

А. К. ЧЕКАЛОВ

НАРОДНАЯ
ДЕРЕВЯННАЯ
СКУЛЬПТУРА
РУССКОГО
СЕВЕРА

А. К. Чекалов

**НАРОДНАЯ
ДЕРЕВЯННАЯ
СКУЛЬПТУРА
РУССКОГО
СЕВЕРА**



А.К.Чекалов

**НАРОДНАЯ
ДЕРЕВЯННАЯ
СКУЛЬПТУРА
РУССКОГО
СЕВЕРА**

Москва
«ИСКУССТВО»
1974

74
Ч-37

Основная фотосъемка
выполнена специально
для этого издания
Г. Д. Петренко

Ч $\frac{80102-078}{025(01)-74}$ 212-73

© Издательство «Искусство», 1974 г.

ВВЕДЕНИЕ

Искусство ваения в народном творчестве сопутствует всем видам пластической обработки дерева — от тончайшей «паутинной» резьбы до плотницкой вытески бревен. Народная резьба в ее многочисленных видах: архитектурная, рельефная, ажурная, церковная и бытовая, миниатюрная и «облая» — главная область, в которой выявился скульптурный дар русского труженика. Это та область, которая позволяет проследить и измерить народное творчество в разных планах: во времени, в пространстве, в динамике его развития.

Во времени потому, что традиции и памятники прослеживаются на протяжении по крайней мере тысячелетия и непосредственно связываются с резьбой неолита и бронзы. Ни на миг не прерываясь, эти давние традиции, эти генетические линии дошли до наших дней и продолжают существовать, а местами и эволюционировать дальше.

В пространстве потому, что, распространяясь по всему Северу, приемы, навыки и формы народной резьбы приспособлялись к местным условиям, отливались в своеобразные локальные варианты, отличающие «стиль» одного селения от «почерка» другого.

В динамике эволюции, так как в отличие от многих других видов народного искусства до нас дошел достаточно обильный вещественный и документальный материал не только XVIII—XIX веков, но и более древний.

Искусство резьбы универсально. Оно внедрялось и приживалось повсюду — в беднейшей избе, в церквях и храмах, на кораблях и каретах, в захолустной зимовке и в блестящем, богатом Устюге Великом. Благодаря этой универсальности, будучи, по существу, главной, а часто и единственной формой пластического творчества, деревянная резьба многомысленна. Она отразила в себе почти все стороны народной культуры, духовной и материальной: игру и горе, веру и труд, праздник, нежность, понятие о космосе, чувство природы, темноту и просветление, забитость и гордость северной деревни, моральную силу раскола и модные поветрия, доносившиеся из столицы.

Эта сложность и богатство связей с жизнью делает народную резьбу необычно ценной и в художественном и в историко-социальном плане. В ней полно и мощно проявились нравы и вкусы, творческий коллективный гений безвестных мастеров прошлого.

В лесной полосе европейского Севера, за Шексной, Костромой и Ветлугой, массовые и универсальные формы резьбы существовали особенно стойко, сохраняли множество древних обрядов и мотивов, удерживали целостность органических связей с обрядом, строительством, бытом.

* * *

Предыстория северной деревянной скульптуры восходит к эпохе неолита и бронзы, к традиции угро-финских культур, существовавших во II тысячелетии до н. э. — I тысячелетии н. э. на северо-восточных равнинах Европы, а также к наследию древних славянских племен, постепенно внедрявшихся с юго-запада на эти территории¹. В эту эпоху сформировались главные типы священных изображений и предметов, связанные с первобытными культами. Позднее, когда в XI—XIV веках сложился севернорусский этнографический комплекс, эти древние образы легли в основу изобразительного фольклора, составив то символическое ядро, которое генетически сохранялось до XX века.

С угасанием языческих верований символический смысл деревянного ваения оттесняется на второй план. Скульптурный предмет утрачивает прямое ритуально-культовое содержание и выступает в качестве функционально-практической вещи или детали постройки. Но в особенностях художественно-орнаментального решения угадывается зависимость от прежней системы пластических символов. В каждой архангельской кукле просвечивает надмогильный столб. Это заметно и в святочных масках и в потешных скворечниках XIX века. Даже в них сквозь утрированно комический облик курильщика и пьяницы проглядывает мрачный лик идола.

В этой извечности скрытой темы, всегда пропускающей сквозь позднейшие слои и мотивы, темы рода или рока—один из важнейших признаков народного искусства. В нем каждое частное явление сопровождается, как в обрядовой пении, монотонно гудящим хоровым, вселенским напевом.

Мы относим к разряду народных творений и деревянные изделия Новгорода, хотя они бытовали в домах феодалов, и церковную скульптуру XV—XVIII веков при всей ее иконной остранинности. Их роднит с куклой, избой и прядкой не только единство материала, но общность художественно-пластического языка. Более того, в эпоху раннего средневековья этот эпический язык был всеобщим. Рязанские колты, владимирские белокаменные рельефы, визижские арки и Збручский идол выросли из той же стихии общезначимых синкретических символов, что и новгородские зооморфные ковши, гребни-драконы и фибулы-оборотни.

Народная, крестьянская пластика удержала средневековый эпический монументализм и геральдичность формы вместе с идеей символической сопричастности быта и космоса, вещи и субстанции, человека и божества. Народную деревянную скульптуру, в частности северную, как наиболее архаичную, можно считать прямой и единственной наследницей древнерусской пластики.

Не случайно и впоследствии, в XVIII—XIX веках, из всей массы хлынувших сюжетов и мотивов в крестьянской резьбе прижились лишь те, которые в чем-то соответствовали средневековым нормам изображения, условно-символическому языку геральдических образов-знаков.

С разрушением нормативной системы в конце XIX века закономерно деградирует и художественная форма. Мастер, черпавший дотоле силу и уверенность в коллективности творчества и традиционной иконографии, оказывается слабо подготовленным для решения личной задачи. Казалось бы, освобождение от сковывавших уз должно было внести в искусство богатство фантазии и оригинальность решений. Напротив, именно в поздних вещах, где исчез диктат должностования, подчинявший себе форму, обнаруживаются черты вульгарности, вялости и штампа.

В народном творчестве, строго говоря, никогда не было никакой непосредственности. Все преломлялось через призму воспринятого опыта, образца. Все было основано на трюизме, на общеизвестном и общедоступном, подобно зрению церковной службы. Между тем современный человек, обостренно реагирующий на банальность и скуку в искусстве, не устает радоваться той по-детски откровенной наивности, которую он видит в резной игрушке, но которой там, в сущности, нет.

Народная пластика многозначна по образной структуре и предельно проста по техническим средствам. Форма соединяет в себе изначальную бесконечность преобразовательного процесса с абсолютной завершенностью геометрического тела. В исполнение, интерпретацию мотива вкладывается вся бездна живого чувства, выдумки, юмора, мастерства, которыми обладает народный резчик и которым закрыт выход в область сюжетно-образо-творческую. Крестьянский ваятель—формотворец, строитель предметно-архитектурной, а не изобразительной пластики. Дух коллективного гения насыщает правдой и смыслом эти несложные изделия, свободные от всякой надуманности и внешнего эффекта и поэтому подкупающие своей искренностью.

* * *

Деревянная скульптура лишь недавно, после новых открытий реставраторов, заняла подобающее ей место в истории русского искусства. Народная, обиходная пластика составляет, образно говоря, мощную корневую систему, над которой вознеслись прославленные изваяния и храмы.

Не раз высказывалась мысль о том, что сейчас, когда человек отчужден от процесса делания, от непосредственной встречи с материалом, особенно важно обрести способность ощущать красоту овладения формой, трудового усилия. «Нужно уметь ощутить ход ножа по деревянному чурбану, почувствовать, как из бесформенной массы понемногу возникает фигура, из шара—голова»². Северная деревянная скульптура позволяет прикоснуться к заповедным основам искусства ваяния, увидеть, как из корня ели рождается художественная форма.

Хотя за столетие, прошедшее со времени «открытия» деревянных сокровищ русского Севера, им было посвящено немало страниц в исследованиях и публикациях, монографических работ о северной народной скульптуре до сих пор не издавалось. В этой книге сделана попытка показать искусство северного ваяния во всем многообразии его проявлений, местных типов, исторических этапов, художественно-стилистических слоев, ремесленных центров. Автору казалось важным обрисовать общие контуры этого искусства в его разветвленных связях с обычаями и жизненным укладом населения Вологодского и Архангельского края.

Ради большей достоверности и полноты исторической картины автор счел нужным включить в текст изрядное количество этнографического материала, документальных сведений, типологических описаний, без которых, по его мнению, невозможно серьезное изучение народного искусства.

Северное ваение рассматривается в трех главных аспектах: как хранилище древних образов и форм, связанных с языческой предьсторией народного творчества; как отрасль материально-художественного производства в его историческом развитии; как область пластического искусства, обладающего характерными особенностями и неповторимой художественной ценностью.

В ряде случаев в тексте рассматриваются памятники, географически не относящиеся к северному краю, но либо близкие к скульптуре Севера (образцы деревянного ваения из Новгорода и Перми), либо важные для понимания художественных отличий северной пластики от народной резьбы Средней России (Поволжье, Сергиев Посад).

Глава первая

**ТОТЕМЫ И ИДОЛЫ.
ПРЕДЫСТОРИЯ НАРОДНОЙ
ДЕРЕВЯННОЙ СКУЛЬПТУРЫ**

Деревянные предметы и изваяния IX—XV веков, то есть той эпохи, когда Север осваивался и заселялся новгородцами, а затем выходцами из средне-русских княжеств, не дошли до нас, за исключением немногих случайных памятников и обломков, найденных археологами на территории северного края¹. Между тем в народной пластике последующих столетий видна прочная, незыблемая система традиций, образов, форм, несомненно вполне сложившаяся и окрепшая задолго до XVI века. Можно сказать, что именно эта общепринятая система определяет особый характер северной резьбы и пути ее развития вплоть до XX века. В чем же ее сущность и истоки?

Проблема реконструкции древнейших образов народной резьбы на основании анализа позднейших экземпляров в сопоставлении с письменными источниками и данными фольклора привлекала внимание многих русских и советских историков. В результате была разработана убедительная теория о языческом, культовом происхождении ведущих образов народного искусства. Согласно этой теории, устойчивые мотивы и композиционные схемы в резьбе — не что иное, как отголоски, осколки некогда целостных, осмысленных групповых сюжетов, наподобие молитвенного предстояния в Бушском рельефе или иератической картины мира в Збручском идоле. Некоторые образы через дако-сарматский мир восходят к греко-римскому миру и Древнему Востоку, как, например, Праматерь, славянская Берегиня, Житная Баба, в контурах которой угадывается Иштар-Астарта. Академик Б. А. Рыбаков, следуя за В. А. Городцовым, отводит этому женскому божеству первое место в русском языческом пантеоне².

Следует сказать, что эти реконструкции иногда оказываются слишком прямолинейными. Куклу в модном платье XIX века едва ли можно непосредственно связывать с античными образами начала нашей эры. Игрушка-каретка, по-видимому, гораздо дальше отстоит от языческой солнечной колесницы, чем это получается по Л. Динцессу³. Совпадение внешней формы, иногда случайное или вызванное сходством технического приема, порой выдвигается как доказательство смыслового, семантического родства позднейших и древних образов. По-видимому, процесс консервации архаических представлений и форм был более сложным и опосредованным, допускал обновление и развитие сюжета, его трансформацию и модернизацию. Суть его, вероятно, не столько в устойчивости канонического образа, сколько в принципе избирательности, в постоянном предпочтении определенных типов решения. Из нового берется только то, что отвечает глубоко укоренившимся нормам изображения. Таков, например, принцип парного симметричного расположения фигур, восходящий к древней

магической схеме. При этом в старую схему могут быть введены вполне современные мотивы.

В памятниках народной скульптуры XVIII—XIX веков мы не встретим, пожалуй, ни одного образца, который бы целиком отражал древние языческие представления. Живые верования давно уже иссякли, осталось только множество обрядов и пережитков (в фольклоре, узоре, костюме и т. д.), но все они уже тесно слились с элементами нового времени. Извлечь первоначальный, древнейший прообраз в каждом конкретном случае не представляется возможным. Он может быть скорее обнаружен при сравнительном рассмотрении целой группы, определенного типа мотивов, форм. Привлечение широкого круга фольклорного материала, археологических находок Новгорода и Старой Ладogi, сопоставление с средневековой народной резьбой Западной Европы помогает выявить некоторые генетические линии русской пластики, идущие от времен докиевских и смешавшиеся, в условиях Севера, с местной, угро-финской традицией.

Пережитки первобытного тотемизма, запрещавшего рубить свежие деревья, сохранились в виде легенд и поверий до нашего времени. Не только ваение, но самый процесс обработки дерева долго сохранял первоначальный магический смысл. Душа дерева продолжает жить в бревне постройки и в любой вещи⁴. Ее надо задобрить, откупиться от нее, отвести от себя ее мстительную силу, направив ее на жертвенное животное или птицу. Духов дерева кормят, убаживают дарами. Д. Зеленин в своем исследовании приводит множество сведений о широком распространении культа деревьев во всей Европе, причем сходные представления встречаются у разных народов: немцев, белорусов, коми, латышей, русских.

Существовало табу на некоторые породы деревьев, например осину и ель (русские). В районе Никольска некогда верили, будто кто срубит липу, тот непременно заблудится в лесу. Запретны стоярсовые деревья (белорусы), «прокудливые» березы и стволы, которые завились слоями против солнца (коми). Рябину считают коварной. В скрипучем дереве тоскует душа замученного (белорусы). Дудка, сделанная из дерева, выросшего на могиле жертвы, выявит убийцу. Дерево таинственными узами связано с человеком. Это его двойник (коми-зыряне). Дерево сажают на рождение, и судьба его будет судьбой ребенка (немцы). По германским поверьям, асы создали людей из ясеня и вяза. Оцеп люльки для новорожденного мальчика вырубали из дуба или березы, для девочки выбирали липу или елку (латыши). «Множество священных рощ существовало вплоть до недавнего времени в Пошехонье, около Тихвина, Череповца, Чердыни

и т. д.»⁵. Завивание березок на семик, завязывание ветвей, украшение их полотенцами, использование свежей зелени во время обрядов и праздников — все это следы первобытного почитания дерева. У околц некоторых русских деревень можно до сих пор встретить «священные» сосны. К ним относятся с удивительной заботой, более бережно, чем к деревянным церквам. Иногда рядом с деревом ставят громоотвод. «Священные» деревья окружались оградой или заключались внутрь часовни⁶.

В верховьях Пинеги совсем недавно была обнаружена старая ель, украшенная цветными лоскутками и даже иконками. Около нее, очевидно, совершались какие-то культовые действия. Вокруг лежали куриные головы, может быть, следы традиционных жертвоприношений⁷.

С тем же кругом верований связан обычай устройства майского дерева в странах Европы. Его украшают и «кормят», «поят» пивом, бьются из-за него с соседями, которые норовят похитить святыню. Участники обряда танцуют и пляшут вокруг ствола, нарядившись в зеленые ветви. Все это восходит к древнейшим культам, основанным на почитании «дерева жизни»⁸.

Видимо, с культом дерева связаны и привычные уподобления в устном фольклоре: «девица березка», «богатырь дуб», «молодец клен» и т. д.

Рубка дерева совершалась в определенное время совместными усилиями, чтобы разделить тяжесть «греха», и сопровождалась искупительными обрядами и гаданьем.

Особенно опасно дерево в постройке. Оно постоянно угрожает обидчику, срубившему его. «Сколько в доме венцов, столько будет мертвецов» (белорусы). Строить во сне злание означает смерть (буряты, татары). После свадьбы нельзя строить, складывать печи, врывать столбы — это может принести несчастье (удмурты). В новый дом вначале пускают кошку, так как тот, кто первым войдет внутрь, подвергается смертельной опасности. Некоторые новые дома вообще оставались необитаемыми из страха перед таинственной угрозой⁹.

В качестве предупредительных мер применялись специальные обряды. Во все время строительства или только в начальный период в середине сруба стояла молоденькая елочка или березка. У коми-пермяков пока плотники кладут первые три венца бревна, хозяин приносит из лесу вырванную с корнями небольшую елку, которую ставят на землю в переднем, «красном» углу сруба. Под углы закладывались жертвенные головы и ковши в виде коня или петуха (Новгород, XIV в.)¹⁰. Под полом прятали конский череп-оберег (немцы). Подобную же голову водружали над кровлей.

Многое зависело от искусности и благожелательности плотника. Неправильно или злонамеренно сделанный затес на балке мог, в силу магических свойств, лишить жизни хозяина дома. Плотник выступал в роли «заклинателя духов», как бы побеждая, умиряя их своей волей. В известной мере эта способность признавалась за каждым, кто хорошо орудовал топором и ножом. Те части конструкции, от которых зависела прочность и устойчивость здания, воздвигались с чувством суеверного страха. Так, например, существовал сложный ритуал, сопровождавший подъем и установку матицы, опорной балки потолка. Иногда эта деталь обрабатывалась скульптурно символическими зарубками (Скандинавия, Карелия). Еще больше почитался печной столб, в далеком прошлом служивший, по предположению Е. Э. Бломквист, опорой для кровли¹¹. Ритуальное значение этой формы отразилось в обрядах, связанных с печным столбом: около него благословляют молодых и совершается магическое излечение от болезней. С ним таинственно связано благополучие дома. Его ублажают, но иногда хлещут кнутом, чтобы отвести напасть. Примеры подобных ритуалов записаны и в Белоруссии и в Норвегии. Не случайно столбу часто придают особенно выразительную скульптурную форму, причем, судя по сохранившимся образцам XVIII—XIX веков, в основе ее могло лежать антропоморфное изваяние. Огромный идол, головой поддерживавший крышу, возможно, походил на те скульптурные опоры, которые существовали в хижинах американских индейцев и жителей Индонезии. Находясь в центре помещения, охраняя очаг, печной столб служил воплощением образа «хозяина», «домового». Ствол дерева вначале, по-видимому, заменял собой антропоморфное изображение. Даже в последующее время идол вырубался иногда рельефом непосредственно в стволе растущего дерева¹². Культ дерева и опорного столба связывался с культом предков. Дерево, в частности елка, являясь как бы символом Домового, олицетворяло собой душу деревянного жилища¹⁸. Возможно, отголоски этих представлений сохранились в праздничном украшении новогодней елки и в обычае вывешивать хвойные ветви во время похорон.

По-видимому, не случайно в северной народной резьбе и росписи из всех деревьев чаще всего изображается ель, нередко с птицами наверху. Этот мотив широко распространен на огромном пространстве от Восточной Сибири до Норвегии¹⁴. Изображение ели часто заменяется ромбом или треугольником, а в скульптуре этому соответствует пирамидальная ярусная башенка. На лопастьях некоторых вологодских прялок дерево-ель вырастает из солнечного круга или квадрата (прялки из района Вельска). Изображение дерева встречается чаще всего

в рельефной и контурной резьбе и сливается с мотивами травных или цветочных узоров, а иногда, в вещах XIX века, даже с лавровыми ветвями.

Единая схема мотива дерева в резьбе почти не прослеживается. Это один из наиболее растворившихся образов, слившийся с христианским «Райским деревом», с букетом, тюльпаном, виноградной лозой, вазоном, а также с идольским столбом, ярусным стержнем, резным ромбом и кругом. Для стилизованных решений [XVII—XVIII веков характерно геральдическое решение: два зверя или птицы по сторонам ствола. Иногда это лев и единорог, расположенные по бокам пышного дерева с густыми, разветвленными корнями. Под сенью дерева разворачиваются галантные сцены в духе пасторальных песен про «сад-зелено-виноградье»¹⁵. В пряничных досках XVIII—первой половины XIX века узорное дерево разрастается в богатый орнамент. В конце XIX века лиственное округлое дерево уступает место геометризированной елке. Эти елочки чаще всего обособляются от системы узора и даются как особый сюжет «на полях» прялки или вальки. Иногда, например в пряжках Поморья, эти деревья натуралистически прорисовываются острым контуром, причем изображаются метелочки корешков и птицы на вершинах. Такие елочки с птицами обычны в северных вышивках, причем дерево нередко сливается с фигурой стоящей «барыни» (богини?). Чем архаичнее вещи с геометрическими порезками, тем сильнее выявлен в них мотив елки и птиц, как, например, на пряжках XIX века с Вычегды в Сольвычегодском музее и на пряжках из глухих районов Кокшенинского края, хранящихся в Гос. музее этнографии. В районе Пермогорья-Черевкова на Северной Двине мотив дерева получил рельефную разработку. Отсюда происходят, по-видимому, известные вещи с «пальчатой» резьбой (кровати, стулья, скамьи, свечные ящики). Ранние образцы этого рельефа относят к XVIII веку¹⁶, хотя большая часть, вероятно, изготовлена в конце XIX — начале XX века, может быть, по заказу скупщиков, снабжавших музеи и коллекционеров русской древностью. В этих композициях опять-таки господствует мотив дерева с множеством птиц на ветках. Иногда помещено семь уток, как и в сибирских изображениях этого же сюжета. Число семь, как известно, считалось еще недавно священным у нерусских народов Севера¹⁷. Семь поперечных борозд вырезано на «лесном шайтане» из Сургурского района. Этому еловому идолу, стоявшему у дороги, поклонялись ханты¹⁸.

Возможно, с пережитками культа дерева следует связывать широко распространенные на Севере построения в виде столбика с поперечными зарубками, отрогами, завитками, иногда оформлявшимися в виде птичьей головы. Так

решаются, например, стержни вологодских швеек-корневух XIX века. Решетчатые ажурные шевроны на тех же швейках и на некоторых весьма архаичных сосудах-птицах проще всего объяснить родством с тем же древесным мотивом. Интересно, что и здесь, как в «лесном шайтане», число ярусов тяготеет к семи.

Возможно, что с образом дерева связывались поминальные и обетные кресты, достигавшие громадных размеров и украшавшиеся полотенцами и лентами, как священные деревья. Хочется предположить даже, что причудливая форма известного Людогощинского креста XIV века, процветающая лапами-отрогами и мелкими веточками-крестиками, косвенно связана с глубоко народным мотивом благодатного дерева.

Следует вспомнить также многочисленные погосты Севера, например в Занежье, где почти неизменным дополнением к церковной постройке является старая ель или группа елей. Сходство шатрового храма с елью, может быть, не так уж случайно.

Традиционный мотив дерева с птицей на вершине еще живет в северной деревне. Он часто встречается в глиняной игрушке Каргополя и Дымки. В резной деревянной скульптуре В. Афанасьева, работавшего в 50-е годы XX века в Белозерском районе, черные птицы, сидящие на массивных кронах, поражают неожиданным архаизмом, хотя сам резчик, по его словам, никакого символического смысла в изображение не вкладывал.

Возможно, что с культом деревьев связано особое отношение крестьян к материалу: стремление использовать его целиком, выискать готовую, «самородную» форму, сохранить природные очертания. Можно предположить, что пассивное следование материалу отражает древние религиозные запреты. Этим объясняется, видимо, и болваноподобная, почти не обработанная форма идолов. Чрезмерно усердная обработка могла бы нарушить скрытую жизнь дерева, убить в нем спящего бога.

Этим, возможно, объясняется не только полубрабанность идолов, ставившихся на склонах гор и на берегах рек и словно растущих из земли, но и замкнутая, столбовидная форма известных церковных статуй Николая и Параскевы Пятницы, особенно почитавшихся на Севере. Скульптура Николая из села Сретенского, опубликованная Н. Серебряниковым, почти не отличается по формам от простейшего идола: та же угловатая обрубленность, отсутствие рук и ног, сохранение природных очертаний древесного столба¹⁹. Впрочем, о деревянных идолах речь пойдет дальше.

