество получило большое развитие. У каждого из них оно обладало своими яркими, самобытными чертами. В настоящее время в большинстве

автономных республик Поволжья организованы предприятия, целиком специализированные на выпуске изделий художественного ткачества или одновременно выпускающие и изделия коврового производства. Именно в таком направлении развивается современное ткачество Удмуртии.

Современное узорное ткачество Удмуртской АССР отражает традиции в прошлом развитого народного ткачества, необычайно богатого и разнообразного. Наряду с браной и выборной у удмуртов была распространена и ремизная узорная техника ткачества. Тканными узорами украшали и народный костюм, и изделия бытового назначения, и предметы для оформления жилища: полотенца, скатерти, занавеси, покрывала. Колорит удмуртских тканей конца XIX — начала XX в. отличался большим своеобразием и красотой, в нем доминировали сине- и розово-лиловые цвета различных оттенков, взятые в сочетаниях с оранжево-желтым, красным, темно-синим, все вместе образующие сложную цветовую гамму.

В настоящее время выпуском изделий узорного ткачества в Удмуртии занимается Ижевская фабрика художественных товаров. Основу ассортимента ее тканей составляют пестротканые покрывала, шерстяные и полушерстяные, а также небольшие коврики и дорожки, выработанные в ремизной технике. Приближаясь по виду используемого для их изготовления сырья и своему назначению к воронежским тканям, современные удмуртские тканые изделия отличаются от них по общему характеру своего оформления, носящему ярко выраженные национальные особенности. Очень своеобразен их колорит, спокойно-мягкий, с преобладанием традиционных сочетаний розовато-лиловых, красных и желтых цветов.

* * *

Народное узорное ткачество — значительное явление в искусстве, с богатыми и древними традициями, искусство живое и перспективное. Свидетельством этому является постоянный рост числа предприятий, выпускающих изделия узорного ткачества. В подавляющем большинстве новые предприятия открываются в районах традиционного развития этого вида народного творчества. В последние годы одно за другим возникают производственные объединения, применяющие труд надомников, в том числе мастеров узорного ткачества («Беломорские узоры» в Архангельской области, «Умелец» в Кировской области, «Мордовские узоры» в Мордовии и др.). О том же свидетельствует и факт существования очагов его бытования в виде домашнего ткачества. Залогом его дальнейшего развития является также то, что сегодня в средних и художественных школах на занятиях по труду вводится изучение традиционных народных ремесел, в том числе узорного ткачества. Искусство это — ценное наследие культуры прошлого и одновременно органичная часть нашей советской культуры, оно призвано духовно обогатить человека, воспитать в нем эстетическое начало, приобщить к творчеству.

Глава

# 10

# Ручное ковроткачество

Ручное ковроткачество — один из самых распространенных и интересных видов декоративно-прикладного искусства. Как в древности, так и в настоящее время ковры находили и находят широкое применение в быту. Ковры используют для украшения интерьера, выявления и организации внутреннего архитектурного пространства. Рядом с ковром по-особому раскрываются эстетические свойства самых разнообразных вещей. Ковер может усилить или приглушить их декоративные достоинства в ансамбле убранства помещения.

Художественное назначение ковра тесно связано с его утилитарной функцией. Его вешают на стену, им отгораживают часть комнаты, застилают пол, покрывают мебель. Мягкая шерстяная ткань ковра помогает сохранить в доме нужную температуру: зимой — тепло, летом — прохладу. Он заглушает посторонние шумы.

В ковре, как во всяком произведении декоративно-прикладного искусства, отражается духовный мир человека, создавшего его. Орнаментальный строй ковра, его цветовая гамма, композиционные схемы заключают в себе многовековую традицию национальной художественной культуры, выражают дух народа и его представления о прекрасном.

Советское ковроделие впитало в себя многовековое наследие национальных культур народов, населяющих территорию СССР. Оно сохраняет и развивает художественные традиции нашего многонационального народного творчества. Многие виды ручного ковроткачества разнообразно представлены в РСФСР. На Кавказе искусство изготовления ковров было известно уже в первые века нашей эры. Ручное ковроделие русских, башкир и других народов РСФСР возникло в более позднее время.

В наши дни искусство ручного ковроткачества успешно развивается на предприятиях народных художественных промыслов. В последние годы народные мастерицы, ранее работавшие только для дома, для нужд своей семьи и близких, все шире вовлекаются в общественное производство, принося на ковровые фабрики свои знания местных традиций.

Искусство ковроделов Российской Федерации широко известно у нас в стране и за ее пределами. Высокохудожественные ручные ковры и ковровые изделия экспортируются во многие страны.

## § 1

## Техника изготовления ковров

Ковровая ткань образуется от переплетения нитей *основы,* натянутой на раму станка в продольном направлении, с нитями *утка́*, идущими в поперечном направлении. Простейшее переплетение основы и утка́ полотняное, применяемое во всех видах ткачества. Для основы в большинстве случаев используется шерстяная или прочная хлопчатобумажная нить. Утки́ бывают двух видов. *Узорообразующим* называется цветной уто́к, переплетаемый с основой полотняным переплетением и закрывающий ее с лицевой (а иногда и с изнаночной) стороны ковра. Для таких утко́в используется только шерстяная или полушерстяная пряжа. *Скрепляющим,* или *каркасным,* называется уто́к, служащий для закрепления узорообразующих утков на нитях основы, что придает ковру прочность и эластичность. Он виден лишь с изнаночной стороны. Для него используется чаще всего хлопчатобумажная, реже шерстяная пряжа.

Узорообразующие утки́ обязательны при изготовлении всех видов ковров, скрепляющие — только в некоторых.

Опытные мастера выполняют рисунки нередко по памяти. Но чаще в последнее время применяются технические рисунки, на которых узоры ковров переведены на специальную клетчатую бумагу — канвовую. Одна клетка такой бумаги условно соответствует квадрату, образованному одной парой нитей основы с необходимым количеством прокидок утка́. Клетки закрашиваются тем или иным цветом в соответствии с ковровым рисунком.

В зависимости от техники изготовления ковры разделяются на *безворсовые и ворсовые.*

Группа безворсовых ковров — самая разнообразная по технике выполнения. Наиболее распространенными являются *двусторонние ковры,* изготовляемые полотняным переплетением основы с узорообразующими утка́ми по счету нитей. В процессе создания рисунка в таких коврах ведется отсчет не только нитей основы, но и уто́чных, служащих для выполнения участков фона и узора. Для каждого участка применяются отдельные, различно окрашенные утки́.

Их прокидывают (прокладывают) между отсчитанными нитями основы по рисунку и соединяют между собой разными способами. Выполнение рисунков в ковре по счету нитей и дало название данной техники — *счетной.* Независимо от способа соединения утко́в в ковре счетной техники всегда заметна уступчатость узорных форм. При моделировке узоров в процессе ткачества уступы бывают разной величины — 0,5 см и более, в зависимости от плотности ткани ковра и сложности рисунка.

*Плотность* ткани в безворсовых коврах определяется количеством нитей основы и утка́, приходящихся на квадрат ткани. Чем больше количество нитей основы и утка́ на площади в 1 дм$^2$ или 1 м$^2$, тем выше плотность ковра и тем тоньше нити, применяемые для образования ткани. Чем чаще переплетаются нити основы и утка́, тем больше возможностей введения в рисунок мелких элементов, что влияет на богатство узорных разработок и сложность композиции.

В двусторонних счетных коврах плотность нитей по основе обычно меньше, чем по утку́. При этом нити основы плотно закрываются узорообразующим утко́м с лицевой и с изнаночной стороны ковра, поэтому рисунок с обеих сторон ковра одинаков. Счетная техника выполнения двусторонних ковров дает возможность использования в их рисунках широкой цветовой гаммы, разнообразных узорных мотивов — геометрических и растительных.

Особый вид безворсовых двусторонних ковров — *гобелены* (или *шпалеры*) со сложными узорными или сюжетно-тематическими рисунками. Они выполняются не по счету, а путем перебора пальцами рук четных и нечетных нитей основы в процессе прокладывания утко́в по рисунку-шаблону — специально приготовленному картону или плотной ткани с нанесенным контурным или цветным рисунком в натуральную величину ковра. Шаблон подвешивают за рабочей частью основы и ткут, точно воспроизводя в ковре плавные линии и сложные цветовые переходы при выполнении изобразительных мотивов. Мелкая моделировка форм в таких рисунках требует большой тщательности при прокладывании утко́в и их соединения в ткани ковра.

Следующий вид безворсовых ковров — *односторонние ковры* с ремизным узорообразованием по типу браного ткачества, вырабатываемые только на горизонтальных станках, иначе называемые *паласами*. Рисунок ковров строят на чередовании гладких одноцветных и узорных двухцветных полос.

Разновидностью ковров-паласов являются изделия с ремизным узорообразованием в сочетании с выбором. Особенностью техники изготовления этих ковров является создание разноцветных узоров в одной полосе.

Наиболее сложными по структуре ткани являются безворсовые односторонние *ковры-сумахи*, которые вырабатываются на территории РСФСР лишь в Дагестане. Эти ковры отличаются гладкой лицевой поверхностью и наличием кончиков уто́чной пряжи на изнанке. В образовании ткани ковра участвуют два утка́. Один уто́к, каркасный, переплетается с нитями основы полотняным переплетением. Второй уто́к, узорообразующий, застилает с лицевой стороны ковра основу и каркасный уто́к. Переплетение основы с узорообразующим утко́м представляет собой обвивание цветной пряжей каждой пары нитей основы в виде петли (или стежка) по счету. Нити основы обвиваются узорообразующими утка́ми по всей ширине ковра, концы сработанных утко́в выводятся на его изнанку. Каждый ряд петель-стежков закрепляют на основе одной-двумя прокидками каркасного утка́.

При разработке технического рисунка ковра-сумаха используется канвовая бумага с удлиненными клетками. Одна клетка такой бумаги условно соответствует одной петле, обвивающей одну пару нитей основы. Плотность ткани сумахов определяется исходя из количества стежков, приходящихся на 1 дм$^2$ или 1 м$^2$ изделия.

Сумахи чаще всего используют в качестве напольных ковров. Они изготовляются только из шерстяной пряжи. Благодаря этому и наличию на изнанке кончиков сработанных утко́в они обладают особой мягкостью и малой теплопроводностью.

Ковры ворсовой группы разделяются на три основных вида: *ворсовые, высоковорсовые и махровые.*

В ворсовых коврах выведенные на лицевую сторону концы цветной уто́чной пряжи, которая завязывается горизонтальными рядами в виде узлов на каждой паре нитей основы, образуют ворсовую поверхность. Цветная

шерстяная пряжа, предназначенная для завязывания узлов по рисунку, является *узорообразующей* и называется *узловой*. Ковровые узлы бывают двойные и полуторные, что зависит от способа завязывания ворсовой пряжи на нитях основы — руками или с помощью специального ножа-крючка.

Каждый ряд узлов в ворсовых коврах закрепляется одной или двумя прокидками скрепляющего утка́, создающего с основой полотняное переплетение каркаса. Это обеспечивает прочность крепления узлов на нитях основы и определенную жесткость каркаса ковра.

После закрепления каждого ряда узлов концы пряжи выравнивают и ровно подстригают вручную специальными ножницами. Стрижка ворса может осуществляться и стригальными машинами по всей площади сотканного ковра, выполненного на станке без стрижки каждого ряда узлов. Независимо от способа стрижки ворса длина ворсинок на всей поверхности ковра должна быть всегда одинаковой. Для каждой плотности ковра существует своя длина ворсинок, называемая высотой ворса. Плотность ворсовых ковров определяется количеством узлов по основе, умноженных на количество их рядов по утку́ в 1 м². Ковры бывают *высокоплотные, среднеплотные и низкоплотные*.