Общеизвестно, какую важную роль в русском и вообще в европейском народном искусстве играли образы животных и птиц. С ними связывалась сложная система представлений и верований, в основе которых лежало поклонение силам природы. Наиболее древними и самыми распространенными были образы коня и птицы, а также оленя.

В своем наиболее раннем, первичном значении эти существа олицетворяли космогонические представления и стихийные явления. Конь являлся символом солнца. Лебедь или утка связывались с водной стихией или небесными силами: громом, тучами. Олень, по представлениям древних кочевников Севера, был сыном солнца и первое оленье стадо спустилось с облаков²⁰. Птица — символ весны, что отразилось в «пекарской» скульптуре известных жаворонках из теста.

Вместе с тем птица — это образ судьбы, символ беды и радости, тревожная весть и горестный вопль. Крик птицы — к несчастью. Но это и солнечный петух, прогоняющий ночную нечисть. Это — сама природа, сказочный Феникс, возрождающийся, чтобы умереть.

Со временем живые существа стали духами-покровителями человека и его очага. У карел утка считалась покровителем семейной жизни и домашнего благополучия²¹. У ненцев водяная перелетная птица, которая считалась улетающей ежегодно к богу Нуму, посвящалась в качестве покровительницы ребенку²². Птичья и конская голова являлись магическими оберегами. По сибирскому поверью, «курица и конь на крыше — в избе тише»²³. В устьянских свадебных причетах личный дух-покровитель невесты, называемой Красотой, представлялся в образе птицы, враждебный дух Шамшура-Кикимора — в виде чудовища со змеиными глазами и звериными когтями²⁴. Один из главных образов фольклора — человек-птица. Еще совсем недавно старики карелы считали, что нельзя убивать лебедя, потому что это — превращенная женщина²⁵. Образ птицы в народных песнях и сказках связывают непосредственно с живым человеком. В Сольвычегодском уезде девушки пели: «Селезня я любила, кафтан ему купила»²⁶. На Мезени во время зимних вечеринок вызывали танцующих: «Уточка, поплавай-ко, сизая, со селезнем». У ненцев во время смотрин совершался обряд «уточка», причем уточкой именовалась невеста²⁷.

Образ коня особенно богат смысловыми слоями. Красный конь-Солнце ладьей плывет поверх крыш, летит тяжелой птицей с деревянными крыльями. Конский череп — судьба, и конский топот — погибель. Конь — мускулистая сила плоти и бег времени. Конь — венец дома, без него дом словно обезглавлен. Коньки покоятся на крестах и придорожных часовнях, на киотах и кровлях храмов,

в форме конька вырезают рубель и рубанок. Конек — логичное и образное завершение всякой протяженной формы, необходимая концовка в композиции.

Конь — древнейший образ, стоящий у истоков славянской культуры, на том рубеже, где она смыкается с миром кочевников, степными ордами скифских и сарматских племен. С конем и позже отождествляла себя Русь: дикими табунами, крылатыми тройками летела через равнины, кобылкой Микулы тянула тысячелетнюю ямку, ворочая камни деревянным рогом сохи. Утверждала победоносный знак всадника на окраинах земли. Деревянный дом Севера построен «конем». В его образе есть нечто от древнего корабля с резной головой животного на форштевне. Вместе с тем в нем угадывается как прообраз походная кибитка кочевника.

Конь горделивый и усмехающийся, скачущий, плывущий, загорающийся огнем рождается из построения архитектурной формы. Конь громоздится на крыше или с усилием везет ковш, в пропорциях сходный со зданием. Конь становится кронштейном и несет на себе тяжелое тело печи, легкой спиралью оттеняет ее черное жерло, пристроившись к печному столбу. Деревянные табуны «пасутся» и «работают» в доме: возносят язычок пламени над светцом и охраняют, застыв попарно, пролеты ткацкого станка. Цепочкой, вереницей кораблей плывут они по деревянному руслу доски и святотатственно круглят языческие силуэты по бокам убогой божницы.

В XVIII—XIX веках появляется целая галерея всадников, запряжек, кареток, рысаков в яблоках, цирковых выездов, карусельных лошадок, игрушечных эскадронов на раздвижных планках, маленьких памятников вроде Скобелева на вздыбленном коне вплоть до деревянных сидений-коней на детских качелях, в которых вся эта «иконография» возвращается к исходной форме округлого бруса с изогнутой по-лошадиному головой.

В этом исходном, словно бы зашифрованном мотиве кроется, по-видимому, главная суть образа. Она как пластическая формула просвечивает во всех коньках и птицах, от простейших, которые нельзя даже признать изображением, до скульптурно развитых. В основе лежит собирательный образ живого существа, объединяющий в себе черты коня, птицы, змеи и, может быть, медведя и быка, то есть синкретический образ зверя-тотема, наподобие тех фантастических чудовищ, которые известны у народов Сибири, эскимосов, американских индейцев. Поэтому конькам придается сходство с зайцем или медведем. Иногда у них по бокам вырастают выступы-крылья. В форме глаз обнаруживается нечто совиное. Некоторые ковши оформлялись в виде полуконя-полуптицы. В других

образах птицы черты соединялись с признаками змеи. Коню часто придают невероятно вытянутую гусиную шею и плоское, безногое туловище пловущей птицы.

Отсутствие в традиционной народной резьбе Севера самостоятельных образов быка, козла, медведя, волка, зайца объясняется тем, что все они были, вероятно, постепенно поглощены этим суммарным символом, растворились в нем. Конь и птица оказались своего рода легальными канонизированными масками, под которыми таились запретные языческие тотемы.

Кроме того, образы коня, как и птицы, несомненно вобрали в себя комплекс представлений, связанных с солнцем, водой. Портому, как и в известных угро-финских бронзовых подвесках, коньки и птицы в народной резьбе часто срastaются попарно, образуя композицию в виде солнечной лады, а также дополняются зигзагообразным или крестообразным узором.

Примером образной метаморфозы могут служить кровельные коньки. В северной крестьянской архитектуре преобладают решения с одним коньком, но встречаются избы, увенчанные тремя, четырьмя и более конями. Но изображение коня не является единственной формой скульптурной обработки охлупня. В наиболее глухих районах с ним соперничает мотив длинношейей птицы. У коми-зырян на крыше помещается деревянное изображение утки²⁸. На берегах Вычегды, в Красноборском районе, на Пинеге вместо коня часто изображается олень с ветвистыми рогами, вырезанными из природных отростков корня. На домах охотников можно увидеть иногда и настоящие оленины рога. В деревнях по рекам Кокшеньге и Ваге поверх охлупня устанавливались деревянные фигуры птиц, похожие иногда на лебедя, иногда на кукушку²⁹.

Среди известных нам образцов скульптурных коней-охлупней встречаются самые разнообразные варианты: с длинными шеями, с заячьими ушами, с несколькими головами, растущими веером (форма, подсказанная природными очертаниями елового корневища), с огромными черными глазами, намалеванными краской, с круглыми глазами из медных блях, с широкой оскаленной пастью, с головой змеи. Очень часто взамен головы фигурирует волктообразный завиток, квадратный выступ или зубчатый гребень. Массивная перемычка нередко соединяет «морду» конька с корпусом, и в этом случае иногда образуется подобие сквозного диска. Боковые стороны конька в иных случаях имеют утолщения, словно рудиментарные крылья, как, например, в удивительном экземпляре из деревни Пауниная Тарногского района. Не менее разнообразны по очертаниям скульптурные «окручья» — курицы.

О древности скульптурных охлупней свидетельствует найденный при раскопках в Белозерске костяной предмет, словно воспроизводящий в миниатюре типичную северную форму кровельного конька. Фрагменты деревянных куриц из Новгорода вполне аналогичны деталям построек XIX века. Правда, на известных рисунках и чертежах домов XVI—XVII веков изображения охлупней отсутствуют. Следует ли предположить, что охлупни применялись лишь на Севере, а в средне-русских областях эта форма не употреблялась? Можно допустить и другое. Охлупень-зверь не мог не вызывать гнева церковных властей. Эта символическая деталь должна была временно, вследствие гонений, исчезнуть с крыш или стать чисто геометрической, подобно конькам храмовых крылец. С ослаблением неизвестных нам запретов в XVIII веке коньки вновь стали красоваться на домах, причем на Севере, с его массивной стройкой, удержался прежний тип «коренного» конька, а южнее получил распространение плоский двойной конек из крестообразно выпущенных тесин.

Коньки, или «коники», оформлявшие интерьер дома, чаще всего вырубались, а позже выпиливались из толстой пластины или доски и представляли собой округлое профильное изображение головы коня, иногда превращавшееся в диск, кольцо, завиток или в схематический абрис человеческой головы. Коники ставились в наиболее ответственных местах помещения, там, где требовалась особая защита: около двери, рядом с печью, по сторонам божницы, по углам кровати и люльки. Иногда на кониках и печных столбах вместо скульптурного мотива вырезался контуром перекрещенный круг³⁰.

Найденная в Новгороде деталь, которую археологи назвали «петушком» с крыши дома, возможно, представляет собой часть коника, оформленного в виде кольцевой композиции, расчлененной на «кубцы» и дуги³¹. Такие очертания имеют и некоторые коники XIX века, например экземпляр из Вологодской области, фотография которого хранится в фототеке Музея русской архитектуры. Новгородский фрагмент довольно точно вписывается в контуры позднейшего образца. Тип кольцевидного или дугообразного коника встречается в самых архаичных черных избах Севера, где вообще сохранилось много древних форм (Белозерский край и др.)³².

Другие разновидности коников могут быть поняты как эволюционирующие варианты исходной формы. Круглое отверстие иногда зарешечивается или заполняется прорезным «солнышком» с лучами, похожими на спицы колеса. Верхняя дуга часто отделяется от нижней, и тогда ее выступ, в силу привычной метафоры, уподобляется голове коня. Впрочем, та же форма легко становится

округлым растительным завитком. Иногда широкое кольцо целиком становится изображением круто изогнутой шеи и головы, с ушами и пастью, обозначенными выступающими валиками. Такая форма придана конику начала XIX века из деревни Поченовская Тотемского уезда³³. Мотив коня иногда упрощается настолько, что от него остается лишь ряд различных уступов и угловатых выемок, как, например, в архаичной «зимовке» деревни Конец Тарногского района.

Дуговое кольцо нередко лишается внутреннего просвета и в этом случае оказывается силуэтным диском, обычно сохраняющим выступающие «уши». Подобные коники-диски встречаются в западноевропейских средневековых скамьях в самых различных вариантах и размерах от больших кругов во всю ширину доски до маленьких, плоских главок на выступающих «шейках». Диски с ушами иногда напоминают голову медведя.

Аналогичные решения были распространены и в русских кониках, в резной мебели Украины и западнославянских стран. Плоский диск иногда оказывается округлым шариком или граненым кубцом. Шарик на стержне характерен для изб Карелии, где, как отмечает Габе, эта форма является украшением печного столба и используется в качестве вешалки для полотенца. Возникает предположение, что диск и особенно круглая маковка на стержне могли символически связываться с образом домового и нести в себе отголоски древнейших припечных столбов. Родство шариков с известными головами домовых Новгорода, также укрепленными на стержнях, особенно выявляется в тех случаях, когда круглый диск или маковка словно выглядывают из округлого окошечка, прорезанного в печной доске. Следует вспомнить, что древние норвежцы украшали свою мебель, в частности выступающее изголовье кровати, изображениями головы бога Тора. Маковки русских крестьянских кроватей и люлек также заключают в себе аналогичный образ.

Образы священных животных еще в глубокой древности слились с некоторыми предметами домашнего обихода, которые служили ритуальным целям или нуждались в особой защите.

Одним из древнейших типов ритуальных предметов являются жертвенные сосуды из дерева в форме животного или птицы. Несомненно, культовое значение имели уральские ковши и черпаки II тысячелетия до н. э. в виде лебедя, гуся, болотной курочки, утки³⁴, а также сосуды в виде четвероногих. Такие же предметы из дерева найдены в Сарнате (Латвия) (II тыс. до н. э.) и в других местах. Тожественны по форме и славянские сосуды IX—XII веков из Старой Ладogi, Новгорода и некоторых курганов. «Такого рода сосуды,— замечает

академик Б. А. Рыбаков, — вызывают в памяти свидетельства древних авторов о священных трапезах и гризнах славян. Пережитки их еще до недавнего времени сохранились в обычае торжественного убоя животных и общей трапезы в Ильин день. Жертвенные ковши закладывались в основание фундаментов зданий вместе с головой принесенного в жертву животного. Такой обычай существовал в Новгороде еще в середине XIV века»³⁵. В одном из раскопов в Новгороде были найдены два бычьих черепа с рогами, но без нижних челюстей, расставленные на один метр один от другого. Между ними лежал деревянный ковш, перевернутый вверх дном. По утверждению В. Седова, это остатки скотоводческой братчины. В другом жертвоприношении, открытом в 1953 году, найдено девять ковшей.

В отличие от первобытных сосудов жертвенные ковши Древней Руси не имели целиком зооморфной формы. Скульптурно вырезывалась только голова животного или птицы, как бы повторявшая облик той головы, которая приносилась в жертву. Братчинные ковши Новгорода завершались головами коня или петуха. Однако наиболее характерной формой древнерусских деревянных ковшей были, по-видимому, сосуды, имеющие вид плавающей утки. Именно такие ковши послужили, вероятно, прототипом известных серебряных сосудов, впервые возникших в Новгороде в XIV веке, а затем изготовлявшихся и в других городах. Деревянные братины в форме лебедя употреблялись в храмовые праздники в сельских церквях для общественного угощения пивом.

В обрядах свадьбы у русских крестьян, как у ряда других народов, важную роль играл резной ковш или братина. Перед приездом свадебного поезда в доме невесты ставят на полати братину с водой, чтобы жених непременно прошел под ней, входя в избу, а после этой водой умывается невеста, наряжаясь на вывод³⁶. Встречают жениха братиной пива³⁷, причем он особенным образом трижды зачерпывает и высоко поднимает ковш. На свадьбе «женихова и невестина свахи идут с разных сторон с большими чашами браги в руках: кто прежде перельет часть своей браги в чашу другой свахи, той стороне будет принадлежать большая в браке»³⁸. В норвежских деревнях сохранился близкий обычай угощения невесты ее свекровью по возвращении из церкви после венчания. Прежде чем молодая слезала с лошади, ей подносилось вино в маленьком точеном ковшичке, называвшемся «невестин ковш». Выпив вино, невеста должна была кинуть ковш через крышу дома. Она могла кидать до трех раз. Если у нее не получалось — это сулило чете болезнь. Но опасность можно было своевременно устранить, если, войдя в дом, молодая немедленно шла к очагу и трижды хлестала деревянный конек, увенчивающий печной столб.

Деревянный ковш являлся обычным предметом в составе приданого³⁹. Свадебные ковши и братины украшались резными изображениями уточки или лебедя. Те же символы повторяются в ритуальной скульптуре из теста. «Когда жених приезжает к дому невесты, его встречают «хвороснями» — двумя тонкими пирогами. На одном, верхнем, — уточка из теста, посаженная в мох и цветы». На сговорках подносился круглый пирог с изображениями двух птичек. Свадебное печенье в Костромской губернии называлось «советниками» и представляло собой вылепленных из теста птиц и животных, укрепленных на лучинках⁴⁰. Однако наибольшее значение на свадьбах имели резные солонки в виде уточек. Такая солонка, по замечанию Г. С. Масловой, считалась семейной ценностью, никогда не продавалась и играла большую роль в свадебном обряде. Птицу эту изготовлял обычно хозяин дома, невеста брала ее в дом мужа, где солонка считалась ее собственностью⁴¹. Солоница с солью ставится в определенном месте перед женихом и невестой во время смотрин, на «рукобитье» и в разные моменты свадьбы⁴². Например, солоница устанавливается на каравае хлеба, а по бокам помещаются два рыбника. В другом случае ритуальное сочетание: сырой гусь, хлеб и солонка с солью⁴³. Наряду с ковшами солоницы входят в состав девичьего приданого⁴⁴.

В Пермской губернии крестьяне верили, что если случится оставить на ночь какой-либо напиток в непокрытой посуде, то он будет уже негодным к употреблению. «Его выливают скоту или просто на двор, говоря: «Кому ее надо? Пастью ночевала»⁴⁵. Поэтому деревянные сосуды всегда имеют либо крышки (туеса, жбаны, кружки, ведра, кадки), либо «защитные» зооморфные изображения.

Скульптурное оформление деревянных ковшей, солонниц, ендов отличается богатством вариантов. Преобладают мотивы коня и птицы, но трактованные так фантастично и загадочно, что возникает мысль об иных образах, повлиявших на сложение местных северных типов. Рукоятям ковшей Белозерского края часто придают обобщенные очертания конской головы с угловатым широким срезом. Можно предположить, что в основе этого типа лежит драконовидная форма, хорошо известная по находкам в Новгороде. Образцы XVIII—XIX веков сохранили в измененном виде некоторые особенности ранних прототипов X—XII веков: четко обозначена пасть и уши рельефом, зарубками или росписью показана орнаментальная грива, заменившая собой плетенку скандинавского характера, украшавшую ковши-драконы (один из этих древненовгородских фрагментов Н. Н. Померанцев считает изображением головы медведя⁴⁶). Совпадает и общий силуэт рукоятей.

В белозерско-кирилловских солоницах XVIII—первой половины XIX века варьируется причудливая форма птицы с пышным петушиным гребнем, утиным хвостом и бараными ногами.

Из средних районов Вологодского края происходят широкие сосуды, рукояти которых похожи на приплюснутые головы змей.

В районе реки Ваги в XVIII—первой половине XIX века встречались удивительные солоницы в виде птиц-коней с непомерно высокими шеями. В восточных частях бывшей Вологодской губернии среди смешанного русско-зырянского населения в XIX веке были распространены небольшие ковшечки с звериноптичьими головами в качестве ручек. Эти резные головы во многих экземплярах дополнены хохолками, коронками, гребнями, горбами, рожками, выпуклыми глазами. Часто одна из ручек имеет форму конской головки, другая—птичьего хвоста.

На Севере не изготовлялись солонки-троники с символическими коньками. Зато здесь повсеместно встречались вплоть до XX века походные солонки-птицы, сплетенные из бересты. Эту простейшую форму можно считать одной из наиболее древних. Долблено-резные фигурные солоницы несомненно испытали сильное воздействие металлических, глиняных и фаянсовых сосудов XVI—XIX веков. Первоначальный образ усложнен в них последующими наслоениями и трансформациями.

К числу наиболее таинственных резных предметов следует отнести некоторые разновидности северных швеек (столбик-упор для шитья на руках). Наиболее архаичные швейки из восточных районов бывшей Вологодской губернии и окрестностей рек Ваги и Кокшеньги, а также из Вятского края представляют собой изображение утки или лебедя, а иногда группу водоплавающих птиц, размещенных ярусами по вертикали. Иногда эти ряды птиц заменяются схематичным изображением дерева. В нижней части стержня порой встречается фантастический образ коня на колесах. В различных образцах швеек, относящихся к XIX веку, варьируется этот основной лейтмотив: солнечное колесо, конь или птица, которые несут дерево, опять-таки заменяемое условными птицами или головами коней. Возникновение формы длинной шеи гуся или лебедя нетрудно было бы объяснить конструктивными особенностями высокого стояка, вырезанного из плавно изогнутого корня ели. Появление других изображений труднее понять. В этом случае не помогают и сравнения с археологическим материалом: в нем нет ничего похожего. Конь на колесах или одно колесо (либо пара рельефных колес на двух сторонах столбика) кажется ненужным придатком к донцу швейки в практическом и композиционном смысле. Непонятно, почему

эта деталь расположена всегда в нижней части столбика. Характерная крестообразная розетка в круге подтверждает как будто его символический характер. Вертикальная часть могла оформляться в виде схематического изображения человека-идола (голова на стержне) либо в виде вытянутой шеи птицы. Солнечный круг в XIX веке мог получить реальное осмысление как колесо под конем.

В более схематических решениях середины—второй половины XIX века пластическая обработка швейки сводится к узорно-ярусной разработке стержня. Нередко при этом в верхней части изображается контуром голова или фигура человека. В поздних по времени северодвинских или устюжских расписных швейках, одна из которых датирована 1887 годом, старый набор мотивов вновь воскресает. Наверху, на плоской площадке помещается черный, довольно натурально вырезанный конь, иногда больше похожий на собаку или медведя. Изпод площадки выглядывает скульптурная головка птицы или конька. Сходная голова помещена в основании стержня. На гранях столбика иногда наносится росписью изображение животного или человека.

Еще более удивительна швейка из Гос. музея этнографии, оформленная в виде ярко раскрашенного дракона, извивающегося среди крутых завитков, размещенных ярусами по вертикали. Головам лебедей и уток в других образцах также присущи некоторые черты, родственные этому дракону.

В музее города Тотьмы хранится иной вариант скульптурной швейки. Стержень заменен здесь резной женской фигурой, похожей на простейшую куклу. Эта кариатида несет на голове плоский ящичек, оклеенный зеркальцами. Поверх ящичка помещена резная фигура всадника на коне. Этот экземпляр следует считать городской, более стильной модификацией типа.

С традициями глубокой древности обычно связываются характерные вологодские игрушки, так называемые каретки-каталки в виде двух или трех головок коней, слитых с тележкой на колесах. По мнению Л. Динцесса, такая игрушка связана с образом солнечной колесницы. Правда, признаки, отмеченные Динцессом, не являются неизменными. Встречаются образцы, лишенные окраски, без всяких узоров и знаков на поверхности. У венцев встречались сходные игрушки, где вместо коня вырезался олень или целая группа из четырех оленей, запряженных в каретку или санки⁴⁷.

Мотив двух разнообразных головок коней является почти обязательным приемом скульптурного оформления деталей ткацкого станка (батаны-набилки, блочки). В притужальниках, мотовилах, вошилках, набелухах и других принадлежностях ткацкого ремесла коньки повторяются с такой настойчивостью,

в таком изобилии, что это можно объяснить лишь живучестью в памяти народа магически-защитного смысла скульптурного символа.

Можно предполагать, что некоторые формы ритуально-магической скульптуры слились в сравнительно позднее время с христианскими или геральдическими символами. Деревянные «павы» или голуби различной формы, например щепные с раздвижными хвостами и крыльями из лучинок, подвешивались к потолку над иконами, иногда по нескольку штук⁴⁸. Очевидно, что они должны были представлять собой церковные символы «святого духа»⁴⁹, но формы их сохраняли черты древних петухов и уток⁵⁰. Подобные изображения встречались не только в домах зырян, но и в жилищах русских поморов. Еще в конце XIX века в вологодских деревнях существовал обычай делать чучела («чучалки») лебедей и ставить их в избах «для басы» (для украшения)⁵¹. Резные, очень обобщенные птички иногда помещались на деревянных «домиках мертвых» северного края и других областей. У чувашей и у старообрядцев Керженца на могилы умерших ставились резные изображения кукушек⁵².

Мало исследован вопрос о пластическом оформлении древних игрищ. Литературные материалы отрывочны, скупы и тенденциозны (церковные обличения), а вещественных памятников почти не сохранилось. Купальские и другие «бесовские» гулянья сопровождались своеобразным маскарадом, когда девицы и парни обменивались одеждами, рядились в шкуры и ветви, прыгали через горящий костер. В ночь на 24 июня, по словам игумена Памфила (XVI в.), весь город словно «взбесится»... и стучат бубны и гудут струны... и начинается женом и девкам «плескание и плясание, главам их покивание, бесовские угоды свершахуся и хребетом их вихляние, ногам их скакание и топтание...». Во время подобных игрищ устраивались чучела Купалы, Костромы или Марены, возможно из дерева или соломы, которые под конец сжигали или топили в воде. А. Веселовский связывает эти чучела с идольскими изображениями, фигурировавшими на древнегреческих праздниках в честь Адониса⁵³. Не случайно на Руси были запрещены «игры, именуемые куклы и скоморохи»⁵⁴. Свадебные обряды, по видимому, сопровождались манипуляциями с фаллическими изображениями.

Живые следы древних игрищ отмечены этнографами во многих районах.

На Севере записана игра с переодеванием в лошадь при помощи пряжкорневухи, хомута, узды, страшной маски. «Конь» состоит из двух человек под полушубком, несущих на плечах палку. На палку садится верхом третий парень в маске и женском сарафане. Впереди идет четвертый, у которого две маски — на лице и на затылке⁵⁵. Сходные обряды отмечены в Горьковской области⁵⁶.

«В Воронежской губернии на берегу озера Горохова... устраивали жители села Горохова под Троицын день, как гласит предание, на поляне шалаш, украшали его венками из цветов и душистой зелени.

Внутри ставили на возвышенном месте болвана... одетого в богатое мужское или женское платье. Около шалаша собирались тамошние жители, принося с собой отборную пищу и питье, и составляли около шалаша хороводы, плясали, пели песни и пировали»⁵⁷. Во время масленицы водружали на шесте соломённые куклы⁵⁸.

Описание деревянного «болвана» в Сольвычегодском уезде приводит Н. Иваницкий: «В эти же три дня Рождества носят по игрищам чучелу... Берут бревно вершков пять в диаметре и три аршина длиной и вырубает из него подобие человека, но без рук (руки делают потом из одежды). Ступни же вырубается отдельно и вдалбливаются в ноги. Лицо раскрашивается красками, причем ему придается по возможности страшное выражение. На ноги надеваются катанки, на тело сарафан, а на шею кофту. Из рукавов кофты делают руки. На затылке чучелы прикрепляется распущенный лошадиный хвост. На голову надевается морхатка с колокольчиком... Внеся чучелу в избу, ее ставят в передний угол на пол. Девки до того боятся чучелы, что зачастую все убегают из избы. Чучелу сбегают до следующего года, иногда и дольше»⁵⁹.

На масленицу, которая совпадала по времени с древним праздником—в честь языческого «скотьего бога» Волоса, слившегося впоследствии с христианским Власием, возили иногда деревянного истукана, посаженного на лошадь, или носили ряженого мужика, сидящего на колесе с калачом и выпивкой в руках⁶⁰. В сибирских деревнях «Госпожу масленицу» изображала иногда баба с прялкой или целая группа, состоявшая из поставленной на сани лодки, в которой ехали гребцы-скоморохи и медведь⁶¹.

Взятие и разрушение снежного городка, устраивавшегося на масляной неделе, также имело символический смысл проводов зимы. Вместо снежной крепости ставился иногда ледяной столб или ворота, увенчанные слепленными из снега человечками или птицами, которых предстояло сбить. В Псковской губернии чучело масленицы одевали в вывороченные мехом наружу шубы, подпоясывали кушаком, надевали на него лапти и шапку. В других случаях чучеле придавали вид молодухи, сажали на высокий столб, обвешанный пучками соломы, льна, сквородками, даже блинами. Столб устанавливался на санях. Рядом, на колесе, пристраивался мужик с гармонью, и начиналось катание по деревням с песнями, шумом и звоном бубенцов⁶².

Встречая масленицу, парни и девушки иногда рядились в маскарадные одежды, зажигали солому, клали себе на голову блины. В Пермской губернии возили на санях две деревянные статуи и плясали около них⁶³.

Аналогичные игры-обряды устраивались во время святок. К числу святочных принадлежностей относится небольшая группа деревянных и берестяных масок из Гос. музея этнографии. Берестяные маски условны. Они имеют форму полуцилиндра, с прорезями для глаз и рта, дополнены раскраской и наклеенными усами и бородой. Напротив, скульптурно-резная маска довольно точно воспроизводит очертания и размер человеческого лица, она вырезана мягко, пластично и лишена экспрессии. Черты спокойны, слегка юмористичны. Формы ее типичны для рельефных и плоскостных «ликов» в северной народной резьбе. В маске есть сходство с головой известной «Параскевы» из Вологды XVI века, ее можно сопоставить также с разными изображениями «домовых» из раскопок в Новгороде.

Маскарадная фигура «коня-русалки» из Гос. музея этнографии более схематична. Деревянные резные челюсти этой составной маски подвижны и могут широко раскрываться, захлопываясь затем со стуком,

Символика святочных игрищ—свадебная. В разнузданных играх «ряженных», которым все дозволено, сохраняется откровенный эротизм. Главные маски при этом: конь, бык, курица, гусь, а также медведь и непременно мертвец⁶⁴. Иногда святочные игры устраивались в церковных трапезных, как это отмечено, например, на Кокшеньге. Из гроба извлекался покойник и ставился в углу, причем в зубы ему всовывали зажженную лучину для освещения. В других случаях настоящего покойника замещала маска.

Накануне рождества в Олонецкой губернии, в Шенкурском и Вельском округах и в других местах Севера стряпали и пекли «козульки» и «коровки» из черного или пшеничного теста в виде коров, быков, овец, домашних птиц. Одну из козулек клали над воротами, чтобы скот лучше пасся и плодился. Другие расставлялись на окнах, рассылались в подарок родным⁶⁵.

На Севере особенно стойко держались цельные, комплексные формы игрищ, в которых сливались пение, пляски, ряженье, игра, гадание и начатки народного театра.

Болваны и чучелы сохраняли для крестьян магическое значение до позднейшего времени. В Климовской волости Устюжского уезда в середине XIX века для излечения сибирской язвы делали истукана наподобие человека и выбрасывали его через окно на кладбище⁶⁶. На место умершего родственника в некоторых районах клали полено, а за воротами дома сжигали соломенное чучело.

Связь «чучел» с деревянными богами-идами несомненна. Бесспорно также, что финно-угорский Север изобиловал истуканами задолго до прихода новгородцев, в быту которых, по-видимому, также сохранялись резные изображения, связанные с остатками языческих культов.

Можно думать, что здесь, вдалеке от церковных центров и в тесном соседстве с живым язычеством, тайно сбереженные славянские идолы обрели новое существование, более явное и пластически выраженное, чем в центральных и южных княжествах.

Легенда повествует о том, что норвежцы Тарер и Карл, прибывшие в Биармию в XI веке, ограбили местное кладбище, где стоял истукан бога Йомалы. Деревянный идол, скрытый внутри ограды, был украшен золотой короной. Рядом с ним помещалась чаша с золотом. Еще в XVII веке в Холмогорах показывали рошу, где когда-то находилось это чудское божество⁶⁷.

Древнейшим идолам, как можно судить по описаниям, а также по скудным находкам, придавали, как правило, мужской облик. Женский образ встречается в архаической резьбе обычно лишь в сочетании с мужским.

Идол, по-видимому, долго сохранял двойственный характер, обусловленный тем, что в нем почиталось одновременно и священное дерево и мистическое существо. В основе лежит иногда совсем не обработанный столб («молились пням!»), чаще же всего чурбан, отмеченный тремя-четырьмя сильными зарубками, сделанными словно в страхе и наспех. Замшелый, высохший ствол дерева со схематически обозначенной головой— вот исходный мотив древнейшей антропоморфной скульптуры. Подобные реликты, измазанные жертвенной кровью и жиром, увешанные лоскутками меха и кожаными тесемками, еще недавно встречались у народов Сибири. В музеях Тобольска и других городов имеется несколько священных идолов такого рода.

Тайное идолопоклонство сохранялось в отдаленных районах Севера до XV века, а возможно, и дольше. Даже в конце XIX столетия в Вологодской губернии встречалось немало деревень, где население не носило нагрудных крестов, не знало молить, не ходило в церковь и не отмечало христианских праздников. Духовными пастырями были колдуны и ворожеи.

Домовые, лешие, гуменники, банники, водяные, казалось, постоянно и несусыпно окружали крестьянина, заполнив собой песни, сказки, заговоры, даже детские считалки. Идолов ставили всюду. Летопись от 1398 года говорит о массе резных «истуканов» в Пермском крае⁶⁸. Стефан Пермский с учениками уже в XV веке находил их, «и по погостам распытуя, и в домах изыскупа, и в лесах

находя», и везде безжалостно уничтожал, «еже суть болваны истуканные, изваянные, издолбленные, вырезом вырезаемые...». Но идолов было слишком много, «и кто может исчезти их...»⁶⁹.

В XVI столетии (1534) Макарий, архиепископ Новгородский и Псковский, писал Ивану Грозному: «... в Чуде, Ижоре, Кореле и во многих русских местах — во окрестностях Новгорода», на всем протяжении от реки Нарвы до Невы, по Неве и около Ладожского озера «обычая державуся от древних прародителей... Суть же скверные мольбища их лес и камене и реки и блата, источники и горы и холмы, солнце и месяц и звезда и озера и проста рещи всей твари поклонявшася аки Богу и чтиху и жертву приношаху кровную бисам воли и овцы и всяк скот и птицы».

Академик И. Лепехин, путешествовавший по России в 1771 году, приводит рассказы местных жителей о деревянных идолах вогуличей. Идолы помещались в пещерах, где перед ними совершались жертвоприношения, причем жертвенными животными были олени и лоси⁷⁰. В начале XIX века у оленеводов Мезенской тундры и на Кольском полуострове сохранялось еще большое количество скульптурных идолов. «В 20 верстах от г. Мезени находилось главное мольбище самоедов. Здесь, в 1825 году, при обращении кочевников в христианскую веру было сожжено более ста идолов»⁷¹.

Судя по описаниям, кочевниковские идолы представляли собой изображение бога-покровителя и носили название «сейда» или «сейдей». Они сооружались из ствола дерева, поставленного корнями вверх, причем последние обрубались и обтесывались так, чтобы образовалось у них нечто похожее на голову. «Ствол дерева, соответствовавший туловищу идола, оставяем был в первоначальном своем виде»⁷². Иногда «сейды» имели форму грубого заостренного кола с двумя или тремя зарубками. Е. Аничков вспоминает в этой связи библейское описание древневосточных идолов, которые также изготовлялись из кривых сучьев и обрезков дерева⁷³. Эти столбы или колья со схематическим изображением человеческой головы иногда вбивались в землю, ставились под открытым небом у водопадов, на вершинах гор.

Кроме врытых в землю употреблялись маленькие переносные идолы, в виде заостренных палочек с грубыми наметками глаз и рта. Эти небольшие «болванчики» внешне, по-видимому, представляли собой нечто вроде примитивных кукол. Их одевали в маленькие оленьи шкурки или в малицы и повязывали кусочками сукна или кожаными лоскутками⁷⁴. Магическое значение идола подчеркивалось особыми зарубками на обоих его боках, числом по семь с каждой стороны.

Возили таких «кукол» на особых санях с семью «копыльцами» и семью «рубешками» на полозьях⁷⁵.

Археологические находки свидетельствуют о существовании подобных идолов еще в эпоху неолита и бронзы, во II—I тысячелетиях до н. э., причем на всем пространстве от Латвии до Урала они имели сходные формы⁷⁶. Классическими образцами можно считать деревянные вещи из Шигирского и Горбуновского торфяников⁷⁷. Большой интерес представляют найденные на Севере черепа, насаженные на вбитый в землю кол. А. Я. Брюсов считает их «памятниками» врагам. Так, в Караваевском могильнике на реке ЕгOME в Чарозерском районе был обнаружен женский череп, намеренно насаженный на толстый деревянный кол (датировка не позднее конца III тыс. до н. э.). Аналогичная находка из стоянки на реке Модлоне относится ко II тысячелетию до н. э.⁷⁸.

Новые исследования первобытной скульптуры позволяют связывать деревянное идолование Севера с еще более древними слоями, а именно с известными «венерами» палеолита⁷⁹. Уже в эту эпоху прослеживаются типы «столбика с головой» и «куклы без лица», хорошо известные по позднейшим изображениям у народов Сибири. У нанайцев и эвенков в каждом доме было по два больших изображения (мужское и женское) с обозначенными женскими грудями. Это хранители жилищ и огня. Культ огня связывался с культом предков. Маленькие идолы имели форму куклы. Их жертвовали огню. Женщина-жрица кормила эту куклу, совершая над ней заклинания, именуя ее «хранителем юрты, четырех углов опорой, могучего племени старейшиной»⁸⁰. У чукчей существовали деревянные изваяния «Госпожи дома» — «покровительницы оленьих стад».

Отмечено, что многие палеолитические женские изображения лишены лица. В позднейшей скульптуре этот признак часто служит отличием игровой куклы и вообще «ненастоящей» фигуры от священного изображения. По представлениям ненцев и хантов, каждому изображаемому человеческому лицу соответствует свой гомолог, и приделать кукле такое лицо считается совершенно непозволительным и даже кощунственным; тот, кто играет с подобной куклой, совершает тяжелый грех. Якуты, хотя и давали своим детям «бабки» в качестве кукол, однако ни в коем случае не разрешали им изображать на месте лица глаза, равно как и приделывать руки. Самагиры могли обрабатывать различно человекообразные скульптурные фигурки духов только до тех пор, пока на них не сделаны глаза. После того как последние вставлены, нарисованы или наколоты, никакие поправки и даже простое прикосновение ножом не допускались: она ощущала бы боль⁸¹.

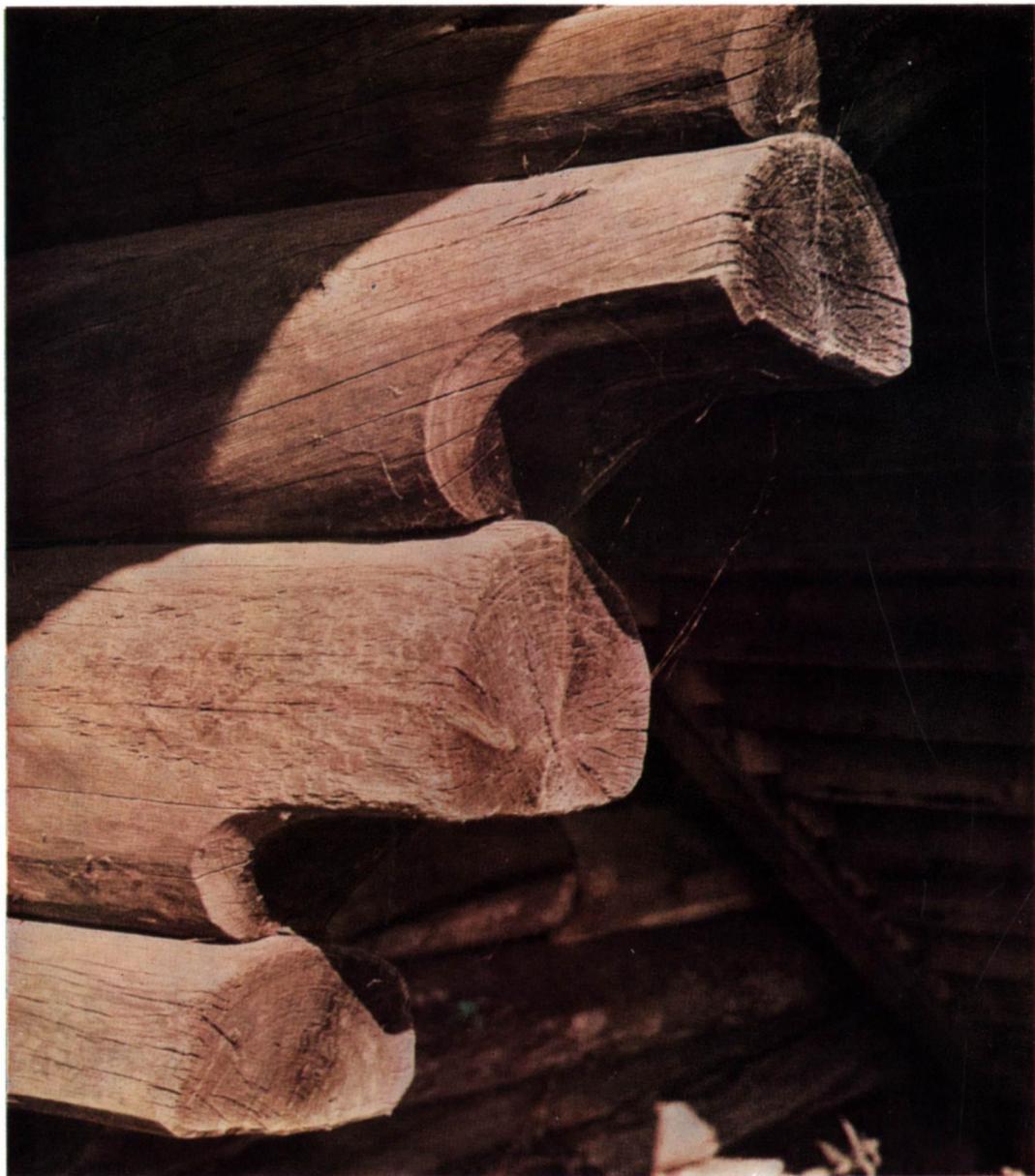
Деревянные куклы, имеющие вырезанное лицо, хотя бы даже чисто схематическое, всегда, по-видимому, являлись магической скульптурой и не использовались в качестве игрушек. «Куклы... у народностей Севера... считались магическим средством вызвать появление на свет детей; вот чем объясняется появление кукол, имеющих лицо и фигуру человека, у целого ряда малокультурных народов, в частности у обских остяков, ямальских ненцев, чукчей. Куклы у них переходят по наследству от матерей к дочерям. Кроме таких кукол с человеческим изображением, не являющихся игрушкой, изготавливаются специально куклы для детей, лишенные главных признаков человеческого изображения»⁸². При похоронах у остяков «пока гроб заделывается окончательно... домашние... изготавливают куклу (шонгот), которая заменяет умершего. Эта кукла за каждой трапезой занимает центральное место, ее кормят, она «растет» в течение одного года, а затем хоронится в могиле умершего»⁸³.

В отличие от идолов, главным признаком которых служит лицо, лик, кукулам-игрушкам у северных нерусских народов приделывали вместо лица настоящий птичий клюв. Этот обычай объясняется верой в то, что, наделив куклу лицом, можно нечаянно дать ей человеческую душу. Такая кукла оказалась бы «живой» и могла бы причинить вред ребенку.

Древнеславянские идолы, судя по описаниям, были похожи на угро-финские. Ибн-Фадлан говорит о воткнутых в землю деревяшках, у которых вырезано человеческое лицо⁸⁴. Вокруг основного, большого идола располагаются маленькие, несомненно, переносные божки, вероятно, сходные с «куклами» кочевников. Известно, что древние славяне «возили с собой своих идолов», несли их перед собой во время сражения, хранили в корзинах⁸⁵. Такие «куклы» могли быть личными божками-покровителями. Большой идол, ставившийся во дворе дома или в центре определенной местности, являлся как бы «хозяином» целого рода или племени.

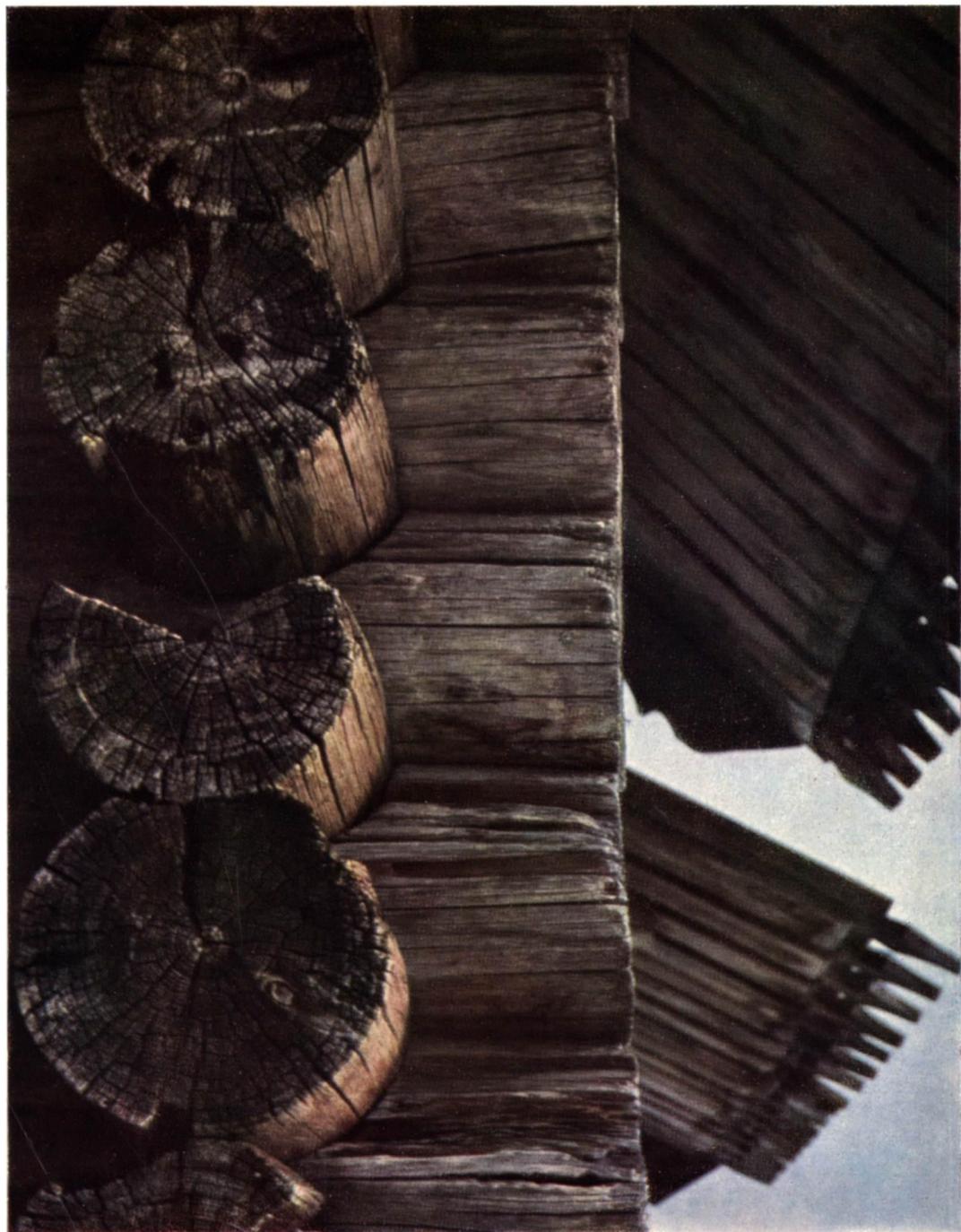
Е. Аничков различает в славянском язычестве два типа богов-идолов. Первый, наиболее известный по летописям пантеон верховных богов во главе с Перуном он связывает с дружинно-княжеской средой. Это государственные, военные боги, возможно, занесенные из Скандинавии. Их торжественное воцарение в Киеве при Владимире, а затем спешное низвержение, когда деревянного Перуна волочили к реке, привязав к хвосту лошади и избивая палками, имело лишь косвенное отношение к глубинным, народным культам. Настоящими заповедными божествами древнейшей Руси Аничков считает идолов другого типа: таинственных банников, гуменников, леших, богиню Мокошь (возможно, связанную с культом





← 1 Покровская церковь.
Кижи. 1764.

2—3 Дом на территории Музея-заповедника Кижи. Фрагменты. (Рубка в обло.)





4 Часовня Михаила Архангела
из Леликозера.
Кижси. XVIII в.

5 Часовня в Волкострове.
XVII—XVIII вв.