Ковры с плотностью от 129,6 до 211,6 тыс. узлов в 1 м² относят к высокоплотным. Высота их ворса 4—5 мм. Для изготовления таких ковров применяют высококачественную тонкую пряжу. Узоры высокоплотных ковров имеют самые различные формы с тончайшей моделировкой. Каждая деталь орнаментального заполнения ясно читается на фоне ковра.

Среднеплотные ковры имеют плотность от 90,0 до 122,5 тыс. узлов в 1 м². Высота ворса в этих коврах достигает 6—8 мм. В них применяются более грубые сорта пряжи. Средняя плотность дает возможность создавать ковры с разнообразными рисунками, но поскольку структура этих ковров грубее по сравнению с высокоплотными, то даже при достаточно тонкой моделировке форм узоры принимают несколько упрощенный характер.

Низкоплотные ковры насчитывают в 1 м² от 57,6 до 84,1 тыс. узлов. Высота их ворса 8—9 мм. В них используются грубые сорта шерстяной пряжи. Рисунки ковров достаточно разнообразны, их композиция строится на сочетании главным образом крупных и более мелких узорных форм. Очень мелкую моделировку орнаментальных мотивов здесь не применяют, так как силуэт узора в фоне носит расплывчатый характер из-за низкой плотности ковра.

Ворсовые ковры изготовляются на вертикальных станках.

Высоковорсовые ковры имеют структуру ткани, близкую ворсовым коврам, с той лишь разницей, что плотность ткани здесь меньше — от 22,5 до 48,4 тыс. узлов в 1 м². В таких коврах между рядами ворсовых узлов используется трощено-крученая хлопчатобумажная пряжа низких номеров. Узлы завязываются руками без помощи ножа-крючка из ровной длины отрезков узорообразующей пряжи. В высоковорсовых коврах применяется только двойной узел. Высота ворса в этих коврах довольно значительная — 10—12 мм. После завязывания ряда узлов ворс оправляется гребнем. Стрижка ворсовой поверхности не производится ни в процессе выработки ковра, ни по окончании его изготовления. Рисунок строится на сочетании крупномасштабных геометрических узоров и цветочных мотивов несложных по разработке деталей.

Структура ткани махровых ковров имеет наименьшую плотность — от 12,1 до 22,5 тыс. узлов в 1 м² — и

двойную вязку узлов на двух или четырех нитях основы. Расстояние между рядами узлов 1—4 см. Высота ворса 13—55 мм. В узлах используется трощено-крученая пряжа в несколько сложений, за счет чего и образуется пушистая мягкая поверхность ковра. Длинный ворс, распушаясь, не только скрывает каркас ткани, но и создает дополнительный живописный эффект в рисунке ковра за счет смешения соседних разноцветных нитей. Рисунок не сложен и строится на крупном уступе как в геометрических, так и в растительных формах. Махровые ковры, как и высоковорсовые, не подвергаются стрижке.

Высоковорсовые и махровые ковры вырабатываются на горизонтальных станках.

Традиционный ковровый рисунок, как правило, имеет композиционное членение на *центральную* часть и *кайму* (бордюр), которая располагается по краям, обрамляя ковер со всех сторон или только с двух. Кайма может быть одноцветной или многоцветной, гладкой или узорной (орнаментальной). Узорная кайма бывает одночастной и многочастной. Если она имеет несколько членений, то ее наиболее широкую часть называют ведущей каймой, а обрамляющие ее полосы — подкаемками. Кайма придает ковровой композиции художественную завершенность.

При всем многообразии рисунков ковров основополагающими в их композиционных решениях являются три основные схемы расположения узоров в центральной части и кайме ковра.

Симметричная композиция ковров может строиться на одной или двух осях симметрии. При одной оси симметрии композиция одной стороны рисунка имеет зеркальное отражение вдоль ковра или по его ширине. При двух осях симметрии узор, располагаемый в одной четверти рисунка ковра, повторяется в остальных его частях.

Раппортная композиция состоит из повторяющихся в определенном ритме одномасштабных и одинаковых по форме и расцветкам узоров.

Композиция со свободным расположением узоров на плоскости ковра является самой сложной. В такой композиции силуэт и форма орнаментальных мотивов не повторяются. Цельность художественного оформления ковра определяется единством стилевой трактовки узорных форм и уравновешенностью их в цветовых и масштабных соотношениях.

Цвет в ковре — важнейший элемент в построении композиции. Колорит ковра, построенный в светлой или темной, теплой или холодной гамме, на сочетании контрастных или мягких оттенков, оказывает определенное эмоциональное воздействие на человека. Цветовое оформление позволяет острее выявить ритм расположения орнаментальных форм и зрительно объединить в композиции ковра отдельные элементы узора каймы и центральной части.

Цветовое решение рисунка ковров — их *колорирование* — требует знаний основ цветоведения и особенностей шерстяной цветной пряжи, применяемой в изготовлении ковров, в частности степени поглощения и отражения световых лучей волокнами шерсти в зависимости от расположения их в ткани ковра. В безворсовых коврах, где волокна шерсти в пряже распределяются между нитями основы в длину, световые лучи отражают цвет пряжи в большей степени, чем в ворсовых коврах. Срезанная пряжа в процессе вязки узлов и особенно стрижки ковров, распушаясь, поглощает световые лучи и вместе с ними яркость цвета. Поэтому один и тот же цвет пряжи в ворсовых коврах будет выглядеть более глубоким, чем в безворсовых.

Независимо от количества применяемых расцветок (в цветочных и сюжетно-тематических коврах их может насчитываться свыше тридцати) лучшим коврам всегда присущ один-два ведущих цвета. Колорит ковров строится на сочетании ведущего цвета и его оттенков с дополнительными расцветками пряжи, участвующими в композиции изделия в разных пропорциональных соотношениях. Малейшее изменение в соотношении цветов при колорировании ковров с одним рисунком — и их художественное оформление будет по-новому восприниматься человеком.

## § 2

## Дагестанское ковроделие

Дагестан известен с древнейших времен как центр ручного ковроделия на территории РСФСР.

Ясность композиционных и колористических решений, богатство узоров — характерные черты дагестанского ковроделия. В дагестанских коврах основные орнаментальные формы всегда укрупнены, все силуэты строги и четки. Узорная разработка ковров строится на сочетании геометрических орнаментальных мотивов со сравнительно небольшим числом геометризованных растительных форм. В дагестанских коврах, как ни в каких других, ярко выражено тяготение мастериц к контрастному сочетанию теплых и холодных тонов: синих с красными, голубых с красно-терракотовыми и т. п. Эта особенность проявляется не только в основных цветовых соотношениях, но и в многоцветии контурных обводок как крупных, так и мелких узорных мотивов.

В каждом районе республики сложились свои типы ковров, различающиеся и по технике выполнения, и по колориту, и по характеру художественного решения в целом.

В северных и центральных районах Дагестана в основном изготовляются *безворсовые* двусторонние ковры счетной техники, которые носят названия «турут», «давагъин», «дум». Из них самым распространенным типом ковра является турут с поперечным рисунком в виде многокрасочных полос. Широкие узорные и узкие гладкие полоски придают ковровой композиции живописно-графический характер. Здесь используются простые геометрические мотивы в виде треугольников, ромбов, зигзагов и т. п. Особый интерес представляют ковры с композицией из полос, в которых чередуются геометрические узоры с геометризованными растительными мотивами (рис. 10.1).

В северных районах расцветки узорных ковров типа турут более мягкие и спокойные, в центральных — яркие и контрастные. Дагестанские мастерицы изготовляют туруты главным образом для своей семьи. В небольшом количестве коврики типа узорных турутов выпускает Каратинская ковровая фабрика. Предприятие основано в 1969 г. в селении Карата.

Безворсовые ковры давагъины вырабатываются в Центральном Дагестане и отличаются большими размерами. Для давагъинов характерен темно-голубой или темно-синий фон, по которому мастерицы располагают крупные орнаментальные формы, дополняя их небольшим числом более мелких узорных разработок и оставляя большое количество свободного от рисунка фона. В центральной части обычно размещаются два-три вертикальных ряда красных ромбовидных медальонов со сложными фигурными очертаниями, вверх и вниз от которых отходят многочисленные отростки, напоминающие длинные птичьи шеи с

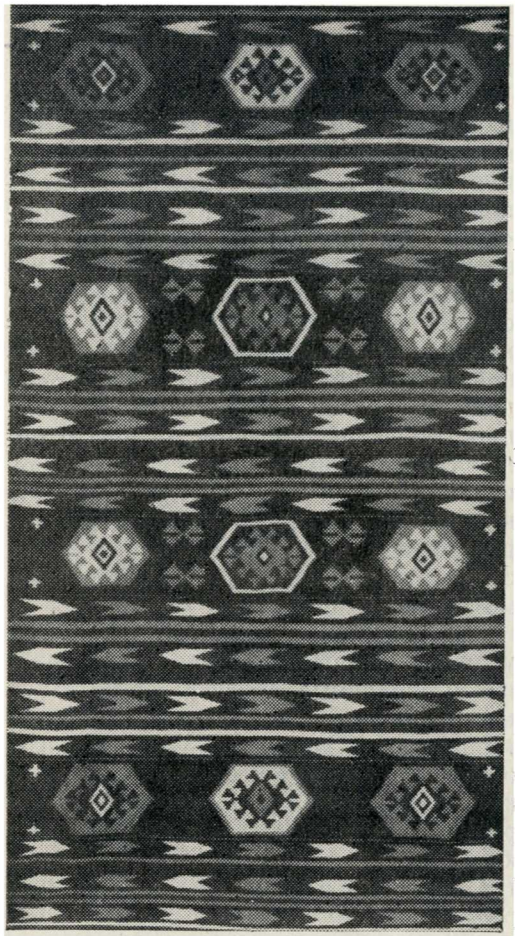


*Рис. 10.1*
Дагестанский палас «турут».
Рисунок народный

треугольными головками. Середину ковра обрамляют каймой с геометрическим или геометризованным растительным орнаментом. Фон каймы чаще всего коричнево-красный. Обычно в давагъинах применяется небольшое число расцветок пряжи. В то же время благородные сочетания цветов и особая соразмерность их соотношений придают изделию монументальность и декоративность.

В коврах типа дум композиция строится на сопоставлении различных по размерам ромбов. В центре располагают два или четыре крупных медальона с вписанными в них розетками иного цвета. Вокруг розеток размещают более мелкие мотивы. Свободный фон заполняют совсем небольшими по форме геометрическими узорами. Такой композиционный прием способствует четкому прочтению и самих медальонов, и мелких узоров вокруг них на фоне черного, светло-синего или голубого цветов. Самый крупный медальон чаще всего выполняют в красно-терракотовой расцветке. Фон каймы обычно соответствует одной из расцветок более мелких медальонов. Дум, так же как и давагъин, нередко выполняют больших размеров и используют его в качестве настенного ковра.

*Ворсовые* ковры, которыми славится Дагестан, вырабатываются в основном на юге республики.

Наиболее значительной группой являются табасаранские ковры с рисунками типа «рушуль», «табасаран», «хив». Средняя плотность ковров от 90,0 до 160,0 тыс. узлов в 1 м$^2$.

Ковры рушуль имеют различные варианты рисунков. В центральном поле самых интересных из них располагают в шахматном порядке несколько крупных форм, по общим очертаниям напоминающих крупные изрезанные листья. В эти крупные формы вписываются близкие им по конфигурации узоры, обычно выполненные в самых светлых или самых темных расцветках. Контрастно выделяются на фоне последних геометризованные, детально разработанные мотивы цветков. Свободные участки фона заполняются мелкими стилизованными мотивами цветков и птиц. Иногда три крупные фигуры в центре ковра объединяются общей уступчатой обводкой. Основные

цвета пряжи, применяемые в этих коврах: насыщенные голубые — для фона, красные и белые — в крупных узорных мотивах, коричневые, желтые, зеленые — в контурах и мелких деталях (рис. 10.2).

Для табасаранских ковров характерно многостепенное «обрастание» мелких узорных мотивов более крупными. Например, в рисунке хучнинских мастериц «чере-гюль» (цветок селения Чере) маленькие розетки в центре медальонов вписаны в многоугольники, заключенные в другие узорные мотивы, которые в свою очередь вставлены в следующие орнаментальные формы, и так до тех пор, пока наиболее крупные и сложные фигуры не примут форму медальонов, называемых «чере». Каждая крупная и мелкая деталь рисунка выявляется при помощи контура и имеет свой цвет. Такое построение геометрических узоров позволяет мастерицам создать в ковре сложную многоцветную композицию. Кайма в этом рисунке несложная, трехчастная. По свободному, светлых оттенков фону каймы располагают побеги геометризованных веток с цветками.

Излюбленным ковровым рисунком мастериц Табасаранского района является «сафар» (звезда), который используют в декоре и середины, и каймы ковра. По трактовке звездчатые формы сафар очень близки сильно геометризованному цветку. В центре композиции обычно помещают один небольшой медальон, но встречаются рисунки, где медальон отсутствует. Все формы мотивов сафар размещают по полю ковра в довольно строгом ритме. Ковры с этими рисунками характерны своей многоцветностью. Для фона центральной части ковров чаще применяют красные и синие тона.

Другим не менее интересным рисунком табасаранцев является «мерхер» (санки). В центральном поле этих ковров располагают поочередно соединенные по длине ковра медальоны в виде квадратов и шестиугольников. С обеих сторон их обрамляют удлиненные формы, похожие на профильный силуэт санок. Нередко от каймы по направлению к медальонам помещают мотивы, напоминающие сильно обобщенные силуэты кукол. Свободные участки фона заполняют мелкими фигурами. Кайма украшается большим числом узорных подкаемков, что придает ковру особое богатство. Вся орнаментация ковра — геометрическая. Колорит ковров строится на сочетании синих и красных тонов с белыми, насыщенными голубыми и другими расцветками пряжи.

Рисунок «топанча» (пистолет) или «турар» (шашки), является одним из



*Рис. 10.2*
Дагестанский ковер «рушуль».
Рисунок народный. Начало XX в.

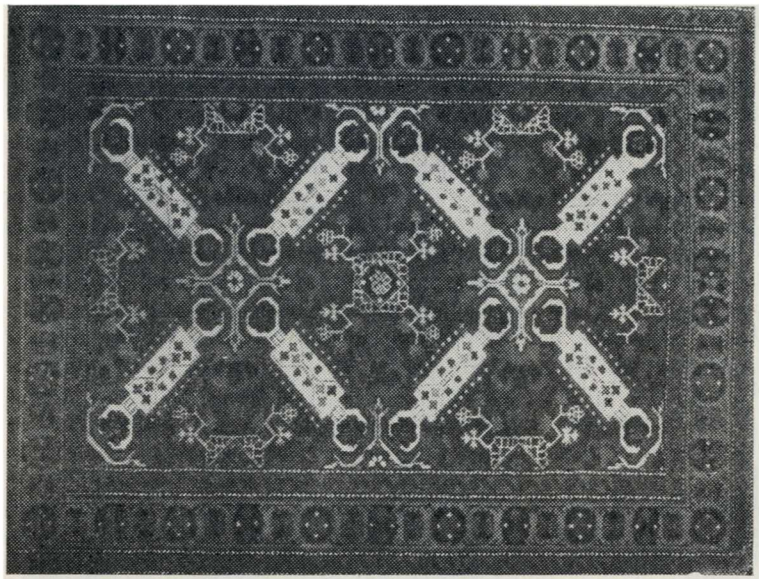


*Рис. 10.3*
Дагестанский ковер «топанча». Рисунок народный

самых распространенных рисунков табасаранского коврового искусства (рис. 10.3). Основанием для названия рисунка послужили узорные фигуры, расположенные в ковре диагонально. Эти узоры ассоциируются со скрещенными рукоятками шашек или пистолетов. Такие фигуры, объединяя между собой небольшие медальоны, образуют своеобразную сетку, расположенную к краям ковра под углом 45°. Как правило, в середине ковра помещают один — три ряда довольно мелких медальонов, соединенных узорами турар, по ширине и три-семь рядов — по длине ковра. Для этих рисунков характерны светлые оттенки фона — цвета слоновой кости, темно-голубые, терракотово-красные. В изображениях самих «шашек» преобладают синие, зеленые, красные тона с черными обводками. Свободные участки фона мастерицы искусно заполняют мелкими розетками и другими геометрическими узорами. Прочтению этого рисунка способствует и волнообразный рисунок ведущей каймы. Традиционный цвет каймы — белый с синими прорисовками узора.

В Табасаранском районе ворсовые ковры изготовляют четыре ковровые фабрики: Хучнинская (основана в селении Хучни в 1927 г.), Халагская (создана в селении Халаг в 1945 г.), Аркитская (основана в селении Аркит в 1928 г.) и Тураг-ская (создана в селении Тураг в 1953 г.).

Рисунки дербентских ковров по узорной и колористической разработке близки табасаранским. Среди всех дагестанских ковров дербентские обладают особой монументальностью и декоративностью узоров, немногословностью композиций, которым присуще двух- и трехмедальонное построение центральной части. Наиболее интересны и любимы дагестанскими мастерицами рисунки «марага» (название селения), «патнуси» (поднос).

Дербентский ковер имеет заполнение центральной части одним-двумя (редко тремя) медальонами в виде

восьмигранников или крестообразных форм. По фону ковра лишь кое-где разбросаны мелкие по масштабу узоры. Колорит ковров сине-красный, включение белого цвета сообщает его композиции особую монументальность и торжественность.

Рисунок патнуси строят на использовании свободного темных расцветок фона с расположенными на нем тремя «подносами» — медальонами. Средний из них имеет красный фон и светло-синие обводки внутри, а крайние, наоборот, — светло-синий фон и красные внутренние обводки. Внутри медальонов помещают геометризованные изображения гроздей винограда.

Особенность рисунка марага — в сплошном заполнении фона центральной части ковра одним или двумя-тремя медальонами, каждый из которых служит фоном для мелких узорных деталей ковра. Узкие фоновые протоки вокруг медальона заполняют небольшими розетками, мелкими геометрическими мотивами, что в целом напоминает еще одну кайму вокруг центрального медальона. В этом рисунке мастерицы часто используют многочисленные контуры. Иногда основные фигуры имеют обводки в виде мелкоузорных полос, перекликающихся по орнаментации и цвету с подкаемками ковра.

Крупнейшей фабрикой Дагестана является Дербентская ковровая фабрика им. XXIII партсъезда, организованная в 1961 г. Это предприятие выпускает ворсовые ковры не только с рисунками патнуси, марага, но и с рисунками Табасаранского, Ахтынского районов. Кроме ворсовых мастера фабрики изготовляют и безворсовые ковры: узорные и полосатые типа турут.

Хивские ковры отличаются от всех дагестанских ковров тем, что в них мастерицы создают самые разнообразные варианты композиционных схем с крупномедальонными рисунками и сравнительно мелкой деталировкой орнаментальных форм.

В Хивском районе выполняют ковры с рисунками типа хив. К основным рисункам хивских ковров относятся «джакул» (кукла) и «карчар» (рога джейрана).

Особенно традиционно для этого района изготовление ковров джакул. Фон такого ковра обычно светлых расцветок, свободные его участки заполняют мелкоузорной сеткой. В фон ковра от каймы входят крупные, сложно изрезанные геометрические мотивы, создающие в центре ковра очень крупную, напоминающую медальон узорную форму. В нее вписывают небольшой шестигранник с розеткой внутри. От шестигранника по длине ковра располагают сложные геометрические узоры, очень отдаленно напоминающие силуэт примитивной по форме куклы. Свободные участки темного фона заполняют редко расположенными мелкими геометризованными цветками. Кайму ковров украшают шестигранными мотивами с узорной разработкой внутри и подкаемками с орнаментом в виде волны. Колорит ковров преимущественно сине-красный.

Интересны рисунки и типа карчар. Обычно по их красному фону располагают средней величины геометрические формы. Наиболее крупные из них обрамлены рогообразными узорами белого цвета.

В Хивском районе созданы четыре ковровые фабрики: Межгюльская (основана в селении Межгюль в 1927 г.), Кандикская (организована в селении Кандик в 1928 г.), Чиликарская (основана в селении Чиликар в 1946 г.) и Ляхлинская (организована в селении Ляхля в 1948 г.).

Микрахские ковры выпускает Микрахская ковровая фаб-

рика, основанная в селении Микрах в 1927 г., — единственное ковровое предприятие в Ахтынском районе. Рисунки микрахских ковров высоко ценятся во всех районах Дагестана и далеко за его пределами. По художественно-стилистическим особенностям они выделены в самостоятельную группу «микрах», близкую по своему типу к «ахты». Ковры ахты и микрах непосредственно примыкают к азербайджанской группе ковров «куба-ширван» как по характеру ткани, так и по приемам орнаментации. Это высокоплотные ковры с мелким, тщательно разработанным узором в центре и многочастной каймой.

Необыкновенно красив рисунок микрахского ворсового ковра, который носит название «гассан-кала» (крепость). В центре ковра с таким рисунком располагают три медальона сложной формы. Медальоны так близко размещают друг от друга, что между ними остаются чрезвычайно узкие протоки фона. В эти крупные формы вписаны еще более сложные по силуэту геометрические узоры медальонного характера. В последние включаются мелкие шестигранные с розетками в середине. Кайма широкая и многочастная, строго очерченная, со сложнозубчатыми подкаемками. Ведущая кайма украшена ритмически повторяющимися, чрезвычайно обобщенными геометризованными растительными формами.

Широко известен и микрахский ковер с рисунком «ах-гюль» (белый цветок). Он также имеет в центре три соединенных между собой и вытянутых по ширине ковра медальона, очень строгих и ясных по очертаниям, выполняемых в темных расцветках. Лишь к краям ковра медальоны получают треугольные изрезанные основания из двух треугольников. Центр крупных медальонов украшают сложно разработанные более мелкие медальоны, от которых ответвляются удлиненной формы крючкообразные мотивы, заполняющие всю форму крупных медальонов. От последних в фон ковра отходят на длинных, тонких и прямых стеблях сильно геометризованные цветочные мотивы. Кайма в этих коврах очень широкая, с большим числом подкаемков — от 8 до 10. Ведущую кайму украшают геометризованными цветочными мотивами, строго размещаемыми друг за другом. Применение чистого белого цвета в фоне центрального медальона и в ведущей кайме в мотивах цветков, помещенных по углам и осям симметрии, и послужило его названию — белый цветок. Расцветки ковров с данным рисунком обычно строят на контрастных сочетаниях глубоких синих оттенков с голубыми, розово-красными и другими тонами. Кроме перечисленных ковров в Микрахе изготовляют и ковры с описанными ранее рисунками. В то же время многие микрахские рисунки используются в других районах республики.

Безворсовые ковры — *сумахи* вырабатываются на юге Дагестана, в Хивском, Сулейман-Стальском и Курахском районах.

Размеры сумахов достигают 8—10 м². В рисунках этих ковров в значительной степени сохранились элементы декора, характерные для сумахов конца XIX — начала XX в. Опытные мастерицы выполняют сумахи по старым народным образцам или по памяти, молодые — чаще используют технические рисунки. Узоры сумахов обладают удивительной четкостью и контурной графичностью, что во многом предопределяется техникой выполнения ковра. В них нередко можно увидеть узорные мотивы из ворсового ковроткачества, но в сумахах они воспринимаются совсем по-другому, так как получают в этой технике не-

сколько иную трактовку и отличаются особой сложностью.