6 Дом в деревне Паунинская.
Архангельская область

7 Деревня Паунинская.
Архангельская область



*8 Дом в деревне Пауниинская.
Архангельская область.
Начало XX в.*

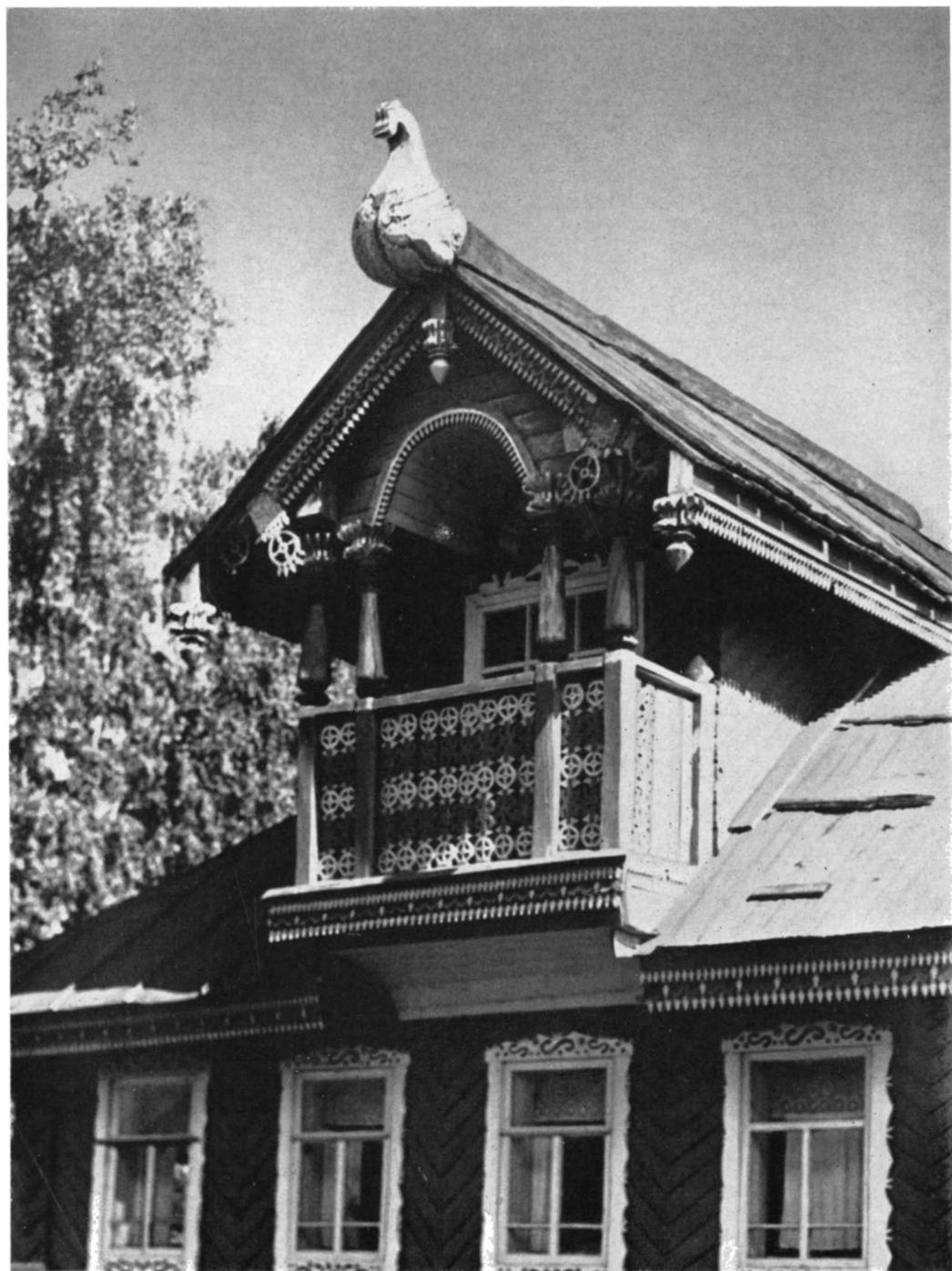
*9 Дом в деревне Пауниинская.
Архангельская область.
Начало XX в.*





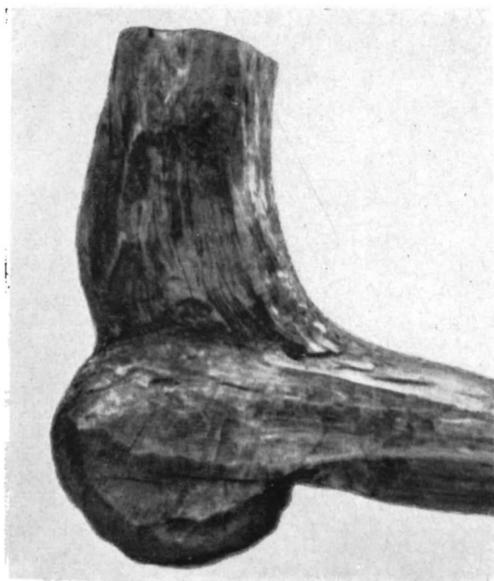
10—13 Охлупни. Деревня Веригино.
Архангельская область

14 Дом в деревне Веригино.
Архангельская область





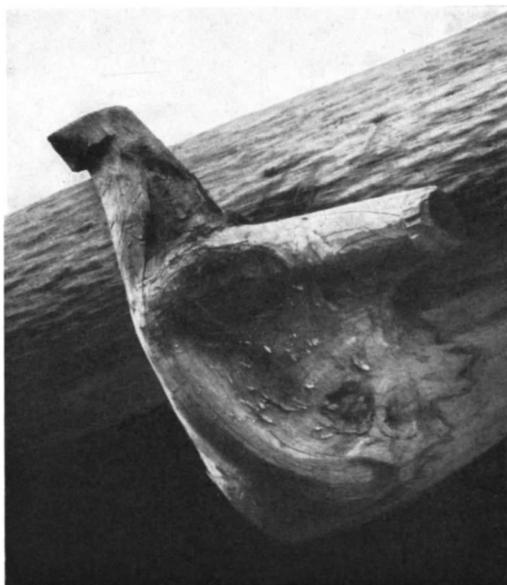
15 Заготовка ослупня.
← Деревня Горка.
Архангельская область



16—17 Заготовки ослупней.
Деревня Веригино.
Архангельская область



*18 Амбар в деревне Никитино.
Архангельская область. XIX в.*



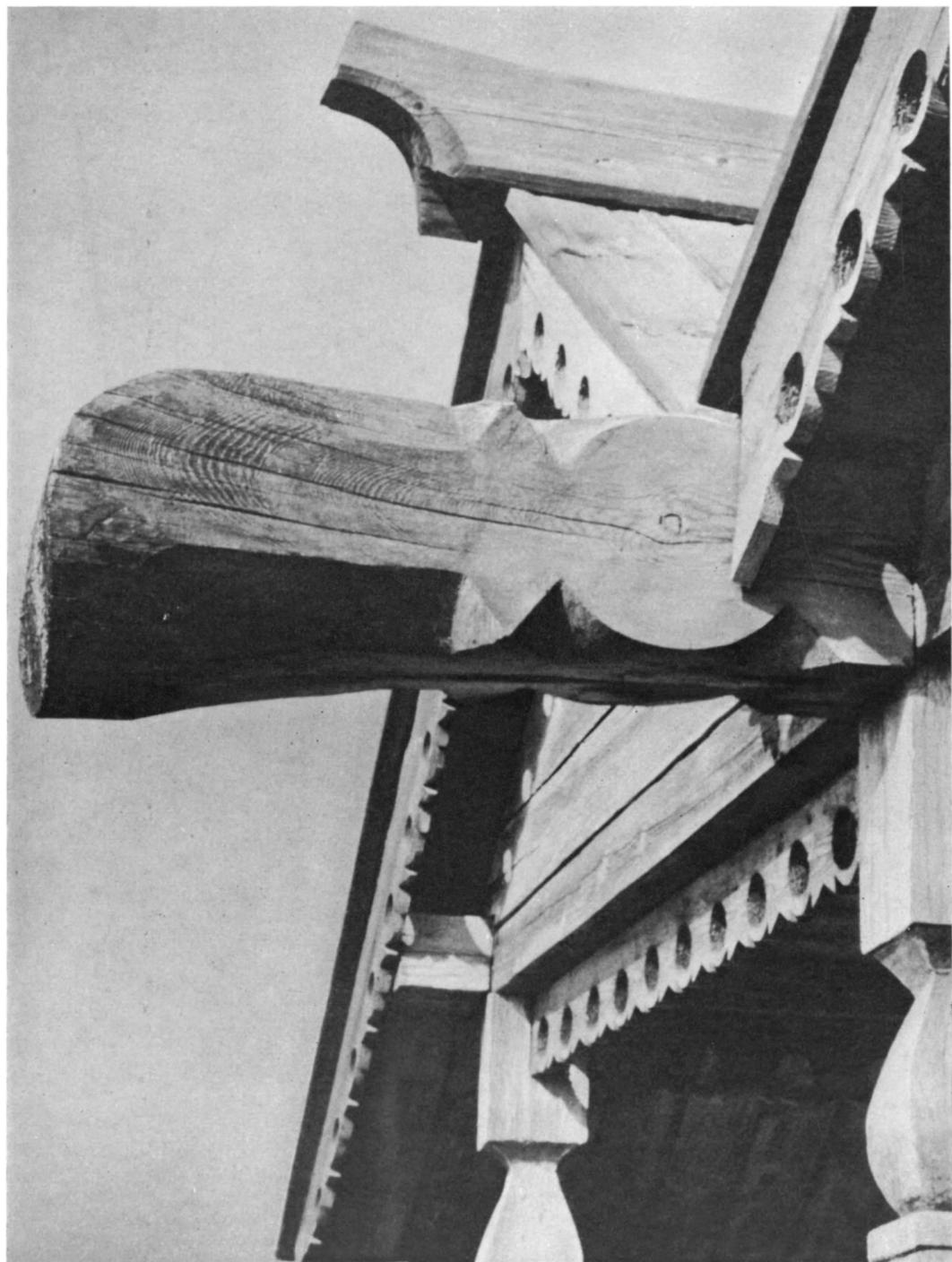
19 Выдолбленный желоб и „курицы“.
Деревня Веригино.
Архангельская область

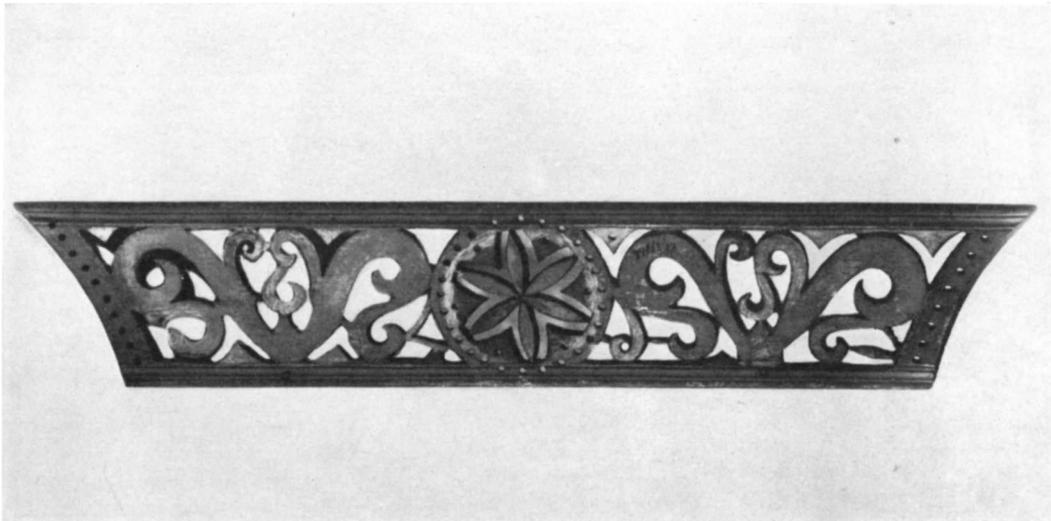
20—21 Курички. Деревня Веригино.
Архангельская область



22 „Курицы“. Деревня Веригино.
Архангельская область



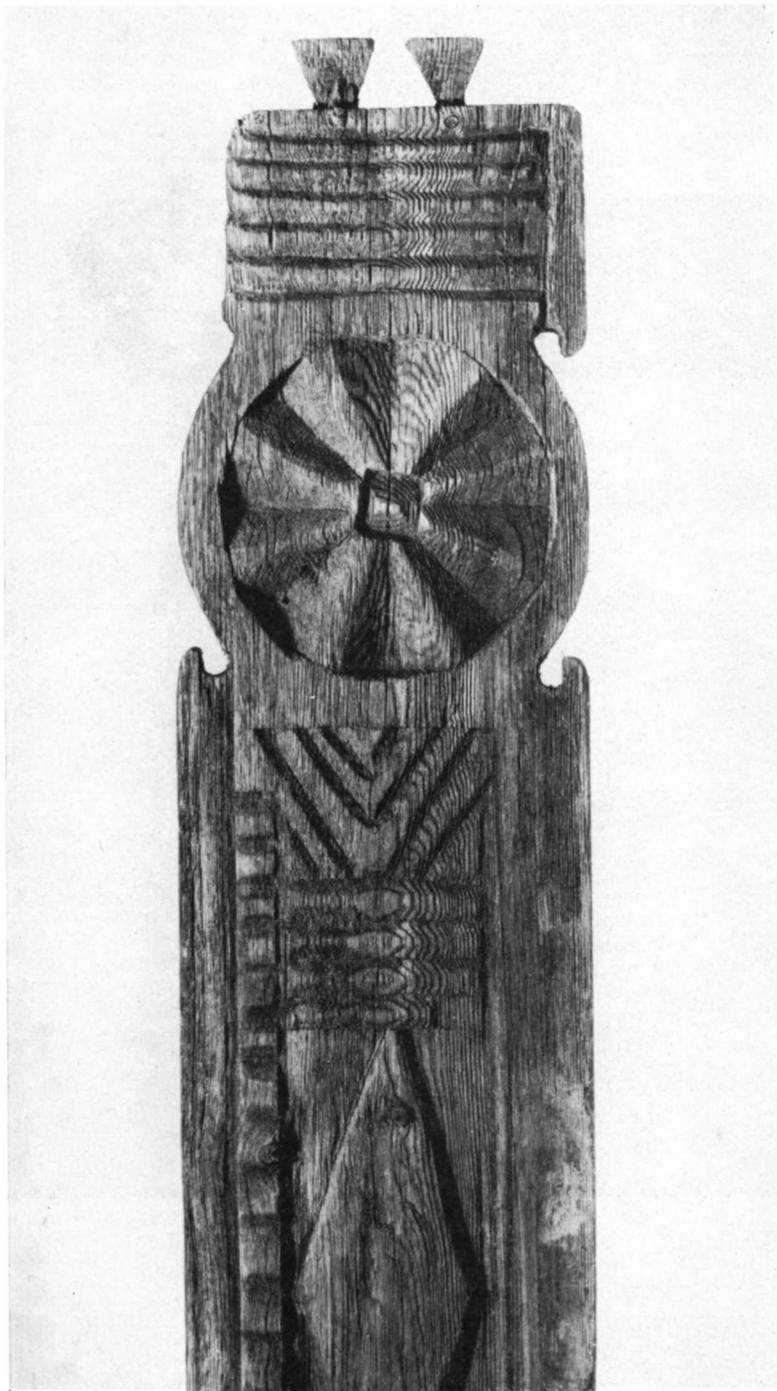




24
Дом Елизарова. Фрагмент.
Кижы. XIX в.

25 Очелье

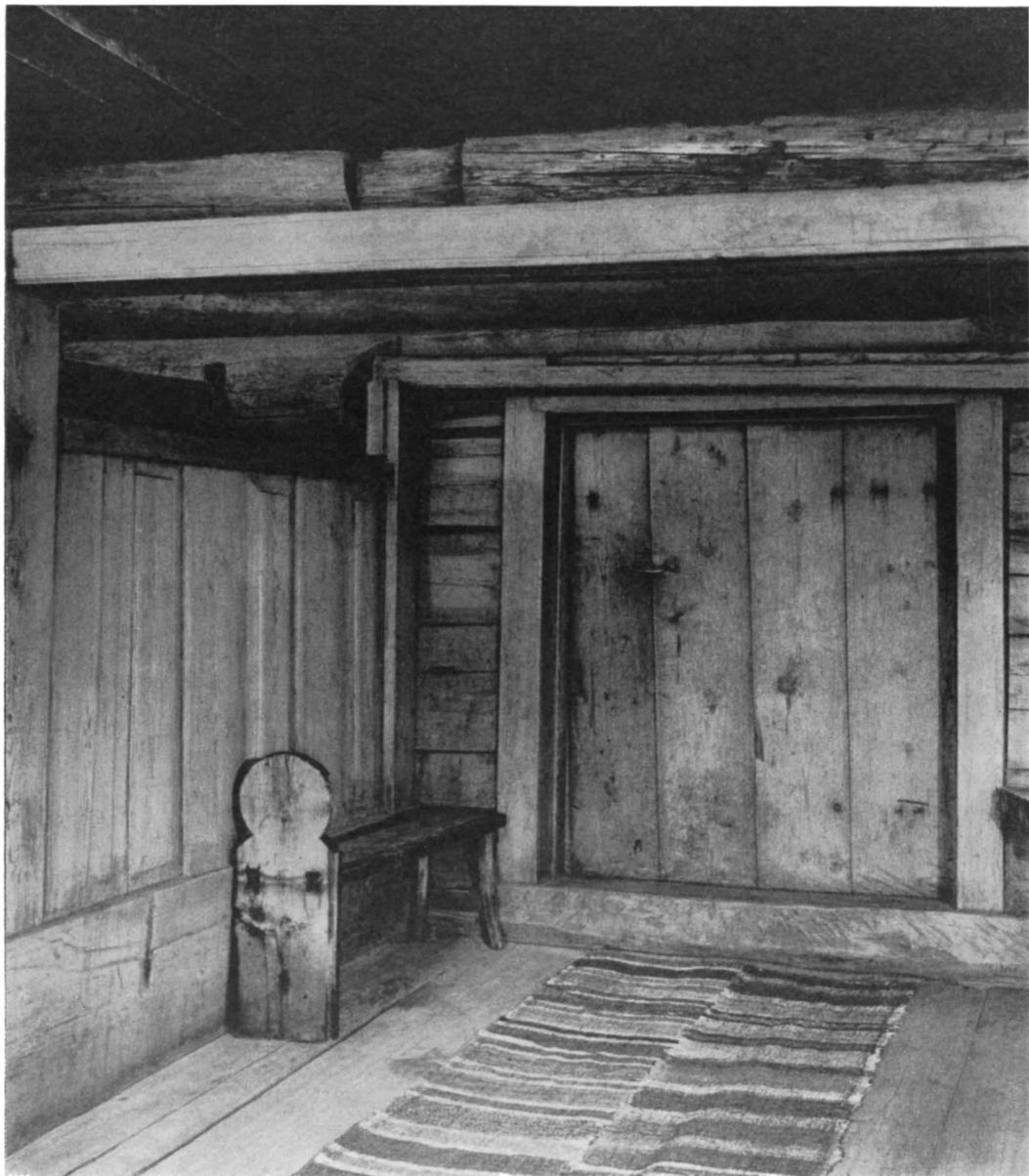
26 Дом в деревне Нижняя.
Вологодская область. Фрагмент резьбы



27 Резная доска от
наличника.
Архангельская область.
Конец XIX в.



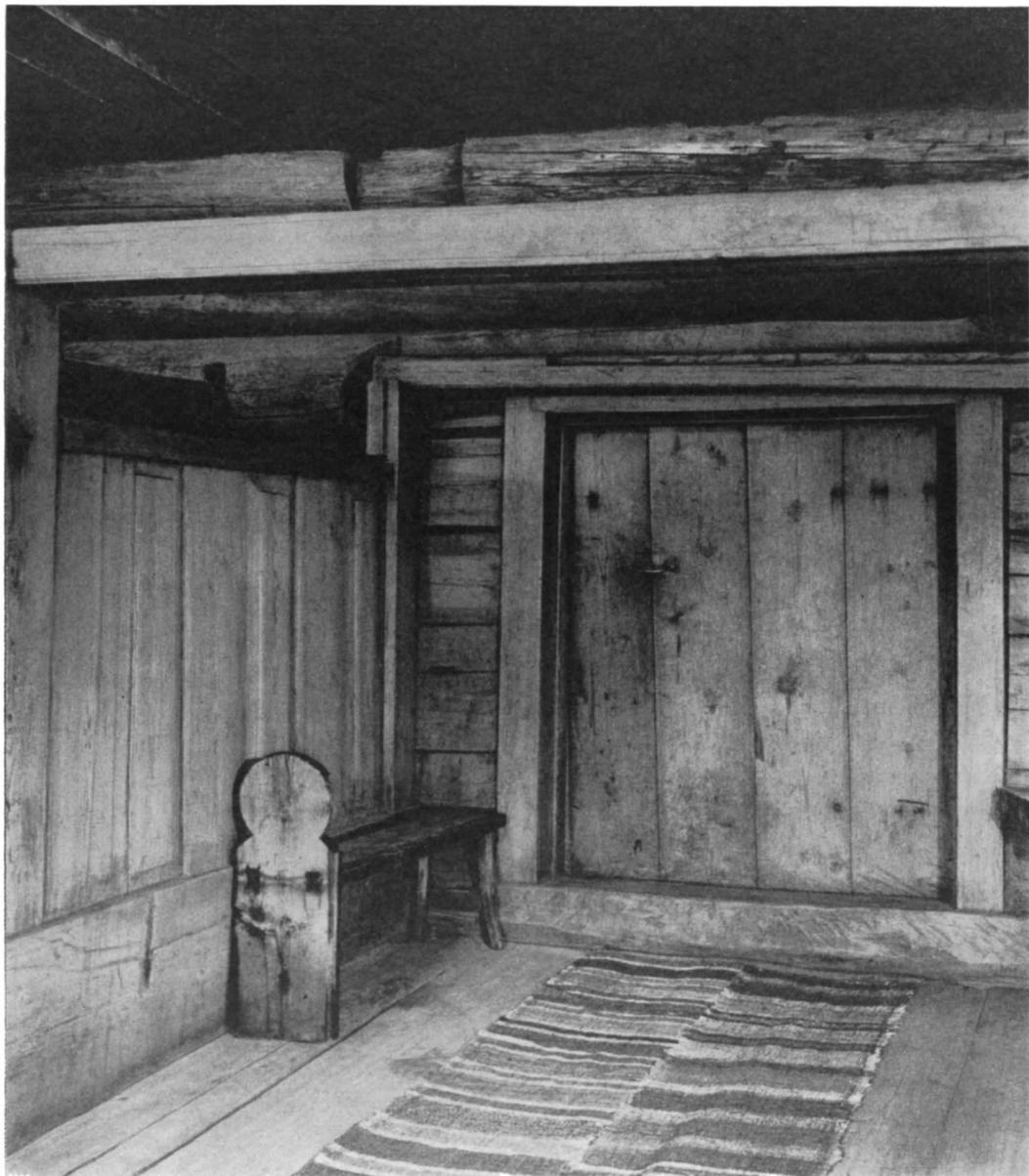
28 Птица-,кутышка“ с крыши дома.
Вологодская область.
Конец XIX в.