Рисунки сумахов крупномедальонные. Нередко частые повторы медальонов в центральной части ковра создают раппортную композицию (рис. 10.4). Фон в середине ковров густо заполняют геометрическими фигурами: мелкими медальонами, розетками и другими мотивами, обрамляемыми со всех сторон различными фигурными обводками. В каймах ковров преобладают геометризованные растительные мотивы, в той же стилистической трактовке и изображения животных, птиц, людей в центре ковра. Колорит дагестанских сумахов основан на строгих сочетаниях глубоких синих, темно-голубых тонов с красно-терракотовыми оттенками пряжи. Эти основные расцветки дополняют небольшими включениями белых, оранжевых, густо-зеленых, светло-голубых, розовых оттенков, что сообщает колориту ковров необыкновенную изысканность.

Сумахи изготовляются и в домашних условиях, и на двух ковровых фабриках Хивского района — Чиликарской и Межгюльской. В ковровых изделиях Дагестана часто применяют для выполнения узора комбинированные техники — счетную и сумашную, что позволяет создать особый декоративный эффект в оформлении ковра.



*Рис. 10.4*
Дагестанский сумах «чар-гюль».
Рисунок народный

## § 3

## Русское ковроделие

По сравнению с дагестанским ковроделием искусство русского ковра молодо. Судя по скупым сведениям немногочисленных источников, в XVI—XVII вв. при монастырях и крупных вотчинах создавались «светлицы» — мастерские, где мастерицы вырабатывали различные вещи, необходимые для убранства помещений, в том числе и безворсовые ковры. Известно, что в начале XVII в. в Кремле недолго существовала мастерская, где под руководством антверпенца Мартина Стербоута на вертикальных станках выполнялись декоративные шпалеры.

Начало мануфактурно-фабричному производству отечественных ковров положила Императорская шпалерная мануфактура, организованная Петром I в Петербурге в 1717 г. Позднее производство ковров было освоено и в помещичьих мастерских, в которых работали крепостные крестьяне.

Шпалеры предназначались для украшения стен и полов торжественного интерьера. Это нашло отражение в их композиции, преимущественно изображавшей крупные букеты цветов в вазонах, а также символические картины на темы войны, мира, плодородия и т. п.

В рисунках ковров изображения принимали условно-объемную трактовку пространства, предметов, людей, животных. В разработке цветовых форм преобладали голубые, розовые и золотистые тона. Предельная конкретизация цветов, листьев, веток достигалась посредством использования светотеневого рисунка растений в их естественных поворотах и ракурсах, что придавало живость изображенным мотивам. Фон в коврах применялся одноцветный.

Кроме ковроделия, обслуживавшего высшие классы русского общества, развивалось народное ковроткачество. В крестьянских домах выделывали безворсовые ковры-дорожки, служившие для застилания пола. Выделанными более тонко безворсовыми ковриками покрывали лавки, сундуки.

Композиция этих ковровых изделий составлялась из простых по очертанию форм — ромбов, многогранников, геометризованных цветов. В крупные вписывались более мелкие разноцветные формы аналогичных очертаний. Наряду с геометрическими узорами встречались обобщенные изображения людей, животных, птиц, вазонов. Многие рисунки ковров строились по принципу раппортных тканей. В нередких случаях они имели членение плоскости на центральное поле и кайму. Пропорции длины и ширины русских крестьянских ковров чаще всего приближались к квадрату.

Развитие русского ковроделия было связано также с ямским промыслом. Ямщики использовали дешевые ковры и ковровые изделия — безворсовые и махровые — для покрытия сидений саней, тарантасов, возков и т. п. Гладкие и махровые ковры служили в качестве одеял для путешественников. Недорогими коврами-попонами покрывали лошадей. Композиция и узорная разработка махровых ковров имела обязательное членение на центр и кайму. В орнаментике махровых ковров, как и в безворсовых, встречаются геометрические мотивы, а также очень обобщенные изображения людей, животных, птиц, растений. Санные ковры с длинным ворсом имели необычное членение композиций. Часто их рисунок делился на две части, при этом каждая имела свой узор. Иногда середина санных ковров обрамлялась с двух сторон разными по орнаментации и колориту 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 важное значение в длительных и дальних путешествиях, особенно в зимнее время.

Трактовка изобразительных мотивов в русских крестьянских коврах была схематизированной, использовались различные комбинации простейших геометрических фигур. Цветовая гамма этих ковров строилась на сопоставлении ярких тонов. Для окраски пряжи служили растительные красители. Цветов пряжи было немного: красный, синий, зеленый, желтый, черный. Но используя их сочетания, русские мастерицы добивались большого художественного эффекта — звучности красок, гармонии в рисунках.

Отмена крепостного права в 1861 г. дала России возможность быстро идти по пути капиталистического развития. После реформы помещичьи ковровые заведения лишаются крепостной рабочей силы, и производство ковров в них становится для их владельцев невыгодным. Со второй половины

XIX в. ковроделие получает особое развитие в домашних условиях, принимая форму кустарного производства ковров на продажу, особенно в южнорусских и западносибирских районах страны. Здесь в селах было достаточно много мастеров-ковроткачей, шерсть была менее дорогой, и ковровая продукция находила сбыт у местного населения. К концу XIX в. изготовлением ковров начинают заниматься не только отдельные семьи, но и целые уезды и села.

К началу XX в. сформировалось два основных района кустарного производства ковров, получившие свое дальнейшее развитие в советское время и являющиеся традиционными центрами русского коврового искусства. Центром безворсового ковроткачества стала Курская губерния и прилегающие к ней местности. Ворсовое ковроделие интенсивно стало развиваться в Западной Сибири и на Урале.

**Курские ковры.** Декоративные особенности южных русских ковров, складывавшиеся на территории Курской, Орловской, Тамбовской, Белгородской областей в одних и тех же исторических условиях, имеют много общих черт, являющихся специфичными для русского безворсового ковроткачества. Здесь к началу XX в. сложился тип русского народного ковра, известный под названием «курский», так как наиболее крупным центром производства безворсовых ковров стала Курская губерния, славившаяся высоким качеством выделки ковров и богатством их узорной разработки.

Важную роль в становлении стилистической направленности курского цветочного ковра сыграла ориентация кустарных мастеров на городского покупателя. Интерьер городских домов конца XIX в. отличался обилием ярких тканей с набивными цветами по ситцу и другим дешевым хлопчатобумажным тканям, используемых на обивку мебели, занавески и т. п. Цветами украшались посуда, обои, женские платки и шали, ткани для одежды. Для выполнения заказов городских жителей народные ковроделы использовали пособия по женским рукоделиям (вышивки бисером, крестом) с изображениями растительных форм— букетов, венков, гирлянд и обращались к изделиям помещичьих и купеческих фабрик, изобилующих цветочными мотивами на платках, шалях, скатертях.

В рисунках ковров стали преобладать изображения роз, цветов шиповника, маков, незабудок. Центральную часть типичного курского ковра занимал крупный букет из садовых и полевых цветов. В углы центрального поля помещались мелкие группы цветов или веточек с цветками и мелкими листьями, что обогащало узорное заполнение середины и создавало мягкий переход от крупного букета к насыщенной цветочными мотивами кайме. В кайме использовались цветочные гирлянды.

Орнаментальное заполнение ковров курских мастериц отличается особенно густым, почти полностью закрывающим фон узором. На черном фоне в окружении яркой сочной зелени в свободном ритме располагали красные, малиновые, ярко-розовые крупные цветы. Более мелкие по форме незабудки и другие полевые цветки выполняли в насыщенных голубых, фиолетовых расцветках. Нередко для изображения полевых цветов применяли и натуральный белый цвет пряжи (см. цв. вкл. 34).

Ковры с геометрическим орнаментом в конце XIX в. не занимают столь видное место, как цветочные ковры. По художественному решению они очень близки попонкам (рис. 10.5) и недорогим коврикам с рисунками из полос, ромбов и т. п.

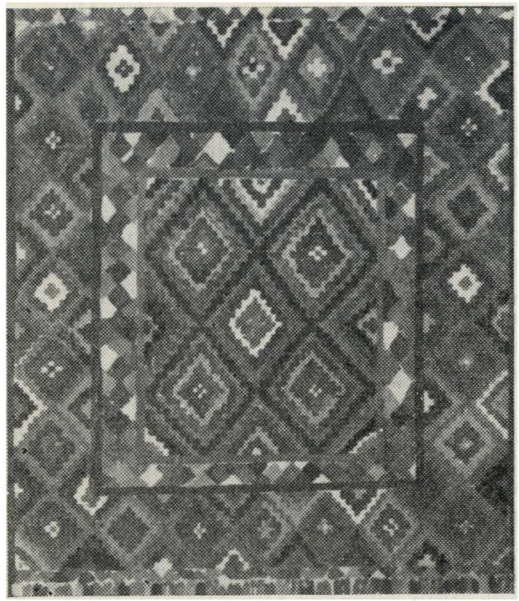


*Рис. 10.5*
Ковер-попонка.
Курская губ. Первая половина XIX в.

Декоративные принципы оформления курских ковров развиваются и в советское время на предприятиях народных художественных промыслов.

Одним из крупных предприятий по выработке безворсовых ковров в настоящее время является Суджанская ковроткацкая фабрика (г. Суджа Курской обл.).

Начиная с 1924 г. кустари-одиночки, объединяясь, создают ковровые цехи при многоотраслевых артелях в разных городах и селах, а в 1967 г. на их базе создается Суджанская фабрика, в которую вошли ковровые производства, расположенные в дер. Касторная, с. Белом и г. Дмитриеве-Льговском. На Суджанской фабрике и в ее филиалах работают также ковровщицы-надомницы из соседних сел.

Изготовление цветочных ковров оставалось и остается для местных мастериц наиболее интересным творческим процессом. В колорите цветочных ковров, вырабатываемых мастерами фабрики, преобладают красные и зеленые расцветки пряжи, их дополняют деликатно введенными голубыми, белыми и желтыми тонами. Черный фон, просвечивающий сквозь листья и цветы, служит для выявления декоративной насыщенности ковра узором, подчеркивания красоты форм растительных мотивов. Такое использование фона в значительной степени обогащает композицию, так как фон начинает восприниматься одним из элементов узора. Единство узорности фона с растительным орнаментом способствует созданию законченной декоративной композиции.

С конца 40-х годов композиции цветочных ковров становятся все более разнообразными. Совершенствуя рисунки, курские мастерицы наряду с использованием традиционного черного фона пытаются создавать композиции ковров на фоне светлых оттенков, сохраняя условно-объемную трактовку растительных и цветочных мотивов. Ими разрабатываются рисунки не только с густым заполнением фона узором. Во многих новых рисунках ковров мастерицы используют вокруг букетов с мелкими тщательно разработанными растительными мотивами свободные, светлых расцветок фона. Для фона центральной части и каймы этих ковров часто применяют разные оттенки пряжи. Большое внимание уделяется и поискам новых мотивов цветочных форм, органически вплетающихся в традиционный рисунок курского ковра. Постепенно в композициях ковров появляются декоративно-обобщенные изображения тюльпанов, георгинов, лилий, веток рябины и др. В колорите ковров все чаще применяют соотношения теплых фисташковых, золотистых, бежевых оттенков. С этими тонами мягко сочетаются красные, бордовые, розовые, белые расцветки пряжи, ис-

пользуемые в разработке цветочных и растительных мотивов (см. цв. вкл. 35).

Ковры с геометрическим орнаментом в настоящее время фабрика изготовляет двух типов — с полосатой композицией, строящейся на сочетании гладких и узорных многоцветных полос, и с композицией, где центральное поле ковра заполняется крупными декоративными узорными формами.

Большинство рисунков ковров с геометрическим орнаментом имеет одну или две оси симметрии. Центральная часть композиции заполнена крупными уступчатыми квадратными, ромбовидными, прямоугольными мотивами узоров. В крупные формы вписывают один или несколько аналогичных по конфигурации орнаментальных мотивов различных расцветок. Кайма в таких коврах одно- и двухчастная, гладкая одноцветная или оформленная простыми одномасштабными разноцветными геометрическими узорами.

Среди ковров с геометрическими рисунками, изготовленными надомными мастерицами, встречаются полосатые композиции с узорами, напоминающими украинские паласы-килимы, но более обобщенными и укрупненными в масштабе.

Колорит курских ковров с геометрическим орнаментом довольно разнообразен, здесь используются как контрастные, так и сближенные сочетания расцветок пряжи. Большой интерес представляет цветовая гамма ковров, строящаяся на сопоставлении ярких красных цветов пряжи с мягкими абрикосовыми, бежевыми, умбристыми тонами, что придает коврам особую изысканность.

В 1951 г. ковровщицы филиала фабрики в г. Дмитриеве-Льговском при содействии работников Научно-исследовательского института художественной промышленности освоили выпуск ковров-гобеленов по шаблону. С этого времени дмитриевские ткачихи выполнили такие сложные сюжетно-тематические композиции художников института и мастеров декоративно-прикладного искусства, как «Урожай» В. В. Парфеновой, «Москва строится» П. А. Сташкова (рис. 10.6), «Космос» З. В. Кабиной. Выполнялись сюжетные ковры и в счетной технике, например «Огни Сибири» Л. А. Колосовой.

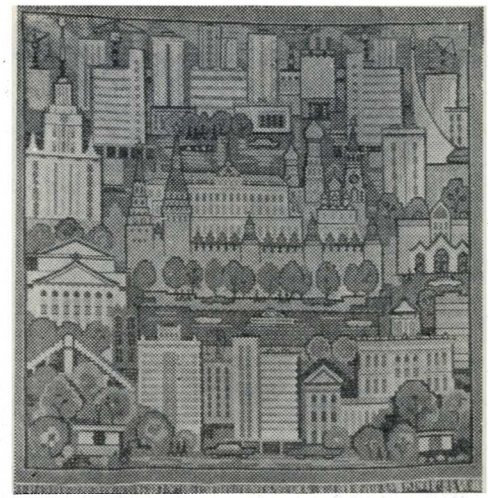


*Рис. 10.6*
Ковер «Москва строится».
Худ. П. А. Сташков. НИИХП. 1966 г.

**Тюменские ковры.** Ко второй половине XIX — началу XX в. в русском ковроделии Западной Сибири, особенно в Тобольской губернии, сложился свой тип ковров, соответствующий эстетическим и практическим запросам местных жителей. Наибольшее распространение здесь получило изготовление теплых махровых и высоковорсовых ковров, необходимых в суровых климатических условиях Сибири.

В художественном оформлении махровых ковров с цветочными рисунками чаще всего применялась несложная композиция. В центре ковра помещалось изображение одной-двух чрезвычайно обобщенных по силуэту роз, ма-



*Рис. 10.7*
Ковер высоковорсовый «Утро».
Худ.
Г. Н. Журбенко.
НИИХП. 1975 г.

ков, цветов шиповника. Цветы были настолько крупны, что занимали почти всю центральную часть ковра, оставляя для узора каймы лишь узкую полоску. Ведущими цветами в колорите ковров, как и в курских, явились красный и зеленый; для фона, как правило, использовался черный цвет пряжи.

Более сложными по узорной разработке выполнялись ковры-настольники и заказные ковры. Плотность ворсистой ткани в них была выше по сравнению с махровыми коврами, а высота ворса меньше. Это позволило изготовлять ковры с более тщательной проработкой растительных мотивов, придавать им более изысканный и дорогой вид.

Санные ковры выполнялись с геометрическими узорами. Нередко в них включались изобразительные мотивы лошадей, птиц и людей, очень условно трактованные. В рисунках санных ковров более позднего времени — начала XX в. — можно встретить изображение головы коня и подковы (в центральной части) и цветочной гирлянды (в кайме). Такие изображения могли служить в качестве символа ямщицкого дела. Ковры с подобными рисунками вешали на стену.

В советское время в Тюменской обл. организовано два ковровых предприятия — Ишимская ковровая фабрика (основана в г. Ишиме в 1935 г.) и Тобольская ковровая фабрика (создана в г. Тобольске в 1955 г.). Тюменские мастера при создании ковров следуют сложившимся художественным традициям, сохраняя близость к общерусскому характеру коврового искусства.

В цветочных высоковорсовых коврах последних десятилетий все чаще встречаются композиции из разнообразных цветов (рис. 10.7). Помимо традиционных роз, маков и цветов шиповника, в рисунки ковров включаются мотивы георгинов, лилий, флоксов. В одночастных каймах преобладают большие группы цветочных и растительных мотивов (рис. 10.8). Колорит цветочных ковров становится все более разноборазным, что особенно заметно в последнее десятилетие. Художники и мастера фабрик используют в колорировании ковров традиционные контрастные сочетания цветов. В современ-

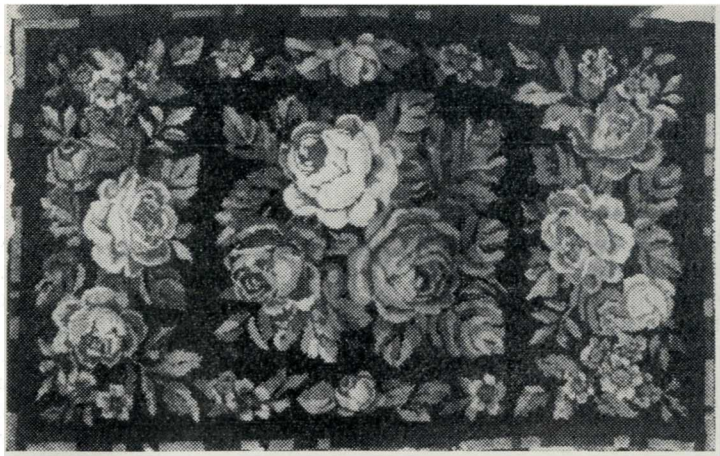


*Рис. 10.8*
Ковер высоковорсовый «Розы».
Худ. З. А. Пучкова.
НИИХП. 1974 г.

ных композициях изделий сочетания сочных и ярких красных, желтых, оранжевых с холодными зелеными расцветками создают особую праздничность. Новы для этих предприятий и колористические решения ковров в мягких пастельных тонах — серебристых, зеленовато-розовых.

Композиция ковров с геометрическими узорами имеет две основные схемы — с раппортным построением из одинаковых по конфигурации и размеру форм и с плотным заполнением фона крупными и мелкими мотивами узоров, различных по силуэту и масштабу. Кайма в коврах одно- и двухчастная из повторяющихся элементов геометрического орнамента: зубчатых, крючкообразных, треугольных. Колорит ковров основан на сочетании довольно разнообразных расцветок пряжи, как и в цветочных композициях. В геометрических рисунках ковров преобладают мягкие белые, коричневые, бежевые, золотистые, серо-голубые тона или напряженные контрастные и яркие оттенки красных, синих, зеленых, желтых и фиолетовых цветов.

В последние годы ковровщицы Ишимской и Тобольской ковровых фабрик осваивают искусство выполнения цветочных ворсовых ковров по опыту своих соседей-ковровщиков Курганской и Омской областей.

**Курганские ковры.** Крупнейшей среди уральских предприятий является Канашинская ковроткацкая фабрика им. Н. К. Крупской (г. Канаши Курганской обл.)

Канашинский ковроткацкий промысел возник в XIX в. Здесь изготовляли махровые ковры, аналогичные по рисунку тюменским, и безворсовые коврики. Цветовая гамма канашинских махровых ковров строилась главным образом на сочетании естественных расцветок шерсти — белой, серой, черной и коричневой с небольшим добавлением в колорит изготовляемого ковра охристых и золотистых оттенков пряжи, окрашиваемых растительными красителями.

Наиболее интересными и законченными в художественном отношении являются ковры-дорожки счетной техники выполнения с композицией из гладких одноцветных полос, чередующихся с крупными уступчатыми ромбами. Характерно особое использование расцветок в ромбах, которые делятся на два цвета в поперечном направлении. Одна половина ромба имеет, например, красную расцветку, вторая — зеленую. В начале XX в. такой тип ковра был

особенно распространен в примыкающих к Уралу южных районах Западной Сибири и получил название *«шадринской дорожки»* (производное от г. Шадринска).

В 1921 г. канашинские ковровщицы объединились в артель им. Н. К. Крупской. Они вырабатывали высоковорсовые ковры с геометрическими узорами, в меньшем количестве — ковры с цветочными рисунками. В артели также ткали и шадринскую дорожку. Аналогичную продукцию стали выпускать и соседние артели сел Вознесенского и Кривского, организованные в 1932 г.

В 1934 г. мастера Канашинской артели обучались у ковроткачей Армении искусству ворсового ковроткачества. Начав освоение ворсового ковроделия по кавказским образцам на экспорт, канашинские ковровщицы постепенно стали изготовлять и новые рисунки ковров, разработанные на основе русского орнаментального искусства. Именно курганские мастерицы были первыми проводниками идеи создания русского ворсового ковра, которая впоследствии была подхвачена многими русскими предприятиями. Первые рисунки ковров с русскими узорами разрабатывали художники ковровой лаборатории Научно-исследовательского Института художественной промышленности в конце 40-х годов. Творческий эксперимент профессиональных художников института получил развитие в творчестве одаренных мастеров ковроткачей.

Растительный орнамент в рисунках ворсовых ковров строится на плоскостном решении мелких и средних по величине мотивов. Более объемную трактовку имеют цветочные формы, укрупненные по масштабу. В растительных рисунках ковров преобладает большое количество свободного фона. Поскольку композиции таких ковров чаще всего раппортные, мастера широко применяют в них две фоновые расцветки. В этих коврах кайму делают довольно узкой, трехчастной.

Одно из направлений в художественном оформлении ковров с растительной орнаментацией искали художники института З. В. Кабина и Г. Н. Журбенко, создав для фабрики серию рисунков ковров на основе древнерусского орнаментального искусства. Для этих рисунков характерно в основном раппортное членение центральной части ковров с укрупненной каймой. В орнаментальном убранстве новых ковровых композиций преобладают условно трактованные и в то же время пластичные, мягко округленные изображения растительных форм — веток, луковичных мотивов, а также сказочных птиц и животных (рис. 10.9). Художники А. П. Бабенко и Р. М. Сосунова и мастерицы предприятия творчески освоили эти рисунки и выполняют эти ковры в разных размерах и цветовых вариантах, строя колорит ковров на сопоставлении пастельных или контрастных оттенков пряжи.

Ворсовые ковры с геометрическим орнаментом имеют главным образом рисунки, разработанные художниками и творчески одаренными мастерицами на декоративно-образной основе русского народного узорного ткачества и вышивки. В их колорите преобладают более яркие насыщенные тона, чем в коврах с условно-растительными рисунками.

С 1967 г. Канашинская ковроткацкая фабрика вновь начинает изготовлять ворсовые ковры на экспорт. Здесь используются ранее освоенные мастерами рисунки ковров кавказской группы. Мастерицы нашли своеобразную художественную трактовку кавказских рисунков. Для колорита канашинских ковров, предназначенных для экспорта, характерны мягкие теплые оттенки пряжи, общая осветленность цветовой гаммы ковров — золотистой, серо-голу-



*Рис. 10.9*
Ковер ворсовый «Белые птицы». Худ. З. В. Кабина. НИИХП. 1972 г.

бой, нежно коралловой, терракотовой и др. При этом довольно сложный ковровый кавказский узор зрительно воспринимается более облегченным и ясно читаемым на свободных светлых фонах, что послужило известности канашинских ковров на зарубежных рынках под общим названием «сибирских».