29 Дом в деревне Никитино. Интерьер.
Архангельская область



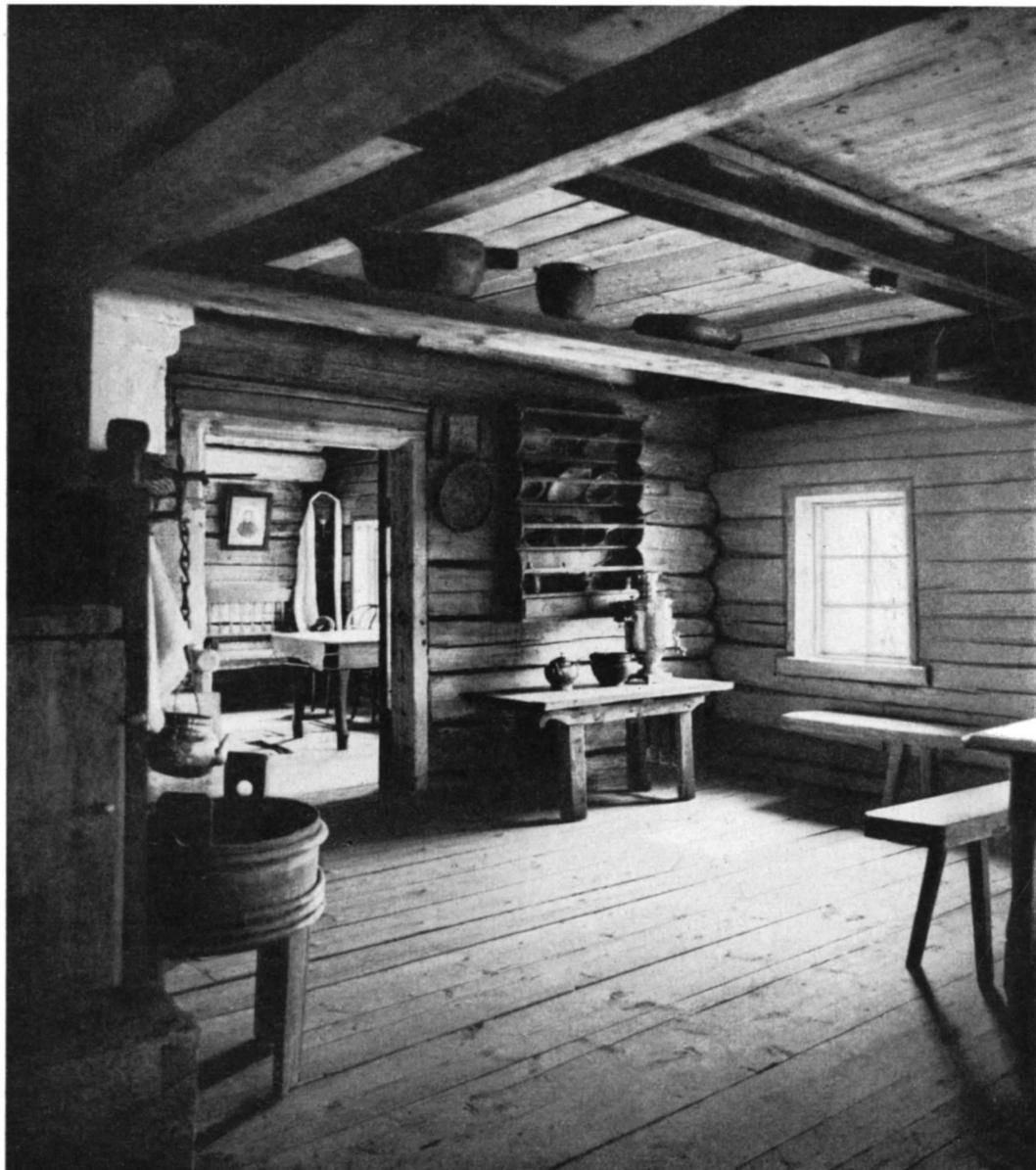
30 Дом в деревне Новгородская. Интерьер.
Архангельская область



29 Дом в деревне Никитино. Интерьер.
Архангельская область



30 Дом в деревне Новгородская. Интерьер.
Архангельская область



31 Дом Ошевнева.
Интерьер. Кижы

Золотой Бабы в Приуралье и Сибири.— А. Ч.). Эти «деревянные боги могут быть поставлены в связь с сельскохозяйственными культами, и оттого именно их надо признать общенародными, обиходными богами, далекими от зачатков государственности»⁸⁶. В основе этих темных верований лежал, видимо, культ Рода и Рожаницы, отразившийся в почитании предков—домовых. Эти обряды связаны с идеями смерти и продолжения рода и потому играют особую роль в погребальных и свадебных обрядах. В оформлении надгробий и в брачных символах древние скульптурные изображения держались дольше всего.

Идолопочитание отразилось в церковной деревянной скульптуре. В глухомани Севера преобладали опять-таки парные изображения Параскевы и Николы, причем все они носили название «Пятниц»⁸⁷. В образе Параскевы почиталось, с одной стороны, женское божество земли, воды, любви, торговли и ткачества, с другой—интерпретированный образ богоматери. Никола служил собирательным выражением мужского начала. Это покровитель воинов, путников, мореплавателей, охранитель стад. С ним связаны отголоски культа быка.

Во имя Пятницы ставились придорожные столбы и часовни, которые считались священными. Особыми часовенками отмечались родники, куда женщины приносили белье, лен, шерсть—«матушке Пятнице на передник»⁸⁸.

Распущенные волосы Пятницы-Льяницы, покровительницы прях и ткачих, изображали собой лен. Иногда деревянные прядки также именовались «пятницами»⁸⁹. Резные статуи ставились в церковных углах в особых шкафчиках, перед которыми совершались обряды, напоминавшие языческие.

По старой новгородской легенде, повергнутый в Волхов Перун не утонул, но поплыл против течения и опять оказался на суше. Порученные, изрубленные, сожженные идолы вновь и вновь возрождались, принимая облик то куклы, то печного столба. «Истуканы» заменялись деревянными крестами, в формах которых сохранялись отголоски языческой скульптуры. И. В. Маковецкий высказывает предположение, что архаический тип северных поминальных столбиков на старообрядческих кладбищах унаследовал традиции древней монументальной скульптуры из дерева⁹⁰. Высокие, с двухэтажный дом обетные кресты Поморья, украшенные красными фартуками и кусками холста, возможно, также связаны с теми большими идолами предков, которые ставились в древности на дворе усадьбы⁹¹. Столбы и столбики в народной резьбе обычно увенчиваются фигурным навершием в виде округлой «маковки» или граненого «кубца». Так оформлялись, например, столбцы крылец, «взвозов», колодезных журавлей. Маленькие столбики-«стамики», представлявшие собой массивные «шляпки» боль-

ших деревянных «гвоздей», скреплявших князевую слегу с охлупнем, похожи на топорную пешку или кеглю. В некоторых местностях стамики называют «мужичками», «солдатиками» или «куклами». Некоторые швейки имеют характер четырехликих изображений. Форма стоящей человеческой фигуры нередко дается светцам, столбикам кроватей, вертикальным брускам спинок стульев и другим предметам. Р. М. Габе, описывая печные коники, вытесанные из толстой доски, отмечает, что они иногда оканчиваются шарообразным выступом на тонкой шейке, на который вешалось полотенце⁹². Такими же головками украшались печные столбы. Когда печной столб устроен из широкой доски, как это обычно принято в Карелии, традиционный шарик на тонкой шейке помещен в отверстие, прорубленном в плоскости доски. Возможно, что прорезное изображение головы, как бы смотрящей в окошечко, заменило собой древнюю форму скульптурной обработки самого печного столба. Форма «головы в окошечке» иногда принимает более конкретный человеческий облик в рельефах на донцах и трепалах.

Древний ритуальный образ головы на высоком стержне нашел отражение также в навершиях посохов, игравших важную роль во многих обрядах⁹³.

Особый интерес представляют собой два замечательных памятника, найденных в Чарозерском районе Вологодской области в начале 30-х годов нашего века. Каждый из них представляет собой изображение человека, вырезанное из ствола с круглым каповым наростом, причем тонкий стержень ствола по своей высоте близок к человеческому росту. По словам сотрудников Череповецкого музея, которым принадлежит честь находки, памятники стояли когда-то во дворе дома, наподобие древних больших идолов. Оба изваяния были одеты в обычную крестьянскую одежду, которая укреплялась на стержне при помощи поперечных планок. Женское изображение было задрапировано в сарафан, пятишовник и платок из синей крашенины. На голове мужской статуи была надета войлочная шляпа. О том, что эти изображения не являлись обычными «пугалами» для птиц, свидетельствует кроме тщательности выполнения голов, особенно женской, бережное и почтительное отношение к ним со стороны владельцев. Хотя в начале 30-х годов эти изваяния уже не использовались, их хранили на чердаках и продали музейным сотрудникам с большой неохотой, сомнениями и за значительную сумму. Статуи имели имена: «тетя Аня» и «деда Саша», и это указывает, видно, на то, что они изображали собой конкретных лиц. Об этом говорит также несомненно портретный облик женской головы, с близко поставленными глазами, прямым носом, несколько скорбным выражением слегка вы-

паченных губ. По устному замечанию антрополога М. В. Витова, лицо скульптуры довольно верно воспроизводит характерный для местного населения тип. Мужское лицо, в отличие от женского, сохранило следы раскраски. Стилистически головы решены различно. Голова деда вырублена топором, очень схематична и напоминает собой примитивные деревянные идолы, найденные при раскопках на Севере и Урале⁹⁴.

Голова «тети Ани» находит довольно близкие аналогии среди новгородских находок. Например, скульптурная голова XII века, по описаниям археологов, имеет продолговатое лицо с высоким лбом, прямой нос, тонкие губы, «наглое и язвительное выражение лица»⁹⁵. Техника резьбы в обоих случаях сходна: тонкая и мелкая разработка деталей, тщательное заглаживание поверхности. По утверждению А. В. Арциховского, новгородская голова имеет портретный характер. В отличие от чарозерской она миниатюрна по размеру, а ее стержень был укреплен на особом постаменте. Таких головок на постаментах найдено в Новгороде немало. По мнению авторов находок, «они служили для украшения помещений или были связаны с культом домовых». Последнее, по-видимому, является более правильным.

Можно предположить, что древние изображения домашних божков или домовых развивались двояким путем. С одной стороны, сохранялась традиция портретных изображений, причем наиболее естественным было изображать голову в натуральную величину. Такие монументальные изваяния слились, вероятно, с более древней формой столбов-идолов. С другой стороны, «настольные» фигурки превратились постепенно в детали бытовых предметов (стамики, стоячки швеек и т. д.) или в игрушки. Среди новгородских головок есть обобщенные геометризованные по форме изображения, которые приближаются по характеру резьбы к позднейшим куклам. Особенно интересна небольшая скульптура на подставке, изображающая голову барана.

Культ предков и культ домовых, как известно, зачастую сливались воедино. Так, по сведениям М. И. Артамонова, обследовавшего район Мологи в 1926 году, «представление о домовом и дворежном еще живет в широких массах, и представляются они как бы двойниками хозяина»⁹⁶. В Дмитровском районе Московской области домовые «Хозяин» и «Хозяйка» именовались «Иваном да Марьей» и призывались на помощь при постройке дома⁹⁷. Возможно, что чарозерские головы являлись именно такими образами, воплощенными в скульптурную форму.

На одной из вельских швеек, датированной 1862 годом, «Хозяин» и «Хозяйка» изображены высоким рельефом по сторонам стержня. В облике этих словно

прилепленных, большеголовых и коротконогих фигур, утвержденных на особых полочках, есть нечто близкое к романской пластике. Они симметричны, фронтальны, их руки согнуты в локтях, на головах круглые шапки. Фигуры бдительно «охраняют» справа и слева швейку, в стояке которой угадывается скрытое изображение дерева с птицами. В большинстве случаев изображение человеческого лица или фигуры на швейках выполняется заглабленным рельефом и получает более конкретный характер.

Парные изображения домашних божков обычны у народов Сибири, например остяков. Резные идолчики расставляются в почетном углу. Взамен идола в красный угол ставят в особых случаях сноп и ветку.

В отличие от круглоголовых русских реликтов идолы охотников и оленеводов имеют чаще всего клинообразно заостренную форму головы. Если подбородок также заострен, лицо получает вытянутые ланцетовидные очертания. Резкие грани-срезы, идущие наискось, строят логичную и пластически цельную форму головы. Некоторые приемы, например объединение глазных впадин и рта в общую выемку или, напротив, соединение лба, носа и губ в единую выпуклость, заставляют вспомнить фантастические маски Африки и американских индейцев.

Связь резных узоров с древними символами много раз отмечалась в литературе. Контурные круги, ромбы, квадраты, иногда перекрещенные диагональными бороздами, служили символом солнца⁹⁸. Волнистые линии и зигзаги — возможно, символы воды и т. д.

В народном говоре на реке Устье между Красноборском и Шенкурском как струя воды, так и зигзагообразная линия назывались «тороцком»⁹⁹.

Почти все элементы народной контурной резьбы встречаются уже в деревянных находках из Старой Ладogi и Новгорода VIII—XV веков.

Примером сохранения древних мотивов в плоскоузорной резьбе могут служить северные прялки, чаще всего изготовлявшиеся из корневищ ели (так называемые корневухи). Прялку девушке обычно дарил жених, делая ее большей частью сам, и в ее изготовление вкладывал все свое мастерство¹⁰⁰. С прялкой были связаны определенные обряды. Жених, сватаясь, снимал с прялки невесты кудель и сжигал ее в знак того, что девичество уже окончилось¹⁰¹. Прялка нуждалась в «защите». По олонедким поверьям, если пряха оставит свою пряслицу (прялку) без молитвы, то ночью придет Мара и изорвет пряжу, а кудель испортит¹⁰². Символические знаки и были своего рода «молитвой», нанесенной на поверхность предмета.

В наиболее архаичных вологодских прялках XIX века широкая лопастка почти не имеет узоров. Поверхность ее оставлена гладкой, и на этом фоне отчетливо, порой даже зловеще проступают контуры крупных, лаконичных порезок символического типа. Обычный мотив: вытянутый по вертикали треугольник, увенчанный кругом или птицей. В других случаях это группа из трех или пяти симметрично расположенных кругов. Часто встречается рисунок в виде нескольких горизонтальных полос, состоящих из различных зигзагов, борозд и кругов. Над горизонталями порой располагается группа торчащих вверх треугольников или композиция из кругов. Среди геометрических элементов бывают вкомпонованы двуглавые птицы и кони, симметричные фигуры оленей. Есть основания полагать, что по крайней мере один из древнейших типов прялок имел когда-то на лицевой стороне лопастки развитую композицию: в центре помещалось схематическое изображение дерева — Березины с головой-солнцем и птицами-ветвями на голове. По сторонам размещались кони-олени. В дошедших до нас образцах элементы этой композиции утратили прочную связь, рассыпались и превратились в орнамент.

Пережитки понимания орнамента и рисунков на предметах и вообще всяких узоров как магического средства защиты, привлечения на помощь добрых сил отразились в народном языке. Само слово узор сохраняет в северном говоре значение присмотр, надзор. Противоположный смысл имеет слово призор, которое означает порчу злобным, завистливым взглядом¹⁰³.

Нельзя считать основной причиной длительного сохранения на Севере древних мотивов умственную темноту крестьян. Суровые поморы, не знавшие крепостного права, были людьми грамотными, бывали в городах, плавали в «Норвегу». Правильнее предположить, что решающее значение имела стойкость традиций у северного крестьянства, особенно у старообрядческой части населения, последовательно борющейся за сохранение старинных форм. Большую роль, сыграло, по-видимому, тесное общение с нерусским населением, у которого отчетливее проявлялись пережитки древних верований и обрядов. «Общие исторические судьбы, еще со времен Древнего Новгорода связавшие русское население Приладожья, Прионежья и Беломорья с карельским, обусловили близость изобразительного искусства обоих народов»¹⁰⁴. Несомненно, такая близость существовала и в отношении народностей восточных районов края — коми, ненцев. Не случайно именно в этих районах собраны наиболее интересные и архаичные реликтовые памятники северно-великорусской и коми-зырянской резьбы.

Обилие в народной резьбе Севера древних культовых пережитков способно внушить мнение о ней как об искусстве мертвенном, давно иссякшем. Может

показаться, что мрачный дух шаманства пронизывает все творчество, лишая его радости, превращая художника в заклинателя, в колдуна, для которого не существует живого наблюдения, полета фантазии, сознание которого заковано в вековечный, нерасторжимый круг первобытных верований и обрядов. При более широком рассмотрении картина оказывается не столь унылой.

Анализ памятников резьбы XVIII—XIX веков показывает, что древняя символика живет главным образом как рабочий принцип компоновки, как наиболее отточенный, отстоявшийся веками прием организации материала. В древних схемах достигнуто идеальное соответствие между максимальным содержанием и минимальной формой. Этот пластический «язык дерева» сохраняется так же стойко, как язык пословицы, «язык» тканого узора, где символический узор из квадратов рождается из самой техники ткачества. Священный символ в изобразительном творчестве почти всегда также — закрепленный формальный прием, разрешение технической и художественной задачи. Так, например, все скульптурные символы — обереги на доме и в нем — конструктивно необходимые элементы. Органичная изогнутость «курицы» обусловлена ее функцией несения водостока и тем, что она всегда изготавливается из «куриной ноги», то есть еловой жерди с корнями. И пока существует «самцовая» конструкция кровли, курица остается ее верным, самым лучшим стражем, потому что наилучшим образом укрепляет ее конструкцию.

Идея защиты — один из главных смысловых аспектов традиционной народной пластики. Большая часть скульптурных образов выросла из древних охранительных символов: «сторожевых» коней, птиц, львов и т. д. Эти маленькие стражи оберегали сосуды, инструменты, особенно ткацкий стан, печь, орудия женского ремесла, углы и крышу дома, дверь, окно, лодку, телегу, мебель. Располагаясь по четырем углам люльки, они бдительно охраняли сон младенца. Голова коня и голова предка-покровителя взаимозаменяются и размещаются в одних и тех же местах.

Характерно, что в русской деревне почти полностью отсутствуют пластические изображения, связанные с языческой идеей плодородия. С другой стороны, и христианская символика, даже в виде простейших крестов, в крестьянской резьбе встречается редко. Это искусство в том виде, как мы его знаем, наполнено какими-то осколками культов, отблесками былой веры, забытыми символами. Мифологическое содержание образов давно выветрилось и стало областью предания.

Иногда считают, что народное искусство равномерно и плавно устремляется вперед, все время медленно прогрессируя. На самом деле поток изобразительного

фольклора неровен. В нем есть наряду с быстринами водовороты, попятные течения и мертвые застойные заводи. В те годы, когда подмосковный игрушечник изготавливал Скобелева на коне, на берегах Печоры еще царила эпоха Древнего Новгорода. Традиционные языческие образы — пример рецессивного явления. Преследуемые и изничтожаемые, они ушли в глубину народной памяти, притаились в тишине доски и ткани, в невзрачных, серых символах, в неразборчивой загадочности условных знаков. Погружаясь в толщу, древние образы не тонут, не гибнут, но расплываются и теряют контуры, подчиняясь техническому приему и предметной форме. От всадника остается лишь закорючка на конце бруса, но образ жив. Он получает новый толчок развитию с появлением в деревне, скажем, лубочных всадников. Ушедшая с лица вещи Праматерь опять появилась, словно получив права гражданства, но уже в обличье Барыни. Ампириные львы воскресили полузабытых владимирских зверей.

Избирательность народного искусства проявляется в том, что из обилия новых мотивов и форм отбираются и усваиваются только те, которые соответствуют древним прообразам. Выезд на тройке, возможно, связан с образом солнечной колесницы. Даже в современных украшениях домов в пригородных деревнях, где, казалось бы, давно исчезли связи с традицией, из новых мотивов отбираются такие, которые в чем-то (в образной сути, в композиции) близки к старым. Звезда или солнце над фронтономчиком. Всадник, хотя и выпиленный лобзиком или вырезанный из жести. Изображение Чапаева на коне или Медного Всадника, венчающее князек взамен былого охлупня. Лежащие симметрично звери, хотя уже не языкастые львы, а нечто более «современное». Голуби взамен старых «кутошек». На огороде, на высоком месте ставят игрушечный деревянный самолет с вертушкой-жужжалкой — отголосок резной ажурной флюгарки.

Глава вторая

ИСТОРИЯ РЕМЕСЛА РЕЗЬБЫ

Резчик, создававший объемную форму, видимо, когда-то почитался как человек, владевший магическим даром воздействия на материал, работа его была окружена мистической тайной. По мере того как культовое начало в резьбе постепенно выветривалось, тускнело и утрачивало полноценность идей и форм, на первый план выступала производственная, практическая сторона деревянной резьбы. С развитием товарно-денежных отношений, усилением торговых связей выработка деревянных предметов теряет примитивный характер домашней самодеятельности и становится отраслью ремесла.

Происходит выделение специалистов-ремесленников, работающих на заказ, снабжавших деревянными изделиями небольшой участок, обычно из нескольких деревень, объединенных, как это типично для Севера, в одно «общество», волость. Данная форма ремесла была самой распространенной в сельских районах русского Севера, ибо она вполне соответствовала экономической структуре этого края.

Еще в конце XIX века именно так работали мастера резных и расписных прялок на реках Кокшеньге и Лохте, токари, изготовлявшие веретена. Простая глиняная посуда и «дымницы» для труб также вырабатывались в маленьких гончарных мастерских, обслуживавших ограниченное число деревень. Где-нибудь около церкви или часовни, посредине села, происходила иногда торговля местным товаром. Часто дело сводилось к натуральному обмену.

Вместе с тем уже в XVI—XVII веках на Севере процветают предприятия иного типа, крупные ремесленные мастерские с широким, иногда общерусским рынком сбыта, с развитым разделением труда, специализацией мастеров, с налаженной системой поставок сырья, постоянными посредниками — скупщиками. Как правило, подобные заведения располагались вблизи от торговых центров и удобных путей сообщения, опирались на экономическую базу города или большого монастыря.

Нередко такие селения сливались с городом, превращаясь в ремесленные слободы. Особенно мощными были предприятия по выработке деревянной посуды, сундуков, экипажей, лодок и карбасов.

Особняком стоят специалисты, подвизавшиеся в области церковной или корабельной резьбы. Это преимущественно мастера городские, «ученые». Только их старинные документы именуют резчиками.

Всех остальных ремесленников называют по их продукции: бочарники, лукошечники, столяры, плотники, решетники, колесники, санники, ковшечники, веретенники, бердники и т. д.

Очевидно, что многим из этих мастеров приходилось выполнять также и резную работу. Без скульптурно-пластического оформления трудно представить себе ковши, лодки, сани, берда, столы прошлых веков. Поэтому, прослеживая историю ремесла деревообработки, засвидетельствованную документацией и описаниями XVI—XIX веков, можно в известной мере получить представление и об истории бытовой деревянной скульптуры, по крайней мере в ее производственно-техническом аспекте.

Главным источником наших знаний о древнейшем периоде ремесла деревообработки являются предметы, добытые археологами.

Особенно ценный материал получен в Новгороде с его богатейшими археологическими находками¹. Отдельные резные предметы найдены и в других местах северо-западной Руси, например в Старой Ладогe. По этим материалам видно, что уже в X—XIII веках сложились основные типы и формы изделий, способы и приемы резьбы, многие из которых без существенных изменений сохранились до XVIII—XIX веков. С Новгородом связаны древнейшие памятники деревянной церковной и монументально-декоративной пластики (рельефная колонна, Людогощинский крест и т. д.)². На примере новгородской деревянной резьбы можно понять взаимосвязь народных бытовых изделий и образцов «ученого» искусства.

Простейшие резные и точеные изделия, найденные при раскопках, чрезвычайно близки по общему решению к архаическим предметам такого рода, бытовавшим в XIX веке.

Деревянные игрушки в виде коней, шаров и палок для игры, мячей, луков и дудок, найденные в Новгороде и Старой Ладогe, сходны с примитивными игрушками у северных крестьян. Донце прялки из Новгорода в основных частях вполне аналогично некоторым образцам прошлого века. Прялка в форме продолговатой, округленной лопатки на высоком стержне хорошо известна еще по находкам каменного века.

Почти не менялись на протяжении многих веков простейшие формы веретен с точеными или резными концами в виде фигурных валиков.