**Омские ковры.** Искусство ручного ковроткачества в Сибири стало особенно активно развиваться в советское время.

Омская фабрика «Ковровые изделия» была организована в 1943 г. Коллектив предприятия освоил производство ковровых изделий, ранее бытовавших в соседних областях, — шерстяных махровых и высоковорсовых ковров, дорожек ручной выработки. Омские мастерицы начали освоение и ворсового ковроткачества, перенимая опыт у кавказских ковроделов. В короткий срок молодой коллектив предприятия освоил новый вид изделий и достиг большого мастерства в изготовлении ворсовых ковров.

В начале 50-х годов коллектив фабрики стремится освободиться от кавказских рисунков и найти новую художественно-стилевую направленность в оформлении ворсовых ковров, в большей степени отвечающую художественным задачам русского промысла. Мастера и художники предприятия вместе с художниками Научно-исследовательского Института художественной промышленности разрабатывают ассортимент ковров с цветочными и геометрическими рисунками, в которых широко используется наследие русского орнаментального искусства. Освоение новых рисунков велось мастерицами творчески: создавались

разнообразные композиционные и колористические варианты ковров.

Наряду с освоением ворсового ковроткачества коллектив фабрики пробует наладить изготовление разнообразных видов ковровых изделий — синелевых, паласных, тканых покрывал. В разработке новых видов ковровых изделий участвуют талантливые ковровщицы, из которых особую известность среди ковроткачей Российской Федерации получила технолог М. И. Морина. Она проводила большую исследовательскую работу по изучению народных приемов ткачества, созданию на их основе новых структур ткани безворсовых ковров и изысканию путей их улучшения. Так появились в советских ковровых промыслах широко известные омские безворсовые ковры с ремизным узорообразованием. Опыт омичей по изготовлению новых видов безворсовых ковров переняли многие русские ковровые предприятия, которые по-своему используют омские достижения и ведут поиски своей художественно-стилевой направленности в этом виде ассортимента ковровых изделий.

С конца 50-х годов коллектив фабрики постепенно пополняется художниками — выпускниками Московского художественно-промышленного училища им. М. И. Калинина. В начале 70-х годов коллектив фабрики ставит перед собой сложную задачу — создание нового ассортимента изделий, нового по художественному оформлению, присущему только омскому ковроделию. Совместно с творчески одаренными мастерицами и технологами художники фабрики ведут упорные поиски своей художественно-стилевой направленности на основе изучения наследия народного искусства сибирского края и углубленного осмысления основ классического коврового искусства народов Востока и Кавказа. Изучается характер узоров домовой резьбы по дереву, вышивок на старинных и современных одеждах народов Сибири, орнаментальное решение берестяных изделий.

Творчески переосмысленное художниками народное орнаментальное искусство народов Сибири, а также эстетическое восприятие местной природы послужило созданию разнообразных композиционно-орнаментальных и цветовых вариантов рисунков ковров. В них причудливо сочетаются узорные мотивы сибирских елей и народной резьбы по дереву, изображения птиц, зверей и декоративных кустарников, неприхотливых сибирских цветов и пушистых снежинок.

Созданные художниками фабрики Т. П. Ивановой и Н. И. Волковым ворсовые ковры «Закат», «Весна», «Лунная ночь», «Зимнее утро» и другие отличаются монументальностью решений геометрических мотивов, богатством орнаментальной разработки каждой детали рисунка (рис. 10.10). Необычны и колористические решения ковров. Расцветки привлекают внимание нежными переливами золотистых, мягких оливковых, розовато-оранжевых тонов. В других — колорит более напряженный, строящийся на контрастах светлых и глубоких коричневых, зеленых, терракотовых, красных расцветок.

Художественное оформление безворсовых ковровых изделий перекликается с рисунками ворсовых ковров, но не повторяет их. Омские гладкие ковры славятся красотой ритмов цветных и узорных полос, в которых можно узнать местные мотивы — ромашки, рога оленя, следы животных и птиц, кружево домовой резьбы. Рисунки изделий, созданных для интерьера, отличаются монументальностью и строгостью, но всем изделиям присуща особая декоративность и оригинальность художественного оформления. Строгое ритмическое построение ри-



*Рис. 10.10*
Ковер ворсовый.
Худ. Н. И. Волков.
Омск. 1978 г.

сунков гладких ковров разнообразит многоцветность их композиций, а внесение в них звонких чистых расцветок, веселое чередование крупных и мелких узорных полосок вносит ощущение жизнеутверждающей силы.

Назначение безворсовых изделий чрезвычайно многообразно. Это большие по размерам паласы для пола и тахты, более мелкие служат в качестве накидок на кресла, для застилания сидений стульев, сумок, газетниц и т. п. Каждый рисунок создается с учетом назначения изделия и возможности сочетания его с предметами быта и костюмом.

Творческий коллектив фабрики живо откликается на темы современных событий жизни советских людей, накоплен немалый опыт в создании сюжетно-тематических ковров больших и малых размеров. В 1958 г. первым художником фабрики Т. П. Ивановой был создан ковер «Иртыш». В этом уникальном произведении советского декоративно-прикладного искусства яр-

кими художественными средствами была раскрыта тема коммунистического строительства на величавой русской реке Иртыше — возведение плотин и ГЭС, мостов, городов, отражены богатства прииртышской тайги и земель. В настоящее время ковер находится в Музее народного искусства в Москве.

В последнее десятилетие художниками и одаренными мастерицами создан ряд ворсовых ковриков, в которых живыми художественными средствами передано идейное содержание таких событий, как празднование Дня Победы, Международного года женщин, проведение Олимпиады-80, в которых прекрасно сочетаются зрелость декоративных решений и высокое мастерство исполнения изделий.

## § 4

## Ковры Башкирской АССР

Изготовление безворсовых ковров является ведущим видом народного искусства башкир. Гладкие ковры — традиционные предметы кочевого и полукочевого башкирского быта вплоть до XX в. В национальном башкирском жилище — юрте в прошлые столетия коврами закрывали потолок, стены и пол для утепления и украшения жилища. Тонкие ковры меньших размеров использовались в качестве одеял. Из узких полосатых ковровых полостей шили переметные сумки, из этих же ковровых тканей делали специальные коврики-подстилки и, подбивая их войлоком, широко использовали в своем быту.

Те же декоративные и частично утилитарные функции несут ковры и сегодня в современных домах башкир. Коврами застилают пол, мебель и наиболее нарядными украшают стены.

Художественное оформление башкирских безворсовых ковров счетной техники выполнения имеет много общих черт с узорочьем национальных тканых занавесей и вышивок, широко распространенных в башкирском народном декоративно-прикладном искусстве. В прошлом ковры изготовлялись главным образом для нужд своей семьи, нередко — по заказу односельчан.

В настоящее время мастерицы работают в Башкирском производственном художественном объединении «Агидель», созданном в 1963 г. Здесь организованы общие мастерские, в которых работают и ковровщицы-надомницы.

Традиционны башкирские безворсовые ковры с рисунком из чередующихся безузорных разноцветных полос. Их ритмические сочетания и составляют композиционное членение ковров. Такие коврики ткут на узких станках и получают ковровую ткань шириной 50 — 75 см, а затем их сшивают в большие ковры для сплошного застилания пола или мебели. Колористическое оформление полосатых ковров выполняется в традиционных коричневых, белых, розовато-золотистых, сиреневых и других расцветках.

Развито также ткачество ковров с включением узорных полос в счетной технике выполнения. Они имеют несложный геометрический узор в виде ромбов, квадратов, шести- и восьмиконечных звезд-розеток, близких по характеру мотивам, широко используемым в изготовлении национальных тканых полотенец и занавесей. Узоры в таких коврах далеко отстоят друг от друга, между ними — широкие фоновые протоки. В их цветовой композиции часто используется чередование различных по расцветкам узоров таким образом, что в целом они воспри-

нимаются в ковре расположенными диагонально.

Наиболее интересны ковры башкир, сплошь затканные узорами с гладкой безузорной каймой. Нередко кайма подшивается к изнанке ковра, и вся плоскость ковра воспринимается необычайно живо, так как весь рисунок состоит из звездчатых узоров, плотно примыкающих друг к другу. Если фоновые участки в таких рисунках имеются, то здесь башкирские мастерицы умело используют черный цвет пряжи (рис. 10.11). С его помощью мастерицы добиваются активного участия фоновых протоков в построении рисунка, в создании нарядной ковровой композиции. Расцветки таких ковров чистые и очень яркие — малиновые, оранжевые, зеленые, голубые, терракотовые, красные, что делает ковер особенно нарядным.

Ковры с узорной каймой имеют название «падмус» — поднос. Для таких рисунков характерна особенно богатая разработка крупных орнаментальных мотивов, заполняющих центральную часть ковра более мелкими узорными разделками. И крупные, и мелкие детали рисунка выделяют очень яркими расцветками пряжи, что создает особую нарядность этих элементов композиции, которые и носят название падмус. Центральная часть композиции включает от двух до шести таких мотивов на свободном черном фоне. В одних коврах соотношения количества фона и узора равновелики, а в других узор преобладает над фоном. Черный, довольно свободный фон выявляет нарядность мотивов «падмус», что ассоциируется в народе с расписными подносами. Кайма в таких коврах неширокая, одночастная. Мелкие геометрические узоры в кайме, как правило, несложных конфигураций повторяются в частом ритме.

В последние годы башкирские ковровщицы начинают все чаще обращаться к использованию национальных традиций в украшении изделий текстильного типа. Они изготовляют мелкие ковровые изделия с узорами выборной техники выполнения. Их используют в качестве маленьких прикроватных подстилок, ковриков для кресел и т. п.

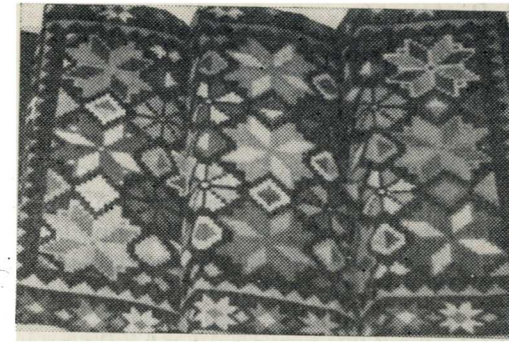


*Рис. 10.11*
Башкирский безворсовый ковер.
Рисунок народный. 1967 г.

Кроме гладких ковров объединение вырабатывает и ворсовые ковры. В прошлом у башкир не было ворсового ковроткачества. Приемам изготовления среднеплотных и низкоплотных ковров ворсовой группы они обучались у русских мастериц. В настоящее время в рисунки этих ковров все чаще включаются традиционные орнаментальные мотивы башкирского декоративно-прикладного искусства, творчески перерабатываемые художниками объединения для ворсового ковроткачества. Наиболее интересны по художественному оформлению ковры с геометрическим орнаментом ярких, сочных расцветок. Композиционное решение строится главным образом на раппортном членении середины ковра. Мелкие детальные разработки в более крупных раппортных узорных формах отличаются большим разнообразием очертаний и расцветок.

## § 5

## Промыслы Северного Кавказа, сложившиеся в советское время

Среди ковровых промыслов Северного Кавказа, организованных в советское время и не имевших в прошлом традиций ворсового ковроткачества, видное место занимает Нальчикская фабрика коврово-художественных изделий «Горянка» в Кабардино-Балкарской АССР.

Она создана на базе артели «Горянка», основанной в 1929 г. В настоящее время здесь изготовляются ворсовые ковры. Среди рисунков низкоплотных и среднеплотных ковров большое место занимают композиции, созданные художником Л. И. Беляевой и ковроткачами фабрики под руководством специалистов Научно-исследовательского института художественной промышленности Э. М. Демюр и З. А. Пучковой на основе изучения и творческого переосмысления кабардинских народных вышивок и аппликаций, а также балкарских узорных войлочных ковров.