В Старой Ладогe и Новгороде найдено множество образцов деревянных сосудов в виде черпаков или чашек, подобных той посуде, которая до настоящего времени встречается в северных деревнях.

Новгородские ковши с рукоятками в виде дракона выполнены с особенным мастерством. Скульптурная сочность общей формы сочетается в них с тонкой проработкой деталей.

Судя по археологическому материалу, техника обработки дерева, состав применяемых инструментов и пород дерева в IX—XIII веках мало чем отличались от тех, которые существовали в XIX веке.

Скульптурно-резная обработка дерева была продолжением и развитием плотницкой вытески. Вначале топором вырубается заготовка, общая форма, затем уже следует собственно резьба, которая нередко сочетается с долблением, точением, выпиловкой, а также с орнаментальной разделкой.

Выемчатый орнамент, образованный треугольными выемками, которые построены в виде замкнутых слитых систем (полосы, квадраты, круги), встречается уже в старолadoжских находках X—XI веков. В последующие века этот «зубчатый» узор получил широкое распространение в новгородской резьбе, где он оказал влияние на сложение характерного кирпичного декора в виде бегунков, поребриков, «волчьего зуба».

Однако развитый трехгранновыемчатый орнамент в деревянных находках Новгорода и Ладого крайне редок. По мнению С. Орлова, этот узор — позднего происхождения и возник примерно в XV веке³. Характерно также, что в наиболее архаических изделиях позднего времени правильные системы из трехгранных порезок очень редки. В то же время значительное количество памятников церковной мелкой и архитектурной пластики XV—XVI веков имеют вполне сложившиеся по форме трехгранные узоры. По-видимому, в указанный период такая техника еще не получила достаточно широкого распространения в массовой крестьянской резьбе.

Контурные узоры подсказаны, несомненно, приемами рисунка на плоскости. Графическая природа линейных узоров особенно заметна при незначительной глубине контурных линий. Рисунок при этом как бы процарапывается на поверхности дерева, подобно графьям на штукатурке или на металле. В этой технике выполнено изображение человеческого лица на дощечке, обнаруженной археологами в Старой Ладого.

Рельефный орнамент также был хорошо известен резчикам Древнего Новгорода. Особенно широкое распространение эта техника декорирования получила в церковной резьбе XIV—XVI веков (царские двери, тябла иконостасов, рельефные иконы и т. д.).

О характере этих изделий можно судить по отдельным образцам мелкой пластики, сохранившимся в музеях, а также по уникальному деревянному тяблу из Олонецкой губернии. В резных изображениях на тябле отчетливо проявились особенности плотницких традиций обработки дерева. Толстая сосновая

доска превращается в плоский рельеф с ровным фоном, на котором силуэтно рисуются очертания человеческих полуфигур и зверей. Отвесно обрезанные края рельефа словно обрублены. Складки одежды и детали голов намечены скупыми угловатыми зарубками. В рельефах тябла хорошо заметны те черты, которые проявились позже в объемных изображениях Николы и Параскевы, в рельефных иконах с изображением Георгия.

При создании изделий из дерева уже в древности применялись различные виды окраски и отделки поверхности. Бесцветная отделка заключалась чаще всего в пропитке дерева олифой, чем достигалась особая глубина и золотистость тона древесины.

Иногда изделие особым образом обжигали, прикладывая к нему раскаленные металлические пластины. При этом отдельные участки поверхности закрывались мокрой глиной, что давало в результате красивую игру тона, от темного янтарного в обожженных местах до светлого в местах, защищенных слоем глины. Узор выжигался иногда раскаленным гвоздем или трубкой.

Для придания дереву темного тона изделия помещали в дубильные растворы, настоянные на коре дуба или ольхи. Чаще всего бесцветной отделке подвергалась резная посуда.

Окраска деревянных изделий в древнюю эпоху была сравнительно редким явлением. По-видимому, вначале использовались только природные, легкодоступные красители: сажа, охра, сок ягод, кровь, отвары из красящих растений, например марены, а также из шишек, коры и т. д.

Эти простейшие краски употреблялись местами на Севере еще в начале XX века. Они наносились прямо на поверхность дерева без грунта или левкаса. Понятно, что такая окраска давала тусклый и темный цвет, лишь тонируя и слегка подцветывая скульптуру.

Глухая окраска по левкасу темперой, не говоря уже о позднейшей масляной краске, возникла позже, в условиях городского и монастырского ремесла. Характерно, что яичная темпера, масляные краски и анилины в позднейшей резьбе также наносятся обычно очень тонким, прозрачным слоем, неравномерно и не на всю поверхность предмета.

Важным условием в работе плотника, резчика, токаря является выбор дерева подходящей породы. Излюбленным строительным материалом была сосна. Из нее делали лавки и люльки, вытесывали стволы и светцы, прялки, швейки. Шла она и на мелкие поделки, игрушки и т. д. Однако сосновая древесина легко скалывается по слою, часто имеет смолистые пазы, неоднородна по строению. Поэтому

из нее редко резали тонкие скульптурные изделия, а еще реже выдалбливали посуду.

Особенно ценилась плотниками «кондовая», мелкослойная древесина. Для изогнутых деталей особенно подходила карликовая «стланцевая» сосна тундры, с ее крепкими узловатыми «кривулинами».

Ель ценили за прямослойность и чистоту текстуры. Нередко употребляли тяжелую и плотную древесину лиственницы. Береза служила прекрасным материалом для повозок и долбленых изделий. Из толстых стволов осины выдалбливались челны и корыта. Из ольхи иногда делались водяные трубы. Изредка для резных работ применялась рябина. Из дуба изготавливались отдельные детали и орудия, где требовалась особая твердость и прочность (крышки столов, детали повозок, рукоятки инструментов).

Для небольших столярных и точеных поделок часто употребляли можжевельник. Однако чаще всего при резных и токарных работах использовались лиственные породы, особенно липа.

В описаниях XVII — начала XVIII века перечисляются наиболее ходовые материалы, используемые в народной деревообработке. Из липы, по словам Павла Алеппского, делают дуги для экипажей, сундуки, коробки, меры, круги для решет, колеса для повозок, а также рыболовные сети, циновки, веревки и ведра, сплетенные из лыка.

«Из корней березовых, — пишет Зябловский, — а паче черной березы, которые бывают отменной твердости и волнисты, делают разные вещи». «Из осины, — продолжает тот же автор, — делают множество щепной посуды, то есть блюд, корыт, лопат, ведер...»⁴.

Резьбу и щепную посуду изготавливали также из тополя. Лучшими породами для небольших поделок считались клен, который употреблялся там, где нужны вязкость и крепость, ильм, шедший на «посуду и всякие поделки, поелику дерево его крепко, чисто и струисто», а также вяз. Вяз по твердости, вязкости и гибкости употреблялся на «разные художества», как-то: на каретные, токарные и столярные изделия и на разные домашние надобности. Сделанные из него вещи при полировке принимают хороший лоск. На токарные и резные работы шли рябина, черемуха, калина, бузина, крушина, ольха.

Для выделки посуды лучшим материалом считался кап — наплыв, нарост на стволе, имеющий форму панциря черепахи и достигающий иногда огромных размеров — до одного метра в поперечнике. Иностранцы путешественники, посещавшие Россию в XVII столетии, выражали свое изумление по поводу капа.

«Кап есть особенный корень, — пишет один из них, — он похож на свилеватое дерево и имеет то свойство, что чашки для меда и водки и ложки, сделанные из него, можно сжать и опять выпрямить, если эти вещи сперва полежат в тепловатой воде»⁵. Разновидностью капа является «корень», или «щетка», то есть более рыхлый наплыв, «как бы источенный от природы червями»; — замечает другой иноземец.

Для тонкой резьбы применялись самшит, груша, яблоня, кавказский орех, кипарис.

Инструмент, употреблявшийся при скульптурно-резных работах, был немногим богаче, чем обычный плотницкий набор: топор, тесло, скобель, сверло. Основную роль в резьбе играли ножи разной формы: прямые ножи-тесаки, изогнутые, остроугольные, с кососрезанным лезвием, крючкообразные и т. д. Этот инструментарий и в настоящее время отлично служит в руках народных резчиков. Мелкие сосуды и ложки обрабатывались особыми фигурными долотцами-ложкарями.

Имелись, несомненно, маленькие, двух-трех зубные циркульки для нанесения орнамента, тонкие поперечные пилки (например, для напильвания зубьев у гребней) и небольшие стамески, употреблявшиеся при миниатюрной резьбе. Уже с X—XI веков применялся токарный станок⁶.

Лес давал крестьянину не только богатый выбор пород дерева, но и целый арсенал почти готовых конструктивных элементов: вил, крюков, борон, треног, ворот, сложных по форме рукоятей, козел, звездчатых мутовок, мялок для льна, дуг, рогатин, даже колец, сформированных самой природой, а потому очень прочных. Задача состояла лишь в том, чтобы суметь выбрать нужную форму и отрубить лишние ветви и корни. Применение естественных «кривулин» связано с глубочайшей древностью, но сохраняло первостепенное значение вплоть до XIX века⁷.

Развилки и корни составляют основу наиболее распространенного пластического мотива: плавно очерченный крюк, округло вырастающий из прямого ствола и постепенно утончающийся к концу. Изображение птичьей или конской изогнутой шеи возникает словно само собой, почти непреднамеренно из этой органичной природной скульптуры. Корневой отросток, чаще всего еловый, носит различные названия: «куричина», «копень», «копаруля», «корневуха» и т. д. Из него вытесывают прялки и швейки, станину «кросен» для тканья, крюки для коновязи, форштевни и шпангоуты лодок, кузова телег, «курицы» кровли, «называемые еще окручьями», похожие «то на коньи головы, то на голову змеи с рази-

нутой пастью, то на голову какого-либо животного со стоящими ушами или рогами»⁸. Из такого же «рогатчатого» корневища ели вырубают охлупни, которым чаще всего придается неопределенно звериное, отвлеченно-пластическое обличье, соответствующее конструктивным формам постройки.

* * *

Нет сомнения, что ремесло деревообработки и плотницкого строительства существовало на Севере задолго до начала славянской колонизации, но памятники угро-финской резьбы I тысячелетия н. э. нам неизвестны. Возможно, они были сходны с изделиями 1500 года до н. э., найденными А. Я. Брюсовым при раскопках на реке Модлоне в Чарозерском районе⁹.

В годы расцвета средневекового Новгорода северные земли вплоть до Белого моря и предгорьев Урала служили важной промысловой базой для новгородских бояр и для их соперников, ростово-суздальских и московских князей.

На берегах Белого моря и многоводных рек выростали укрепленные поселения, соляные варницы, семужные заколы¹⁰. Отсюда везли дорогую пушнину и рыбу, смолу и воск, кожи и сало. При волоках и речных путях с X—XII веков возникают города: Белозерск, Вологда, Каргополь, Вельск, Тотьма, Великий Устюг, Холмогоры, которые до конца XIX века сохраняли значение торгово-ремесленных центров.

Процесс постепенной славянизации края совершался, по-видимому, преимущественно мирным путем, хотя в новгородских летописях от 1038 и 1078 годов есть указание на жестокие столкновения колонистов-ушкуйников с чудскими племенами¹¹.

Несомненно, аборигены оттеснялись с лучших земель и вынуждены были отступать на окраины, в тундру, за Урал.

Еще в XIX веке в некоторых районах Вологодского края сохранялись «чудские ямы», остатки хижин, где жили скрывавшиеся в лесах потомки первоначальных обитателей Севера. Вместе с тем происходила активная ассимиляция, взаимопроникновение культур. Практика смешанных браков, сходные элементы в языке, обычаях, одежде, жилище у русского населения с их соседями — коми, карелами отмечены этнографами XIX—XX веков¹².

Русское население Севера постоянно увеличивалось за счет землепашцев из более южных областей, разоренных татарским нашествием, бежавших от опалы боярских детей, монахов-пустынников, «гостей» и ремесленников, оседавших в быстро растущих городах и посадах.

Этот второй поток населения устремлялся на земли, еще не занятые колонистами, расселяясь по берегам малых, несудоходных рек, проникая в глубинные районы, на водоразделы.

Активная иммиграция продолжалась и в XVI—XVII веках. При Иване Грозном на Север переселилось множество новгородцев, спасавшихся от царской тяжелой руки¹³.

Так, например, на реке Кокшеньге, по местному преданию, обосновались атаманы Сила и Бусырь, от которых ведут свой род многочисленные семейства Силинских и Бусыревых, живущие и поныне в старинной деревне Новгородской и соседних с ней селениях. Во многих районах Севера крестьяне до конца XIX века сохраняли память о своем боярском происхождении¹⁴.

После реформ патриарха Никона на Север потянулись старообрядцы, образовавшие вместе с местными староверами мощную основу северного раскола с его многочисленными скитами, тайными молебнями, знаменитым Даниловым общежитием на реке Выг¹⁵. Вплоть до начала XX века раскол успешно соперничал с официальной церковью и в некоторых районах охватывал поголовно все население.

На Север попадали и иноземцы. В Холмогорах с XVI века постоянно проживало несколько купцов-англичан. Английские и голландские фактории имелись и в других городах.

В XVII веке в северные города присылали иногда, очевидно на определенный срок, партии пленных поляков, шведов и турок.

Уже в эту эпоху Север становится местом ссылок, и эта функция сохранялась за ним до начала XX века.

* * *

Уже новгородцы, рассматривая Север как единое целое, различали в нем несколько областей, своеобразных по природным условиям и характеру экономики.

Ближе всего лежало Обонежье и Белозерский край, игравший роль важнейшего водного узла. Через Шексню, реки Ухтому, Кену, Водлу, через озеро Онего, Лаче, Воже и Кубенское посредством многочисленных волоков обеспечивалась водная связь Новгорода с Волгой, Северной Двиной, Балтикой, Поморьем и Приуральем¹⁶.

Обширная Северодвинская область, включавшая районы рек Сухоны, Ваги, Пинеги, была наиболее оживленной и богатой торгово-ремесленной зоной, с крупными городами и местным крестьянским самоуправлением. Край этот рано отпал

к Москве. Благодаря отличным строевым лесам, сухим песчаным землям и заливаемым лугам он снискал славу жигиды Севера, а также родины лучших на Руси плотников и кораблестроителей.

В особых условиях находилось Поморье, населенное родовитыми, суровыми рыбаками, сохранявшими еще в XX веке память об особых привилегиях, данных им Марфой Посадницей.

Далеко к северо-востоку простирались малообжитые Мезенские и Печорские земли, откуда везли самые лучшие и дешевые меха. В местных деревнях, отрезанных от внешнего мира болотами и тайгой, удержались до нашего века особенно древние формы материальной культуры.

Область великорусского Севера, границы которой принято в этнографии определять по признаку типичных форм жилища, одежды, а также языка, включает и некоторые районы южнее линии Белозерск — Вологда — Великий Устюг. К этой зоне следует отнести район Череповца, северные части Ярославского и Костромского края.

На востоке границы очень расплывчаты, здесь северные типы растворяются в культурах Коми и Вятско-Пермского края. Так же размыта западная граница великорусской культуры, где она смешивается с карело-финской.

В эпоху колонизации XI—XV веков сложились те социально-экономические условия, которые сильнейшим образом повлияли на характер развития деревенского ремесла и определили ряд существенных особенностей севернорусского народного творчества.

Крестьяне Севера никогда не были прикреплены к земле (за исключением отдельных районов в южной части края). Сельское население Севера обладало некоторыми привилегиями и льготами по сравнению со среднерусским крестьянством.

Северный «черносошный» земледеец был тесно связан с городом. Отличия его от посадского человека зависели только от места жительства, а не от юридического состояния¹⁷.

Благодаря отсутствию унижительных форм угнетения в северном крестьянстве сложились более развитые представления о человеческом достоинстве, чем в недрах крепостной России.

Земля Севера «неродима», и это вынуждало жителей деревень постоянно искать дополнительных источников существования. Ими оказывались наряду с охотой и рыболовством различные промыслы: заготовка и сплав леса, выгонка дегтя и смолы, домашнее производство изделий на продажу и т. д.

Лесоматериал был практически общедоступен и был всегда под боком, в любом ассортименте. Поэтому и строить можно было не скупясь, с размахом, воздвигая гигантские хоромы, вымощивая бревнами целые дороги. Крестьянин всю жизнь что-нибудь строил, перестраивал, подновлял, ставил многоверстные изгороди, готовил плоты. Плотничество можно с полным правом назвать всенародным ремеслом.

Постоянная борьба с суровой природой вынуждала людей объединяться, чтобы противостоять ей.

На Севере получили большое развитие различные формы коллективной крестьянской организации, от большой семьи, которая, как правило, не делилась и жила в общем жилище, до «толоки», «помочи», когда вся деревня приходила на помощь своему односельчанину, если предстояло трудное дело. Общественными были и массовые пиры, братчины, игры.

Несомненно, важную роль сыграла удаленность большинства районов Севера от центров административной и церковной власти. Благодаря сравнительной недостижимости Север мог сохранять не только древние, но иногда даже не вполне дозволенные правительством формы. Здесь молились церковным деревянным статуям, которые неоднократно осуждались русской церковью. Долго держалось неканоническое шатровое зодчество. До XIX века писались иконы по-древнему, в строгой плоскостной манере. Деревни и дома ставились и оформлялись свободно, по обычаю, а не по казенным предписаниям, которые на протяжении всего XIX века так и не смогли заставить северян сменить «пейзажную» планировку селений на регулярную.

В материальной культуре севернорусских крестьян, как в песенно-поэтическом творчестве, удержались многие образы и формы, восходящие к дружинно-феодалной среде.

В каждом мало-мальски зажиточном доме можно было еще недавно встретить старинные дорогие одежды из парчи и шелка, украшенные жемчугом и серебром, массивные ковши и кубки, рукописные и старопечатные книги, иконы добротного письма.

Архангельский и в большинстве случаев вологодский крестьянин носил кожаные сапоги, а не лапти. В старинных грамотах его всегда именуют полным, а не уменьшительным именем. Возможно, в этих признаках сказалась не только сравнительная обеспеченность северной деревни (здесь, как и везде в старой России, нищих было достаточно и многие часто ели хлеб пополам с сосновой корой), но и иная социальная природа северного крестьянина.

По своему положению в обществе, а нередко и по своей родословной северянин отчасти «торговый гость». Правда, он становится купцом только два-три раза в году, когда едет с партией товара или продуктов на ярмарку, иногда за тысячи километров.

Такими маленькими купцами были, например, крестьяне Кокшеньги, в прошлом веке сплавлившие на плотах хлеб к устью Северной Двины. По пути плотовщики, чтобы не терять времени даром, готовили несложные изделия из дерева и также сбывали их в Архангельске.

Купец — вообще заметная фигура в истории Севера. Он часто выступает не только в качестве заказчика и торгового посредника, но и организатора производства. Его хоромам, одежде, обстановке, манерам, видимо, подражал по мере возможности и крестьянин.

Купеческими оставались до недавнего времени почти все старые города Севера. «Именитые люди» Строгановы, фактические хозяева северо-восточной области, включая часть Урала и торговые пути в Сибирь, — лишь наиболее яркое выражение местного типа купца-промышленника.

Заметное влияние на всю экономику и культуру Севера оказывала деятельность крупных и мелких монастырей, во множестве заповивших Север в XIV—XVI веках. Вокруг большой обители вырастали ремесленные слободы, токарни, кузницы. Резьба по дереву считалась «богоугодным делом» и наиболее подходящим украшением храмов. Поэтому монахи и послушники «упражнялись в делании деревянных сосудов», осваивали трудное ремесло рельефной миниатюры. Привлекали и мирских специалистов, выполнявших заказы на изготовление иконостасов, резных крестов, посохов, церковной мебели и т. д.

Однако более глубокое влияние на умы северного крестьянства оказали законоучители раскола. В старообрядчестве нашла выход давняя нелюбовь северян к царской Москве. Оно отвечало патриархальному укладу таежной деревни, строго соблюдавшей заветы предков. Раскол был здесь настолько массовым, подвижнически суровым и организованным, что властям приходилось действовать с осторожностью. Петр I заключил специальное соглашение с раскольничьей «Выгорецией», этим крошечным государством, жившим по своему уставу. Лишь при Николае I произошло решительное уничтожение последних северных скитов. Несомненно, идеи старообрядчества способствовали консервации древних форм быта и искусства. В домах староверов еще и теперь можно найти ценнейшие иконы XV—XVI веков, рукописные книги, старинную мебель и утварь. Один из таких «музеев» нам довелось видеть в 1964 году.

Жизнь северных крестьян была трудной. По словам И. Евдокимова, здесь выживало только сильное¹⁸. Тайга наступала на поля. Морозы губили урожай. Медведи и волки резали скот. Недоедание, нехватка свежей зелени приводили к повальным болезням. Так, в 1615 году моровая язва истребила более половины населения Вологды. В 1661—1662 годах в Вологодском крае свирепствовал страшный голод. В Устюге, по данным Сотной книги 1630 года, нищенствовала почти треть населения¹⁹. Сосланный на Мезень боярин Артамон Матвеев писал в конце XVII века о бедственном положении жителей города Пустозерска²⁰.

Отпечаток суровой замкнутости лежит на изделиях крестьянского творчества. Его ритмы монотонно-протяжны. Пластика скованна. Образы не раскрыты. В цветении красок есть минорный холодок. Любое строение включает в себе нечто от неприступной крепостной башни.

В XVI—XVII веках северные земли становятся неотъемлемой частью Московской Руси. Экономическое развитие края тесно связывается со всей хозяйственной жизнью Русского государства.

Важнейшую роль в истории Севера сыграло открытие при Иване IV торгового пути в Западную Европу через Белое море, Северную Двину, Сухону и Вологду. Широкое развитие внешней торговли способствовало росту городов и посадов, стимулировало подъем ремесла, оказало большое влияние на жизнь крестьян в районах, прилегающих к транзитным водным путям и трактам. В ту же эпоху, в связи с началом освоения Сибири, северные земли становятся связующим звеном между этой огромной страной и Москвой. Купцы Сольвычегодска, Яренска, Великого Устюга, Тотмы оказываются хозяевами сибирской торговли. Из этих же городов шел главный поток русских переселенцев в восточные области государства. Богатые пушниной, рыбой, железом, медью и лесными продуктами, волости Севера становятся царскими вотчинами. В годы вражеских нашествий начала XVII века, когда «вся страна на юг от Москвы была сожжена и представляла собой голую степь»²¹, крепости Севера, укрытые в лесах и болотах, успешно отражали набеги захватчиков. Недаром Иван Грозный предполагал сделать Вологду своей царской резиденцией и столицей Русского государства. На северных рубежах края выросли укрепленные деревянные остроги, например Сумской и Кемский, а также неприступные каменные стены Соловецкого монастыря — этого главного форпоста Севера, не раз отражавшего нападения шведского флота²².

На северных реках, у важнейших пристаней и перевалочных пунктов росли, богатели и обстраивались хоромами и церквями купеческие города с промыш-

ленными и ремесленными посадами и слободами. Уже в XVI веке славится Сольвычегодск с его хоромами именитых людей Строгановых, «город не малый, где многие богатые торговые и ученые художники, а паче серебряных и медных дел мастера»²³. Великий Устюг был широко известен своими ярмарками, замечательными иконописцами, ювелирами и кузнецами²⁴. Из Вологды, где под руководством английских мастеров были спущены на воду великолепные корабли для флота Ивана Грозного, везли сало и воск, лен и крашенину, пряники и овощи²⁵.

В Тотьме на древнейшем русском заводе варили соль. Холмогоры снабжали русские города соленой рыбой, сундуками и ларцами, обтянутыми кожей нерпы или обитыми железом. Здесь выковывались по царскому заказу замки для мушкетеров и карабинов²⁶. На Холмогорской ярмарке встречались иноземные и русские купцы из разных городов Севера. Из далекого Пустозерска на оленях привозили моржовые клыки. С Ваги и Онеги поступала смола и полотно. На побережье Белого моря добывалась слюда. Из Югры доставляли жемчуг и драгоценные камни²⁷.