Композиции ковров сложились преимущественно двух типов: с одним или несколькими медальонами вытянутых пропорций вдоль ковра или по его ширине и раппортные. Орнамент ковров геометрический и растительный с плоскостной трактовкой мотивов, характерной для кабардино-балкарского народного искусства.

Кабардино-балкарским коврам свойственны нежные пастельные оттенки золотистых, серебристых, зеленоватых, темно-красных и коричневых тонов, характерные для местных старинных вышивок золотыми, серебряными и цветными шелковыми нитями и аппликацией по цветным бархатам. Такая цветовая гамма ковров «Горянки» определилась в конце 60-х годов как итог совместной длительной работы мастеров фабрики и художников Научно-исследовательского института художественной промышленности.

Ворсовые ковры «Горянки» разнообразны не только по рисункам и колориту: они имеют различные пропорциональные соотношения длины и ширины изделий, что связано с их практическим применением в современном интерьере. Наиболее интересны комплекты небольших ворсовых ковриков. Длинные ковры-дорожки используются для украшения кабинетов. Один или два маленьких коврика в сочетании с ворсовой дорожкой, одинаковые по рисунку и колориту, предназначены для спален. Не менее ценятся за красивые расцветки и узорные разработки большие и средней величины напольные ковры. Настенные ковры вырабатывают на фабрике реже, что связано с национальным бытом кабардинцев и балкарцев.

* * *

Современное развитие ручного ковроткачества не может обходиться без тщательного изучения традиционных основ народного искусства ковроделия, впитавшего в себя опыт многих предыдущих поколений. Только изучая этот опыт, оттачивая свою собственную наблюдательность, мастера и художники предприятий народных художественных промыслов могут успешно развивать ценные художественные традиции ковроделия своего края.

# Литература


*Ленин В. И.* О литературе и искусстве. Сб. М., 1979.

*Богуславская И. Я.* Русская народная вышивка. М., 1972.

*Богуславская И. Я., Графов Б. В.* Искусство Жостова. Л., 1979.

*Буданов С. М.* Художественная обработка мягкого камня. М., 1959.

*Василенко В. М.* Народное искусство. М., 1974.

*Воронов В. С.* О крестьянском искусстве. М., 1972.

*Кильчевская Э. В., Иванов А. С.* Художественные промыслы Дагестана. М., 1959.

*Кожевникова Л. А., Королева Н. С.* Современное узорное ткачество. М., 1970.

*Маслова Г. С.* Орнамент русской народной вышивки. М., 1978.

*Некрасова М. А.* Палехская миниатюра. Л., 1978.

*Работнова И. П.* Русское народное кружево. М., 1956.

Русские художественные промыслы второй половины XIX — XX вв. М., 1965.

Русское декоративное искусство, т. I — III. М., 1963—1965 гг.

Русский художественный металл/*Разина Т. М., Суслов И. М., Хохлова Е. Н., Гореликов Н. С.* М., 1958.

Ручная и машинная вышивка / *Климова Н. Т., Федосова О. Г., Наумова О. Н., Ривкина В. В.* М., 1980.

*Салтыков А. Б.* Избранные труды. М., 1962.

*Темерин С. М.* Русское прикладное искусство. Советские годы. Очерки. М., 1960.

*Уткин П. И.* Кузнец, ювелир, художник. М., 1978.

*Хохлова Е. Н.* Производство художественной керамики. М., 1978.

Художественные промыслы РСФСР. Справочник. М., 1973.

*Яковлева Е. Г.* Русские ковры. М., 1959.

*Яловенко Г. В.* Федоскино. М., 1959.

# Оглавление


Предисловие 3

Глава 1. История народных художественных промыслов России 4

§ 1. Художественные промыслы как одна из форм народного искусства 4
§ 2. Народное искусство Древней Руси 8
§ 3. Народные художественные промыслы России 10
§ 4. Современные народные художественные промыслы РСФСР 15

Глава 2. Художественная обработка металла 21

§ 1. Художественное литье 22
§ 2. Ковка. Чеканка 24
§ 3. Гравировка и чернение 29
§ 4. Филигранное (сканое) производство 34
§ 5. Эмальерное дело 39

Глава 3. Художественная обработка дерева 46

§ 1. Основные виды художественной обработки дерева 48
§ 2. Богородская и абрамцевско-кудринская резьба 52
§ 3. Хохломская и городецкая роспись 58
§ 4. Другие виды художественной обработки дерева 64

Глава 4. Художественная керамика 70

§ 1. Основы производства художественной керамики 70
§ 2. История развития русской художественной керамики 72
§ 3. Промыслы по изготовлению игрушек 81
§ 4. Балхарский промысел 87
§ 5. Предприятия художественной керамики, созданные в советское время 89

Глава 5. Художественная обработка камня и кости 92

§ 1. Художественная обработка камня 92
§ 2. Художественная обработка кости 100

Глава 6. Русские художественные лаки 114

Глава 7. Народная вышивка 131

§ 1. Технические приемы и орнаментика русской вышивки 131
§ 2. Русские строчевышивальные промыслы 138
§ 3. Вышивка народов Поволжья и Приуралья 150

Глава 8. Кружевоплетение и пуховязание 160

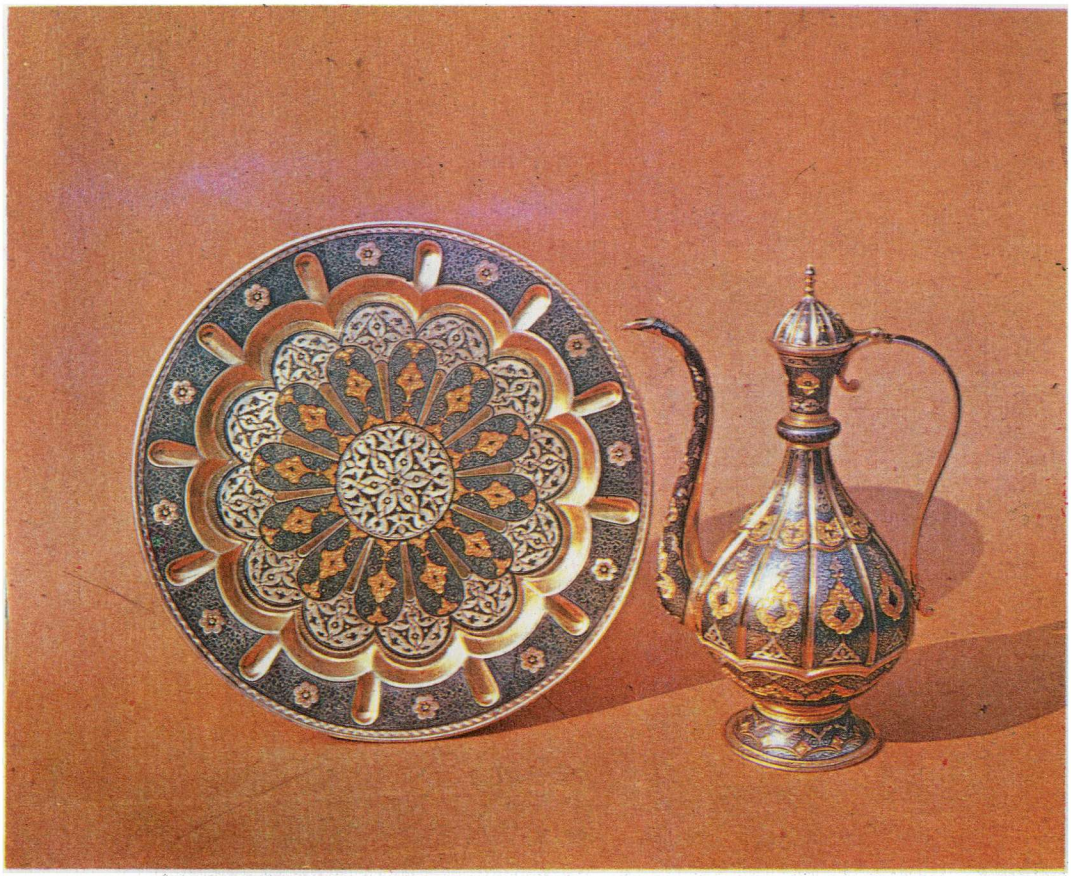
§ 1. Русское народное коклюшечное кружево 160
§ 2. Оренбургский пуховязальный промысел 173

Глава 9. Русское узорное ткачество 177

Глава 10. Ручное ковроткачество 190

§ 1. Техника изготовления ковров 191
§ 2. Дагестанское ковроделие 195
§ 3. Русское ковроделие 201
§ 4. Ковры Башкирской АССР 212
§ 5. Промыслы Северного Кавказа, сложившиеся в советское время 214

Литература 215



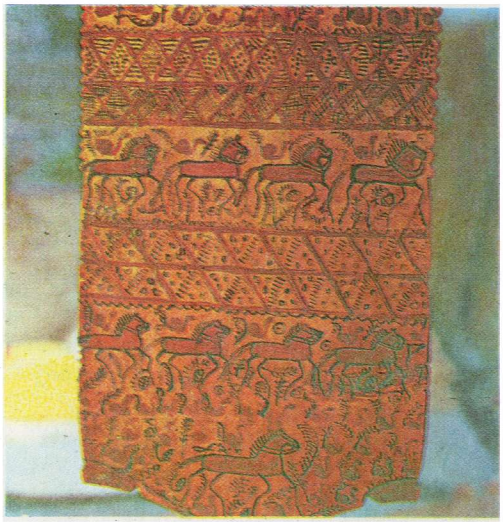
1. Сосуд для вина
и поднос.
Серебро, чернь,
гравировка.
Худ. Р. А. Алиханов.
Селение Кубачи,
Дагестанская АССР.
1978 г.



2. Дом Сергина.
Дер. Мунозеро,
Заонежье.
80-е годы XIX в.



3. Фрагмент
домовой росписи.
Архангельская губ.
XIX в.



4. Прялка.
Мезенская роспись.
Архангельская губ.
Конец XIX в.



5. Лубяной короб.
Фрагмент
кистевой росписи.
Карелия.
Конец XIX в.



6. Современная
кистевая роспись
карельских
мастеров.
Петрозаводск



7. Изделия
с хохломской росписью.
Семино. 1977 г.



8. Декоративное панно.
Автор Ф. С. Краснояров.
Городец. 1930-е годы.