Большой славой пользовались кузнецы Устюжны Железнопольской — этого древнейшего центра русской металлургии²⁸. Крупными торгово-ремесленными центрами были старинные города Каргополь, Белозерск и вновь возникшие Архангельск и Яренск. В XVII веке на Севере насчитывалось 26 посадов, причем их жители составляли около 10 процентов всего населения края. Эта цифра характеризует большой удельный вес ремесла и торговли в хозяйственной жизни Севера²⁹.

Ремесленники в XVII веке работают уже не только на заказ, но и на рынок. Возникает товарное производство. Появляются скупщики³⁰. Это способствует классовому расслоению посадов и деревень³¹.

* * *

Шестнадцатый — семнадцатый века — эпоха широкого проникновения в народное творчество новых форм и мотивов, связанных с декоративным, узорчатым стилем этого времени, пышно развернувшимся в городском и церковном строительстве. Геральдические птицы и звери, известные в деревне, видимо, уже в эпоху Новгорода, слились с травными и цветочными орнаментами, фигурами попугаев, павлинов, птиц-Сиринов, кентавров среди плодов граната и цветущих тюльпанов. Этим диковинным существам и растениям предстояло так или иначе смешаться с древними образами, приспособиться к ним.

С подъемом заморской торговли на рынки и в купеческие хоромы пришли пышноузорные красочные ткани, тисненные и расписные кожи, зеркала и стулья, медные шандалы, шкатулки черного дерева, часы, серебряная фигурная посуда, водолеи, бутылки, кружева, резные гребни. Началось активное освоение всех этих форм севернорусскими ремесленниками.

Отныне одной из любимых композиций станет мотив льва и единорога, стоящих по сторонам дерева. Британский герб соединился здесь с древним образом предстояния. В просечном железе Устюга, в северодвинских расписных сундуках, в чеканных блюдах и чашах XVII века этот сюжет еще сохраняет геральдичность. В позднейшей крестьянской резьбе и росписи мотив расплывается, единорог заменяется конем или вторым львом. В таком упрощенном, переработанном виде композиция дошла до XX века в виде зеленых и желтых языкастых львов, симметрично рассаженных по концам дуг, на фронтонах изб, на дверях и деталях ткацкого стана. Иногда их сопровождают поясняющие надписи: «се лев», «се кот».

Резчики деревянной посуды принялись усердно осваивать металлические стильные образцы. В скопках XVII века появились рельефные, словно чеканные узоры. Солоницам стали приделывать хрупкие лебединые шейки, подставки, декорировать их волнистыми выпуклыми лентами и бантами, шишками, фестонами, рельефными поясками, имитирующими приемы обработки металла. Следы этих новообразований постепенно теряли заостренность, подчинялись технике резьбы и к XIX веку солоницы стали совсем «деревянными» по своей форме.

Косторезы Холмогор особенно активно восприняли новый, западноевропейский стиль. Возможно, тут сказалось близкое знакомство с иноземными мастерами, жившими с XVI века в этом торговом центре. Сюда привозили среди прочих товаров слоновую кость и, несомненно, резные изделия из кости. В ранних холмогорских вещах XVII века заметны черты прямого заимствования. Спустя несколько десятилетий косторезы обрели уже свой самостоятельный стиль, соединивший в себе тончайшую сетчатую вязь с чистыми плоскостями, украшенными гравировкой, а также сюжетными вставками ажурного рисунка.

В XVI—XVII веках расцветает искусство декоративного оформления церковного и светского интерьера. В каменных храмах создаются грандиозные фресковые циклы, и прежде всего один из самых ранних на Севере и лучших на Руси — дионисиевский гимн во славу богородицы, украшающий и поныне скромную церковь Ферапонтова монастыря. Кузнецы выковывали железное узорчье две-

рей и церковных решеток, среди которых особенно известны памятники Устюга и Сольвычегодска.

В Сольвычегодске, Устюге, Тотьме было налажено производство поливных изразцов. Эмальеры, ювелиры и златошвейи строгановских усольских мастерских, а также монастырских заведений создавали драгоценный наряд алтарей и ризниц: многоцветные цаты, лампы, чаши, пелены и воздуха, великолепные облачения, тончайшие оклады, кресты, панагии, складни. С широких досок, вырезанных лапчатыми травами, печатали набивные завесы, имитировавшие дорожную ткань. В этом декоративном ансамбле одно из главных мест занимала рельефная резьба по дереву в сочетании с росписью и позолотой.

Для выполнения наиболее важных заданий на Север приглашались иногда лучшие московские мастера. Пышный иконостас Введенского монастыря в Сольвычегодске конца XVII века делал московский резчик из Оружейной палаты Григорий Иванов³². Московским мастерам, возможно, принадлежат не только живописные миниатюры так называемых строгановских икон начала XVII века, но и резанные из дерева образки, например замечательный складень XVI века из Гос. Исторического музея.

Известный Киликиевский крест XV века с позднейшими вставками резной кости, хранящийся в Вологодском музее, также следует считать, видимо, привезенным из Центральной России.

Первоклассные специалисты церковной резьбы работали в Соловецком монастыре. Отсюда происходит один из лучших памятников рельефного древнерусского ваяния — рака Зосимы Соловецкого 1566 года с сюжетными клеймами и крупной высокого рельефа фигурой святого старца³³.

Резчиками Кирилло-Белозерского монастыря, по-видимому, выполнялись рельефные иконки, складни и кресты, например тонкие по линии кресты XVI века из Гос. Исторического музея и музея города Кириллова³⁴. К тому же кругу монастырской резьбы можно отнести календарь-святцы XVII века, выполненный на 12 кипарисовых дощечках с множеством мельчайших фигур (свыше 1000)³⁵.

Вместе с тем в «церковной рези» Севера проявились и иные, более народные черты. Массивной, грубоватой пластикой отличаются крашенные сосновые кресты XVI века из музея города Тотьмы. По сторонам традиционного распятия нанесен крупный, свободный геометрический узор, как на позднейших пряхках. В Сольвычегодском музее хранится рельефная миниатюра с изображением райского сада, где деревья, птицы, травы выполнены в необычайно узорном, «пряничном» стиле, в технике плоского рельефа, близкого к народным

изделиям³⁶. В пластике статуи Параскевы Пятницы XVI века и в рельефном изображении Георгия из Вологды, в крупных деревянных иконах из Архангельска XVII века, в ранних распятиях из Перми проявились глубоко традиционные черты, восходящие к древнему идолованию³⁷.

Ковровой рельефной резьбой украшались «тощие» поставные свечи. В одной из деревянных церквей в Верховажье, по описи 1677—1679 годов, находилось более десятка расписных и резных золоченых свеч³⁸. «Тошная» свеча 1664 года из музея города Вологды дает представление о народной интерпретации сложного орнамента, восходящего к традициям деревянной и белокаменной резьбы XI—XIII веков³⁹. Невысокий, пластичный узор равномерно и четко расчленен, замкнут, симметричен, но отдельные элементы отличаются живостью и непосредственностью.

Звездообразные розетки, легкие завитки трав, резные цветы, наивные, словно полевые лютики, позже, в XVIII—XIX веках, встречаются в еще более упрощенном виде на прялках и вальках Севера.

Непременной принадлежностью церковного, а иногда и светского интерьера XVII века были богато украшенные киоты.

«Для устюжской таможенной избы к деисусу, — читаем мы в таможенной книге Устюга Великого, — был куплен у устюжанина Алексея Нестерова Поздышина киот резной, кромки дорожчатые и столбики точеные, в середине золочен листовым золотом на красном и крашен красками»⁴⁰. Подобный «киот деревянный, обложен оловом, позолочен» указан в описи одной из церквей Устюга⁴¹. Наряду с киотами употреблялись деревянные точеные лампы, паникадила, нарядные тябла, украшенные позолоченной скульптурой: «...на тябле 23 херувимов и серафимов деревянных резных золоченых»⁴². Подобный киот хранится в музее города Тотмы. Гос. Исторический музей обладает более ранним образцом XVI века. В музее «Коломенское» наряду с памятниками иконостасной резьбы Севера находится деревянное паникадило из Устюжны конца XVII или начала XVIII века.

К рельефной резьбе XVII века восходит широко распространенный в позднейших народных изделиях, особенно на территории Северодвинского края, травяной узор в виде равномерно расходящихся из центра (чаще всего из вазона) спиральных крутых завитков, выполненных резьбой на проем, а впоследствии — пропиловкой. В качестве образца первоначального типа можно назвать резной ажур епископского «места» 1691 года из Спасского собора в Холмогорах⁴³. Дальнейшую эволюцию узора можно проследить на примере сольвычегодских

«очелий» (наличники) XVIII—первой половины XIX века. Вазон постепенно исчезает. Закругленные «в баранку» завитки становятся все более геометрическими, тесно сжимаются, строятся в равномерные ряды. Подобные орнаменты встречаются в оформлении северодвинских скамей, люлек, швеек. Возможно, что отсюда ведет начало и «пальчатая» резьба района села Черевкова. В ранних образцах «пальчатого» рельефа, датируемого XVIII веком, контуры плавны, заовалены, общий рисунок складывается в очертание пышного дерева с птицами на ветвях. В образцах конца XIX века этот узор расплывается, теряет симметричность, конструктивность, становится случайно текучим, как морозные узоры на стекле⁴⁴. С пальчатой резьбой Севера генетически связана так называемая ворнасковская или абрамцево-кудринская резьба в Подмосковье, возникшая в начале XX века.

В резных светцах и подсвечниках XVII века отразилось пестрое архитектурное узорчье этой эпохи, с ее островерхими шатрами, бочками, дыньками, гребешками, гирьками, шашками, ширинками, балясами, решетчатыми «выдрами», фигурными поясками, ярусными башенками, пузатыми или истонченными колонками и т. д. Преобладали точеные и резные стержни с «яблоками» и блюдом наверху, где помещались рожки для свечей (Вологодский музей). Особенно интересны подсвечники XVII века из района реки Кокшеньги, хранящиеся в Тотемском музее. Один из них оформлен в виде маленькой церковной башни-звоницы с зарешеченными ярусами. Другой, вырезанный из целого куска дерева, имеет вид церковки, перекрытой «крещатой бочкой», словно выложенной узорным лемехом.

Аналой из Тотмы сделан из толстого, фигурно вытесанного столба, поставленного на крестовине. Кронштейны его вырезаны в виде голов коней, а держатели для свеч представляют собой скульптурные изображения человеческой руки, вынесенные по сторонам верхней площадки, где стоял киот.

Близкие по характеру формы имела и другая церковная мебель XVII века: клиросы, скамьи, полки, свечные лари, украшенные сочной объемной резьбой и плоскостной росписью с пышными цветами и травами, обведенными белым контуром. Эти формы удерживались, видоизменяясь, в народной мебели и в предметах обихода на протяжении XVIII—XIX веков.

Многие мотивы и приемы «церковной рези» нашли отражение в пряничных досках. Известно, что печатные пряники имели самое широкое распространение в древнерусском быту в качестве официальных подношений, праздничных и памятных подарков, детских игрушек.

Пряники различных форм и размеров часто фигурируют среди товаров, поступавших на северные ярмарки, часто их привозили из Вологды вместе с крапивоной, луком, чесноком, огурцами, капустой, деревянной и глиняной посудой. Среди жителей Устюга по Сотной книге 1630 года значатся: «вдова Оленка Клементьева, прянишница», «вдова Улитка Тихонова, жена Усольца, прянишница»⁴⁵.

Основные типы резных узоров на пряничных досках сложились, очевидно, в XVII веке и сохранились без особых изменений в течение следующего столетия. Особенно характерны большие, размером с поднос, композиции с мотивами двуглавого орла, островерхих хором, разметных трав и замысловатых плодов, среди которых размещаются узорно решенные птицы: попугаи, неясыти, павлины, сирины, обычно расположенные попарно. Иногда их заменяет изображение льва с единорогом. Бордюр заполняется орнаментальной надписью. На досках конца XVIII—XIX века хорошо прослеживается процесс постепенного рассыпания больших композиций. Выделяется один какой-либо элемент: птица, лев. Размеры доски уменьшаются, масштаб мельчает. В XIX веке преобладают «секционные» композиции, разграфленные на множество мелких отдельных клейм упрощенного рисунка.

Однако основу ремесла деревообработки в XVI—XVII веках, как и раньше, составляло плотницкое дело. Немногие уцелевшие шатровые храмы составляют, может быть, главное художественное богатство русского Севера. По ним можно судить и о не дошедших до нас светских постройках, наподобие трехэтажных хором Строгановых в Сольвычегодске, построенных в 1564 году⁴⁶.

Француз Жан Соваж Диеспский, посетивший Русское государство в конце XVI века, отметил мастерство поморских плотников, строивших деревянные укрепления Архангельска: «постройка... из бревен превосходна. Нет ни гвоздей, ни крючьев, но все так хорошо отделано, что нечего похвалить, хотя у строителей русских все орудия состоят в одних топорах, но ни один архитектор не делает лучше»⁴⁷.

Плотники Северной Двины и Ваги пользовались славой лучших на Руси специалистов своего дела. Кроме двинских славились плотники каргопольские, кеврольские, мезенские, вологодские, устюжские, сольвычегодские, вятские⁴⁸.

В лодейном деле особенно искусны были двинские и каргопольские мастера. В середине XVI века английский шкипер Стифен Барроу отметил удобство и быстроту русских лодей, плававших по Белому морю и Ледовитому океану. Английские корабли отставали от поморских. В XVII веке двинские лоды совершали регулярные морские рейсы между Архангельском и Кольским острогом

для доставки туда хлеба и вывоза рыбы. Для сухоно — двинского речного пути важным центром судостроения в течение всего XVII века была Векшенгская волость Тотемского уезда и особенно деревня Дуроватица этой волости. Вологодские, тотемские и устюжские посадские люди постоянно заказывали здесь корабли и лодки. Даже отдаленный Соловецкий монастырь строил свои суда в Дуроватице. Важным центром лодейного ремесла была также деревня Якушево в Новошуйском приходе, Сольвычегодского уезда. В конце XVII века создаются верфи в Архангельске⁴⁹.

Древнерусские плотники XVI—XVII веков работали в основном на заказ. Еще в XVI веке существовали артели, ходившие из города в город, подражаясь на различные работы.

В одном из древних актов упоминается плотник Терешка, родом каргополоц, который долгое время кормился плотничеством по деревням, а затем перешел работать в Новгород⁵⁰.

Многие деревенские плотники, например из Тотемского уезда, готовили срубы изб и детали построек для продажи и сплавляли их в города на плотах. Так, в 1633 году поп Самсон из Усть-Толшмы Тотемского уезда привез в Устюг 710 тесовых досок и 9 дверных полотнищ⁵¹. С Ветлуги и Унжи везли на Устюжскую ярмарку специально изготовленные дубовые доски для столов. На торжках и ярмарках продавались целые дома, а также «курицы», «скала» (береста), «дранницы» (дранка), привезенные крестьянами.

Особую профессию составляло колодезное дело, причем мастер не только копал шахту, но и рубил сруб, а также ставил «жаровец» (журавель)⁵².

В торговых документах встречаются упоминания о плотницком инструменте (скобы, топоры, пилы, коловорот-оборотенка и скобчатое долото), который изготовлялся для продажи городскими кузнецами (в частности, устюжскими)⁵³.

Рядовые постройки в городах, а тем более в деревнях Севера XVI—XVII веков были, по-видимому, сходны с теми домами, которые нам известны по рисункам Мейерберга, Олеария, планам Тихвинского монастыря и некоторых городов. С конца XVI века приемы хоромного строения получают широкое распространение среди имущей части населения Севера. Крестьянский двор на Варзуге, по описанию 1593 года, представлял сложный архитектурный комплекс: «А на дворе хоромов изба на подклете, да сени с подсеньем, да повалуша с подклетом, да сеник с двома хлева, да амбар с подклетом, да мыльня»⁵⁴. Структура крестьянского жилища XVII века в Поморье, по данным раскопок А. Брюсова в Верхней Лопшеньге, мало отличалось по планировке от современного⁵⁵. В ком-

натах имелись большие печи-каменки. «Красные» окна были затянuty слядой в виде треугольных и ромбических кусков, вставленных в рамы.

В таможенных книгах Устюга Великого за 1676—1679 годы содержатся подробные описания скульптурного наряда служебных построек. В 17 торговых лавках, построенных местными плотниками на устюжском посаде близ Гостиного двора, были устроены «полотенца» и «охлупки»⁵⁶. Для полотенец было куплено «большого тесу 10 тесниц».

В таможенной избе устюжский плотник Илья Андреев Петелин «стены вытесал и выскоблил на гладко и подволоку тесом 7 звен в закрой в брусье забрал... и лавки кругом тесовые и с причелинами, и кругом стола для збору от людского утеснения в брусье тесом... забрал и все нутряное дело сделал все доготова».

Таможня имела колодные двери и 6 колодных (то есть косячатых) окон, причем на 3 из них были навешены «затворки тесовые» (ставни). Под таможенной помещался винный склад в подклете, имевший 3 окна: «створное двойное», «колодное с затворкой» и волоковое. Для отделки таможенного помещения купили у местных кузнецов замков, железных полиц, 40 гвоздей с большими лужеными шляпками для подшивки причелин к лавкам. У кирпичников куплено 1420 кирпичей и сложены 2 печи, одна из которых, стоявшая в самой таможне, имела тесаные ножки и закомары. Над кровлей вывели кирпичную трубу. Кроме того, устюжанин Яков Прокопьев Пономарев устроил снаружи резные пристройки, чуланы и крыльца с лесенками, а также крюки под водопуски (то есть «курицы»). Крыша была покрыта «скалой» (берестой) и драницей.

На Гостиный двор «для приезду всяких чинов торговых людей» были куплены готовые избяные срубы. Их сложили, промшили, настлали мосты и полы, на потолки «наволочили» землю, врубили крюки, на них положили водопуски (долбленные водосточные желоба), крышу покрыли драницами и гнеты изложили. Работали усольские плотники из Заборской волости Иван Леонтьев Сосновских да Яким Евдокимов Краев. Точно таким же путем были устроены амбары для покупных товаров.

Куплены были и особые «горничные срубы на подклете для Гостиного двора». Здесь опять-таки «все тое работу доспели в совершение: и куричины врубили, и водопуски положили, покрыли драницами гнеты и оглупень наложили—все доготова».

Уже знакомый нам плотник Яков Пономарев в одном из помещений срубил лавки тесовые с причелинами, опечек, голбец, тесовые надлабочники (полки),

полати, тесовый дымник, «от голбца к избной стене против печи чулан в столбцы тесом забра». Снаружи устроили крыльцо на 4 врытых в землю столбах, крытое на один скат с водопуском и драницами, причем 3 стенки крыльца забрали в пазы и углы срубили, сделали двери и лестницу с земли «на выпуск тесовую в тетивы забрали».

Записи пестрят упоминаниями о покупке разных лесных материалов, в частности крюков для куриц, дерев, драниц, тесин, продаваемых с возов и плотов приезжими крестьянами на штуки: «Под водопуски на гостин двор куплено 50 крюков деревянных больших с возов у волостных крестьян», «у половника из деревни Золотовцово Кондрашки Васильева под водопуски куплено 24 крюка деревянных» и т. д.

Особенно подробен подряд на постройку новой таможни «посадским человеком из Соли Вычегодской Стахием Ивановым Гладышевым с наемными своими людьми». Здесь упоминаются, в частности, 2 окна по-каменному (очевидно, полуциркульной формы—А. Ч.), двери с колодами и полотенцами, лавки с причелинами на подставках (станинах), врубленные в стены, подшивка кровли тесом с зубцами, двухэтажный переход-сени между старой и новой таможней, с окнами, имеющими выкружки, тесовые причелины на крыши, выпускные крыльца с рундуками и брусчатыми лестницами с поручнями (перилами), с навесами на столбцах, башня-часовня над крыльцом, крытая бочкой, с мелким лемехом, зубчатым тесом и причелинами и другое узорочье.

Интересно также описание важни под шатровой кровлей типа восьмерик на четверике. Это характерное для церквей сооружение используется здесь для развески и хранения товаров, хотя сохраняет такую деталь культовой постройки, как «яблок» над шатром.

Многие лавки и амбары имели по два этажа, причем верхние «жиры» нависали над нижними, как и в позднейшее время, выступая на сажень «для пространства».

В описаниях бань повторяются те же тесовые дымоволоки, колодные окна с полотенцами, кручины и желоба, чуланы и лавки с опушками.

Упоминаются также «ворота большие створные с прикалиткою, над ними на верях двускатная тесовая кровля и охлупень».

Указанные выше детали наряда домов—перила и перильцы, потоки (водопуски) и «курицы», лавки с причелинами, столбы и т. д. перечисляются и в других документах XVII века⁵⁷. Несомненно, в городском строительстве все эти формы были распространены довольно широко. Их хорошо знали, как свидетельствуют приведенные данные по Устюгу, и плотники пригородных волостей.

По-видимому, уже в XVII веке резной наряд употреблялся и в отдельных крестьянских домах.

О характере и формах ремесла в XVII веке мы узнаем по обильному документальному материалу: торговым записям, таможенным книгам, подрядам.

Для устюжской таможи «Устюжанин Дмитрий Стефанов, токарь, сделал... стол, ноги точеные с яблоками»⁵⁸. Стол этот имел широкое подстолье, отделанное «дорожником» (багетом), с тремя выдвижными ящиками и «привесами» прорезными (видимо, ажурные подзоры.—А. Ч.) и крышку, также отделанную дорожником. Стол был окрашен масляной краской.

Столы в XVII веке делали не только на заказ, но и на продажу. Крышки столов делались часто из дуба. Дубовые доски для них везли на Север из Костромского края или с Ветлуги, причем небольшими партиями (наибольшее число, отмеченное в таможенных записях,—15 столовых досок).

В тех же торговых записях упоминается другой вид мебелильной продукции, изготовлявшийся на продажу,—резные зыбки. Вологодский купец Осип Яковлев Бессмертный в 1676 году привез в Устюг среди других деревянных изделий (ужищ липовых, колес, посуды) «30 зыбок резных»⁵⁹. Вскоре после него другой вологжанин привез на продажу еще 5 штук, а затем третий купец из села Кубена—20 зыбок. Возможно, что по своей форме эти зыбки были сходны с образцами XIX века из Тарногского района, сделанными из простой некрашеной сосны с крупными резными розетками на стенках и с округлыми маковками по углам.

Типично северным видом ремесла было изготовление коробьев и ларцов из дуба. Наибольшей известностью на Руси пользовались изделия холмогорской работы⁶⁰.

Раскрашенные, обтянутые кожей и обитые жестью или окованные железными полосами сундуки, шкатулки и погребцы расходились из Холмогор по главным торговым городам России. В описи имения богатого вологодского крестьянина XVII столетия значатся «подголовок Колмогорский, окован железом... погребец, обложен кожей нерпичьей, окован железом, в нем медная и оловянная посуда... и коробка небольшая, а в ней зеркало, обложено белым железом со слюдой»⁶¹.

Подобные же сундуки и коробья делались в окрестностях Устюга, в селе Синеге. В таможенной книге Сольвычегодска за 1655—1656 годы имеются записи о продаже устюжскими крестьянами «коробей, окованных, с замками и простых»⁶². В описи имения вологодского посадского человека Ивана Скрыбина за 1672 год указана «коробка устюжская, окована черным железом»⁶³.