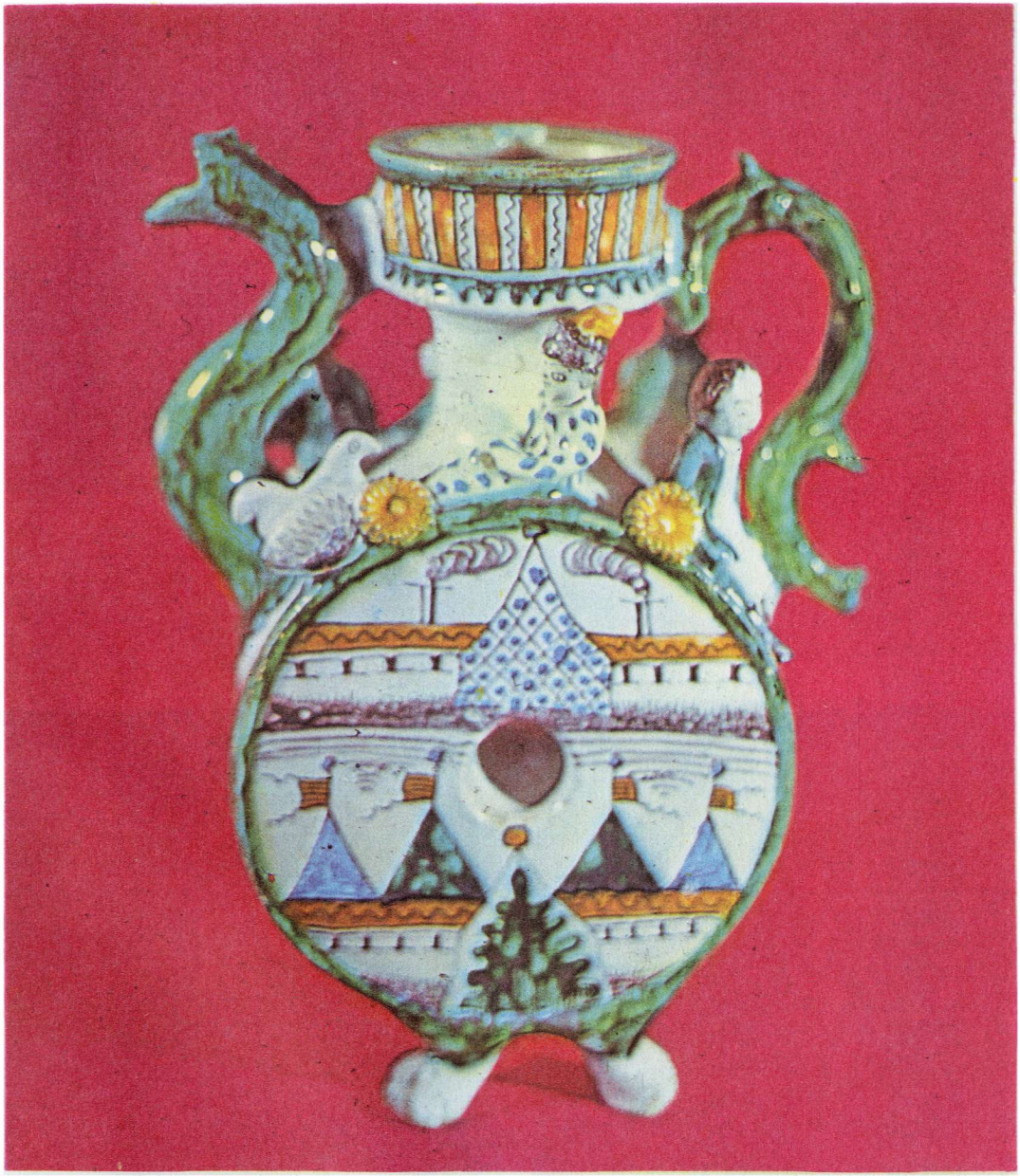
9. Ларец «Тачанка».
Автор В. М. Черткова.
Городец. 1977 г.



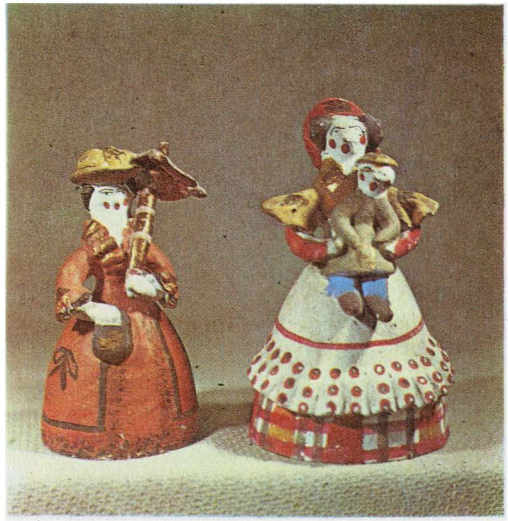
10. Матрешки с полховско-майданской росписью. 1979 г.



11. Детский стульчик. Урало-сибирская роспись. Дипломная работа учащихся Абрамцевского художественно-промышленного училища. 1978 г.



12. Квасник. Майолика. Гжель.
Вторая половина XVIII в.



13. Игрушки «Барыня» и «Няня». Глина, лепка, роспись.
Автор А. А. Мезрина.
Киров. 1930-е годы



14. Игрушки «Всадник» и «Олень».
Глина, лепка, роспись.
Автор Е. И. Пенкина.
Киров. 1930-е годы



15. Свистульки «Всадник» и «Любота» («Жених и невеста»).
Глина, лепка, роспись.
Авторы А. И. Карпова, А. И. Дербенева.
Дер. Филимоново.
Тульская обл. 1969 г.



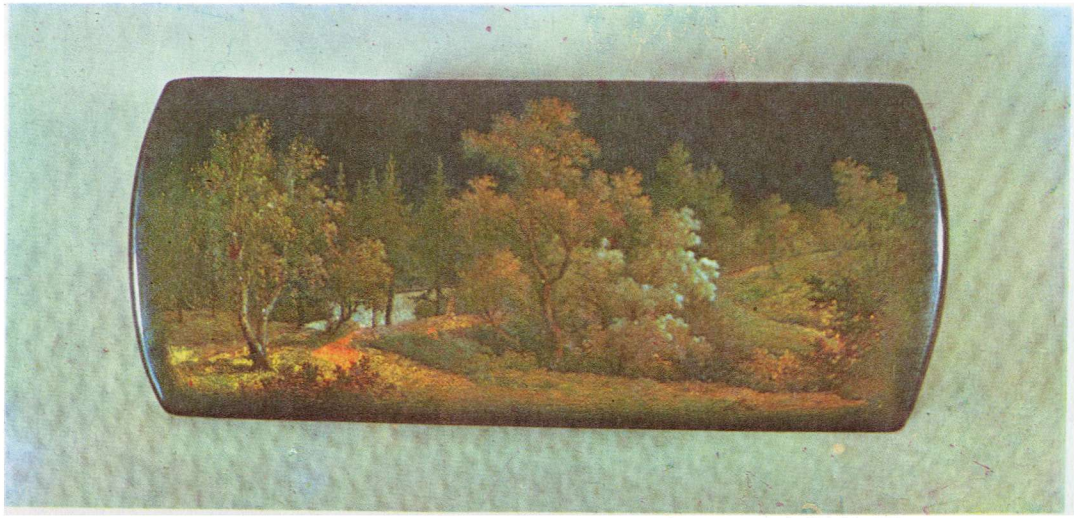
16. Игрушки «Полкан», «Барыня», «Барыня с собачкой».
Глина, лепка, роспись.
Автор У. И. Бабкина.
Каргополь. 1968 г.



17. Чайный набор.
Фарфор,
надглазурная роспись.
Автор Н. Ф. Малышев.
Сысерть,
Свердловская обл.
1980 г.



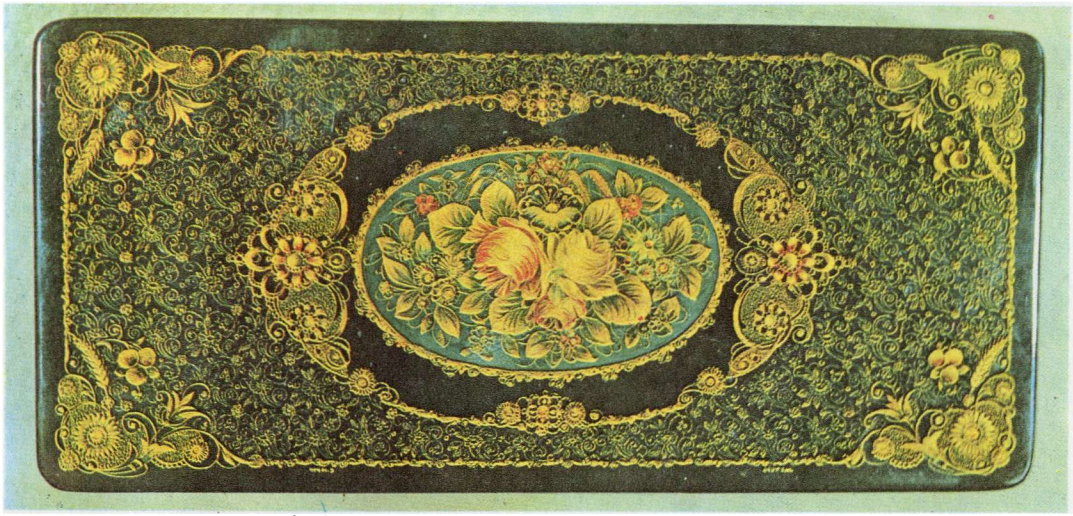
18. Коробочка
«Тройка».
Федоскино.
Середина XIX в.



19. Коробочка «Федоскино». Худ. И. И. Страхов. Федоскинно. 1952 г.



20. Тарелка-панно «Битва». Худ. И. И. Голиков. Палех. 1924 г.



21. Коробочка
«Орнаментальная
композиция».
Худ. Е. В. Юрин.
Мстера. 60-е годы



22. Шкатулка
«Побег Игоря».
Худ. Л. А. Фомичев.
Мстера. 1968 г.



23. Поднос «Розы».
Худ. А. В. Афанасьева.
Н. Тагил. 1978 г.



24. Поднос «Букет».
Худ. А. И. Лёзнов.
Жостово. 30-е годы



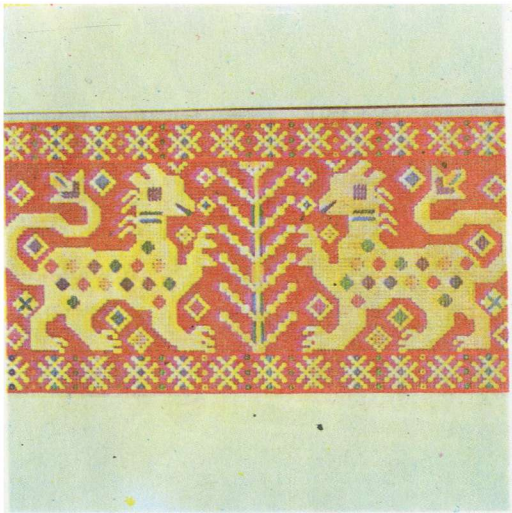
25. Народный костюм.
Воронежская губ. XIX в.



26. Оплечье рубахи с геометрическим орнаментом. Роспись, набор, счетная гладь. Архангельская губ. XIX в.



27. Женский головной убор «сорока». Золотая вышивка. Нижегородская губ. XIX в.



28. Полотенце
с зооморфными
мотивами.
Цветная перевить.
Калужская губ. XIX в.



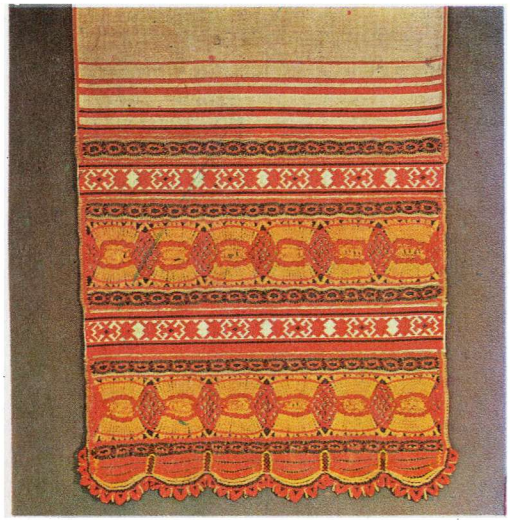
29. Полотенце.
Цветная перевить,
кружево.
Худ. З. А. Зайцева.
Рязань. 1975 г.



30. Полотенце.
Горьковские гипюры.
Мастер А. И. Умнова.
Чкаловск,
Горьковская обл.
1974 г.



31. Полотенце.
Владимирские швы.
Худ. Н. М. Коткова.
Мстера. 1972 г.



32. Полотенце
«Урожай».
Цветное кружево.
Худ. Д. А. Смирнова.
Михайлов,
Рязанская обл.
1979 г.



33. Скатерть.
Худ. Н. В. Симакина.
НИИХП. 1977 г.



34. Безворсовый
цветочный ковер.
Село Большие Крюки,
Курская губ. 1880 г.



35. Безворсовый ковер
«Розы».
Мастер М. Обухова.
Село Лубянское,
Курская обл. 1930 г.

1 р. 10 к.