Важным видом ремесла было изготовление различной деревянной посуды⁶⁴. Уже в XVI веке здесь встречается широкое разделение труда по операциям: заготовка сырья, точение, долбление, резьба, окраска, олифление. Крупные мастерские по выработке деревянной посуды существовали при монастырях (в частности, при Кирилло-Белозерском и Спасо-Прилуцком), в городах, посадах и деревнях. Посуда в огромном количестве поступала на внутренний рынок, сбывалась в страны Востока и Запада, например в Литву.

Одним из крупных центров выработки посуды, по-видимому, были село Кубена и деревни на реке того же названия. В таможенных книгах Устюга за 1676—1677 годы читаем: «Вологодского уезда села Кубена Петр Петров Лобанов приплыл в лодке, явил 6100 ложек прямизны, 36 солониц, 35 ковшей березовых, 20 зыбок, 46 сит»⁶⁵. Вслед за ним приплыл Григорий Иванов Лапоть с партией ложек из той же Кубенской волости, принадлежавшей, как указано в записи, боярину Петру Салтыкову⁶⁶. В следующем году упоминается «Вологодского уезду боярина Петра Михайловича Салтыкова крестьянин ево Петр Петров», который привез ложки и блюда⁶⁷.

В Заозерье, в устье реки Кубена была большая ярмарка. Сюда свозили продукты лесных промыслов: смолу, деготь, «скалу», ведра, дерева хомутинные, лыка, сита, решота, телеги, срубы, чаши кореноватые (возможно, местного производства). Здесь же скупали древесное сырье для посуды и ложек, для чего специально командировался ложечник из Кирилло-Белозерского монастыря⁶⁸.

В Вологодском музее хранится несколько резных некрашенных ковшей, стилистически относящихся к XVII веку и найденных в районе реки Кубены.

Известные по документам XVII века «ложки репчатые вологодского дела», «ложки шадровые с костями вологодского дела», расписные стаканы и братины, в том числе расписанные золотом, есть основание также связывать с районом реки Кубены.

Другим важным центром был город Кириллов и прилегающие к нему селения, в частности село Волокославинское на реке Порозовице и село Санниково. О том, что вологодские купцы скупали посуду в этом районе, говорит сам факт упоминания в таможенных книгах «кирилловских» братин. Приезжали в Устюг и сами кирилловцы: в 1679 году «Белозерского уезда Русинской волости Кириллова монастыря крестьянин Исак Федосеев. . . явил» 100 уток-солониц, 200 ковшей, 200 чарок, несколько тысяч ложек, в том числе «подрипчатых», кленовых, коренных с костками и другую посуду⁶⁹. Кирилловские мастера сбывали свой товар в Москву и другие города. В 1694 году кирилловец Емельян Евсеев

привез в Москву 6 тысяч ложек корельчатых, 300 коренных и 10 тысяч простых из плахи⁷⁰. Кирилловская посуда, в частности из Волокославинского, поступала также в Новгород.

Белозерские крестьяне везли сюда массу солиниц-уток, ковшей, ложек, стаканов. В один из приездов в 1714 году они доставили, например, 600 солиниц, 2 тысячи стаканов и 46 тысяч ложек. Кирилло-белозерские чарки отправлялись также в Тобольск⁷¹.

В селе Санниково, принадлежащем Кирилло-Белозерскому монастырю, крестьяне выделывали и продавали сани разных видов, дуги и оглобли вязовые, колеса, хомутины, доски дубовые, деревянную посуду и материалы для токарных работ⁷².

Волочек Славинский (Волокославинское) уже в XV веке был густо населенным перевалочным пунктом. Здесь останавливались для торговли гости из Московской земли, из Твери, Новгорода, Устюга и Вологды. В XVII веке село принадлежало Кирилло-Белозерскому монастырю. В 1582 году, например, на Волочке было продано 1383 ложки шадровые, а в 1607 году—660 отесков ложечных⁷³.

Некоторые сведения по Кирилло-Белозерскому монастырю характеризуют посудное ремесло XVII века⁷⁴. Здесь была особая «токаренная изба» и амбар, где хранилась ценная древесина. Мастера сами ездили за сырьем («Митя-ложечник ездил шадры добывать»). С Заозерской ярмарки Посник Новгородец и Андрей-ложечник привезли 40 «дерев репчатых». Монастырь скупал и заказывал посуду в соседних деревнях, передавая материал на обработку.

В монастыре делали ложки разных сортов: «добрые», репчатые, с присадками из моржового зуба, шадровые, белые, вязовые, черные, корельчатые; посохи игуменские—вязовые, черемховые, самородные, монашеские; мисы братские.

Кирилловскую посуду продавали в Холмогоры и Николо-Корельский монастырь, Москву, Псковско-Печорскую обитель.

Помимо таких крупных центров, как Кириллово и район Кубены, выработкой деревянной посуды занимались жители многих других посадов, селений, монахи монастырей и скитов. Учитель Никона схимник Елеазар из Соловецкого монастыря ушел в 1616 году в скит и там «к снисканию же для себя пропитания собственными трудами, упражнялся он в делании деревянных сосудов, которые и поставлял у морской пристани, дабы мореплаватели, находя оные, брали их себе, а вместо цены оставляли ему хлеб и другие съестные припасы»⁷⁵. Красные и корельчатые ложки изготовлялись монахами Ферапонтова монастыря⁷⁶.

В Тотме работали мастера Клим и Иван — ложечники, резавшие ложки и ковши рипчатые, ложкари Андрей Иванов Шильников, Остафей Тарасов и другие⁷⁷. Среди устюжских жителей встречаем Тренку Фотеева — ложечника, Ивашку Денисова — ковшовника, Митьку Иванова — ковшечника да сына его Фильку⁷⁸.

Дешевый «щепной товар» был важной статьёй торговли, он в большом количестве привозился издалека на ярмарки и торжки. Таможенные книги Великого Устюга, Сольвычегодска, Тотмы пестрят упоминаниями о привозе чашек, ставцов, блюд, ложек не только из Вологды, но и с Ваги, Ветлуги и Унжи, доставляемых сотнями и тысячами штук или целыми возами и карбасами⁷⁹.

Дорогая посуда, которая встречалась даже при царском дворе, выполнялась из ценных пород дерева, отделывалась живописью, золотом, драгоценными камнями, серебром, костью⁸⁰. Деревянные дорогие сосуды служили традиционными подарками при различных церемониях, визитах послов и т. п.⁸¹. Возможно, что в этом отразился древнерусский обычай награждать отличившихся золотыми и серебряными ковшами и кубками как своеобразными орденами⁸². Не исключено, что и сам этот обычай унаследовал нечто от древнего отношения к ковшам как к ритуальному предмету.

Глава третья

**К ИСТОРИИ РЕМЕСЛА
В XVIII—XIX ВЕКАХ**

С построением Петербурга и перемещением главных торговых путей с Севера в Среднюю Россию экономическая активность Двинского и Вологодского края заметно падает. Волна промышленного строительства, поднявшаяся в результате петровских реформ, здесь почти не ощущалась. Север постепенно становится провинциальной окраиной, поставщиком сырья, рабочих рук и крестьянских кустарных изделий.

Тем не менее художественная культура в XVIII веке не только не угасла, но, напротив, достигла особенного размаха.

В XVIII столетии возникают сказочные архитектурные ансамбли Устюга и Тотьмы, гигантские деревянные церкви в Кижих, в Кандопе, Пучуге, Верхней Уфтюге, на Онеге и Мезени. Для искусства северной резьбы по кости, черни, чеканки, скани, иконостасной резьбы, вышивки, набойки, росписи по дереву наступила пора наивысшего расцвета.

На протяжении XVIII—первой половины XIX столетия совершается постепенный переход от средневековых форм ремесленного производства к фабрично-заводской промышленности в городах и кустарным промыслам товарного типа в деревне. Борьба между посадским населением и деревенскими ремесленниками и торговцами за рынок сбыта принимает более определенные формы. Рядом указов крестьянам запрещалась торговля в городах и пригородах. На сельских торжках разрешалось торговать только товарами местного производства. С середины XVIII столетия, после упразднения внутренних таможен и мелочных сборов, роль местных рынков становится особенно значительной. Они начинают успешно конкурировать с ярмарками крупных городов. Усиление местной торговли способствовало подъему деревенского ремесла. Развитие товарно-денежных отношений и наделение черносошных крестьян Севера правом землевладения (указ от 1758 г.) усиливало обнищание деревни. Большое число крестьян лишалось земли и становилось бобылями, наемными работниками, половниками, промысловыми рабочими или было вынуждено кормиться подаванием. Массовое обезземеливание крестьян захватило, например, Сольвычегодский, Устюжский уезды, наблюдалось в Архангельской губернии¹. В Вологодском уезде, где, по описанию местного экономиста А. Засецкого, положение крестьян было лучше, чем в других местах, две трети сельского населения бедствовало². Больших размеров в XVIII веке достигли отхожие промысла: извоз, бурлачество, работа на фабриках в зимнее время, а также отход с «пашпортами» в Петербург, Москву и другие города³. Множество крестьян занималось в дополнение к земледелию гонкой смолы, заготовкой угля, корья или извести, сукна, кож, сала, глиняной

посуды⁴. Женщины начинали прясть с семи лет и в продолжение всей жизни не только постоянно обеспечивали семью одеждой, но и вырабатывали на продажу льняные ткани, вязаные изделия, простые кружева.

Наиболее распространенной формой крестьянского хозяйства в XVIII—XIX веках было сочетание земледелия с домашними и отхожими промыслами и ремеслом. Зимой мужчины частью уходили на фабрики или шли с обозами в далекие города. Иногда целые селения отправлялись на все лето в поисках работы. Ремесленники объединялись в артели, которые странствовали из города в город. Тысячи крестьян работали на лесных промыслах. Другие нанимались лесорубами, сплавщиками плотов, бурлаками.

Крестьянин Севера и в этот период был более независимым и материально обеспеченным, чем крепостной мужик Средней России. В то же время отсутствие крепостной зависимости ускорило расслоение деревни. Оно началось на Севере раньше, чем в других областях России, что объясняется, по-видимому, большим удельным весом внеземледельческих промыслов в деревне. Крестьяне легко теряли связь с землей, становились ремесленниками, мещанами. Владельцы кораблей, складов или промышленных заведений быстро богатели, подчиняя себе экономически менее состоятельных крестьян.

В XIX веке расслоение деревни идет особенно быстрыми темпами. Повсюду появляются местные кулаки-мироеды, которые сосредоточивают в своих руках землю, промысловые заведения, рыбные угодья, пристани и суда. Мелкие кулаки и ремесленники попадают в подчинение к оборотистым скупщикам, мало-мощных крестьян лишают права пользования лесом, сенокосами, озерами. После отмены крепостного права северные крестьяне оказываются в одинаковом положении с остальным сельским населением России.

Расслоение деревни помогало развитию ремесла: с одной стороны, постоянно пополнялась армия ремесленников и кустарей, с другой—выделялся слой состоятельных заказчиков и скупщиков, которые могли приобретать дорогую обстановку, художественные предметы, строить церкви, а главное—вынуждали мастеров непрерывно увеличивать производство изделий и совершенствовать их качество.

Народная резьба в XVIII—XIX веках являлась областью преимущественно деревенского ремесла, крестьянским искусством. По сведениям, собранным П. Челищевым, в Архангельске, например, было всего 19 плотников, в то время как в уезде—698. В городе Белозерске—12 столяров и ни одного плотника-профессионала, а в Белозерском уезде—24 столяра и 115 плотников. «В Устюге,—замечает Челищев,—резчиков же и столяров из городских жителей нет ни од-

ного, а исправляют сие ремесло деревенские крестьяне, жительствующие не в дальнем от города расстоянии, которые обучились в Санкт-Петербурге»⁵. Данные первой половины XIX века подтверждают, что деревянные изделия, например сундуки, шкатулки, посуда, лукошки, игрушки, выполнялись крестьянами окрестностей Устюга, в то время как оковку, окраску, отделку и роспись изделий делали городские ремесленники⁶. Производство саней, колес, судов, лодок, кадок, ложек, ковшей, дуг, оконных рам и других предметов из дерева также было монополией деревенских мастеров. В посадах работали мебельщики, резчики пряничных досок и специалисты по стильной декоративной резьбе⁷. Как и в Древней Руси, большая часть предметов домашнего обихода вырабатывалась непрофессионалами, для собственного потребления.

Техника народной резьбы в XVIII веке почти не изменилась по сравнению с более ранней эпохой. К традиционному инструментарию добавились рубанки и полукруглые стамески, позволявшие выполнять ногтевидные порезки. В мебели стали применяться накладные резные узоры, усложнились способы вязки углов. Бóльшее распространение, чем в XVI—XVII веках, получила рельефная резьба, в частности миниатюрная резьба на твердом дереве, близкая по характеру к костяному рельефу с контурными графьями. Вообще имитация более дорогого материала—фарфора, серебра, бронзы, стекла, кости—в деревянных изделиях XVIII века встречается довольно часто, хотя преимущественно в вещах городского характера. Окраска и роспись чаще выполняется масляной краской, чем яичной темперой, излюбленной в Древней Руси. Обычным становится применение небольшой пилки для выпиливания криволинейных отверстий и профилей. Усовершенствование токарного станка позволило вытачивать более сложные и прихотливые по форме сосуды, стержни, веретена, например со свободно вращающимися кольцами и т. д. Техника плотницкой рубки, долбления и выемчатой резьбы сохранила традиционный характер.

В XVIII веке впервые встает вопрос о нехватке лесоматериалов. Быстрое истребление деревьев ценных пород, вызванное ростом деревообработки, с тревогой отмечается А. Болотовым, Леманом⁸ и другими экономистами этого времени. Леман, в частности, приводит примеры варварского уничтожения лесов и высказывает озабоченность по поводу растущей дороговизны леса и его нехватки. «Ельник и сосняк,—замечает он,—чрезвычайно портят деланием мутовок. На каждую идет здоровая прямая осьмилетняя ель или сосна; в лесных и горшечных рядах на базаре найдешь не меньше 10 тысяч таких мутовок одновременно»⁹. Говоря далее о гибели целых лесов из-за заготовки в них бересты,

луба, лыка, он требует прекращения производства деревянных изделий, замены их металлическими, глиняными. Это были первые признаки сырьевого кризиса, который обрушился не только на жителей средней полосы, но и на крестьян Севера столетием позже, в конце XIX века.

Плотники Севера в XVIII веке по-прежнему не знали себе равных в России по мастерству. Их, как и раньше, вызывали для работы в столицу и другие города. Так, например, в 1724 году «приехал на Двину к городу Архангельскому для набора плотников капитан Преображенского полка»¹⁰. Еще раньше, в 1712 году, Петр I вызвал из Архангельска 250 лучших плотников. В 1721—1722 годах были собраны по приказу Петра I плотники, столяры, резчики для охтенского населения в Петербурге, обслуживавшего Адмиралтейство. Сюда были взяты мастера из Белозерска, Вологды, Каргополя, Великого Устюга, Сольвычегодска, Тотьмы.

Подражаясь строить церковь в Вологде в 1700 году, деревенские плотники из Бохтужской волости Вологодского уезда обязываются: «...строить нам... в своем сосновом, добром, ядреном, не гнилом и не дублеватом, стрежеватом лесу, сосновых, гладких и несукватых бревен»¹¹. Добротность, основательность стройки обеспечивала зданиям долговечность.

На реках Севера существовало множество крошечных верфей, где выдалбливали, стругали и шивали еловыми вицами лодьи, карбасы, шитики. Такие суда делались на Кубене, Дуроватице, в Шуйской слободе на Сухоне, в Гаврогорской волости на Северной Двине и других местах¹².

Наряду с верфями местного значения быстро росли крупные судостроительные заведения Вавчуги, Архангельского адмиралтейства, где сооружались военные морские корабли. К устью Северной Двины сплавливали отборный лес: лиственницу с Пинеги, сосновые мачты с юга, дуб и клен из южных уездов, ель с Вычегды. Говоря о жителях Архангельского посада Соломбала, П. Челищев отметил: «Пропитание сих людей есть работа в Адмиралтействе. Необходимость научила их великому искусству в кузнечном, конопатном, а особенно плотничьем и столярном мастерствах... Бородатые сии архитекторы с дозволения еще Петра Великого приходят в чертежную... и учатся чертить и строить суда, и удивительно, до какой дошли практики Скарягин и несколько других»¹³.

Подъем кораблестроения на Севере тесно связан с именем Петра Великого. По его указу еще в 1700 году «у Архангельского города на Соломбальской верфи государевых шесть кораблей больших основали и делать начали. К оному корабельному делу прислан из Адмиралтейства иноземец Елизарий Елизарьевич Избранд»¹⁴.

О внешнем виде военных кораблей петровского флота, строенных в Архангельске, можно отчасти судить по гравюрам, чертежам и рисункам начала XVIII века, отчасти по описаниям. Их «высокую корму снаружи обнимали галереи, аляповато изукрашенные резными изображениями, и под ними три огромные фонаря; массивные, далеко выдававшиеся вперед щеки были украшены статуями»¹⁵. По-видимому, скульптурный декор этих кораблей был сходен по характеру с резьбой на других русских кораблях того времени¹⁶. Резные украшения выполнялись специальными мастерами. Так, например, при Олонецких верфях в 1727 году работало 3 резчика по дереву¹⁷.

Академик Лепехин во второй половине XVIII века описывает специальные пильные мельницы на реке Усть-Выми, где готовились доски для постройки барок¹⁸. С этих первых лесопильных заводов началась постепенная замена тесаных досок пилеными не только в северном судостроении, но в крестьянском зодчестве.

Традиции северного судостроения повлияли на развитие этого ремесла на Волге. В городецком корабельном строительстве участвовали, например, переселенцы из Архангельской губернии¹⁹.

Интересны сведения, приводимые В. Авериной, о том, что в городецкие леса и на Керженец в XVIII веке бежали от расправы раскольники с Севера (из Олонецкой, Псковской, Новгородской областей и из Заонежья).

Эти переселенцы-раскольники занесли с собой в деревни Городецкого района различные типы предметов быта и положили начало некоторым местным промыслам. Этим обстоятельством, возможно, объясняется сходство городецких резных игрушек, особенно коньков на колесах, с северными игрушками Кирилло-Белозерского края.

Изготовление деревянной посуды в XVIII веке приобрело еще более массовый характер, чем в Древней Руси. Северный край наряду с Поволжьем отличался особенно широким распространением посудного ремесла. Несмотря на то, что в городском и даже деревенском быту этого времени все чаще встречаются металлические, стеклянные и керамические сосуды, посуда из дерева по-прежнему являлась необходимым предметом обихода в жилых домах, церквях, казенных помещениях.

Выделкой деревянной посуды занимались жители Архангельского уезда. Пинежской округи, деревень Мезени и Кольского полуострова, окрестностей Вологды, Каргополя, Великого Устюга, крестьяне погоста Старая Тотьма и многих селений Тотемского уезда²⁰.

Особенно значительным центром посудного ремесла оставался район города Кириллова в Белозерском крае. «Кирилловского уезда крестьяне, — пишет Челищев, — делают простые ложки и чашки для продажи, отвозят их водою целыми барками в Петербург, Москву и нижние города». Возле Кобылина Яма путешественник обогнал обоз, «состоявший в сорока подводах, ехавший из Кирилловского уезда в Санкт-Петербург с ложками, чашками и ковшами деревянными...»²¹. По данным новгородских таможенных записей, деревянная посуда в Новгород поступала преимущественно из Белозерского уезда²².

С районом Кириллова, а также рек Кубены, Сухоны и Северной Двины связываются лучшие образцы деревянной посуды XVIII века, дошедшие до нашего времени.

Кирилловские скопки по типу восходят к древненовгородским и близки к тверским ковшам-«конюхам», получившим это название благодаря оформлению рукоятей в виде головы коня. Большие кирилловские ковши XVIII века очень нарядны, окрашены киноварью с белыми и черными узорами, надписями. Малые ковши имеют строгую, симметричную, твердо ограниченную, словно кристаллическую форму. Промежуточную разновидность представляют ковши в виде коней с острыми «ушами», например экземпляр из Вологды, окрашенный в голубой цвет (1737, Гос. Исторический музей). В XIX веке, особенно к концу столетия, кирилловская посуда мельчает, утрачивает пластическую проработанность и богатство форм. Очертания схематизируются, узор грубеет. Однако традиционный абрис конька сохраняется. С падением посудного ремесла тот же самый конек словно перекочевал с ковшей в игрушку.

С городом Тотмой и ее окрестностями, где, как уже отмечалось, еще в XVII веке жили специалисты по выделке деревянной посуды, принято связывать небольшие изящные ковши-наливки XVIII — первой половины XIX века, лучшие образцы которых находятся в Гос. Историческом музее, а также в Загорском музее²³.

Главная особенность тотемских ковшей — пышные, ажурные рукояти, обогащенные мотивами завитков, гребней, птичьих и конских голов. Сквозные, решетчатые «кренделя» этих рукоятей контрастируют с гладким, простым черпаком, но соответствуют ему по общему силуэту.

В образцах XVIII века формы отточенно тверды, словно вырезаны из кости, дополнены тщательной росписью, превращены в тонкую скульптурную миниатюру. Особенно хороши наливки с изображением уточки или птицы Сирия, вписанной в завитковый узор.

В XIX веке резьба становится более упрощенной и рыхлой, но зато появляется удивительное разнообразие вариантов.

По-разному комбинируя мотивы уточки, растительного побега и головы коня, резчики избегали точных повторений. Группы птиц то плывут гуськом, то образуют сложную пирамиду. Иногда они вписываются в рамку причудливых очертаний, заменяются курицей, петухом или львом, изображением птицы, кормящей птенца. Нередко уточки превращаются в зубчатые завитки, колечки, раковины. Шея коня становится стеблем растения, процветшим на конце. В других случаях, наоборот, вся рукоятка оформляется в виде целого скачущего конька, причем уточка превращается в изображение седла на спине. Иногда эти скульптурные элементы образуют замысловатую фигуру, вроде причудливой сквозной картуши.

В живой прихотливой форме налевок XVIII века, в свободной разорванности общего контура нашла отражение барочно-рокайльная художественная идея. Однако развитие ее сдержано статичностью пропорций, элементами симметрии и повторности, тяготением к символической замкнутости, выдающимися народного мастера. Тотемские ковши можно по стилю сопоставить с холмогорской ажурной резьбой по кости и некоторыми деревянными изделиями в духе «крестьянского рококо».

Особенно «стильны» резные подсвечники XVIII века района Великого Устюга, в которых мотив раковины с удивительной наивностью превращен в зубчатые дуги и завитки.

Прихотливые картуши и волнистые побеги, вырезанные рельефом на немногих поморских вальках и трепалах (характерны два валька XVIII века с Печоры, из Архангельского музея), сочетаются, как правило, с традиционным выемчатым узором геометрического рисунка.

К середине XIX века элементы «рокайльности» в народной резьбе полностью исчезают, растворившись в спиральных схематических узорах, слившись с мотивами трав, «сердечек», «сияний» и т. д.

Налевки великоустюжского района XIX века, возможно, возникли и развивались как одна из разновидностей ковшей-черпаков «тотемского типа». Чернозолотые, изогнутые кольцом шею коней, образующие рукоять, затейливы и праздничны, подчас несколько комичны благодаря натуралистически-подробным деталям. Этих вороных или красных коней можно встретить в разных видах северодвинского народного творчества: в расписных прялках, берестяных туссах и лубяных коробках, в подсвечниках, резных деталях северодвинских швеек и

веретен, в позднейшей деревянной игрушке Устюга. Во всех случаях коньки Северной Двины сохраняют устойчивый характерный облик, проявляющийся в некоторых деталях трактовки шеи, морды, ног. Это заметно отличает их, например, от коней Белозерского края.

Прототипом северодвинских коньков послужили, вероятно, геральдические изображения допетровского времени. Основные черты типа проявляются уже в устюжских изделиях из просечного железа XVII века, украшенных медальонами с фигурами птиц и животных, а чаще всего — коня. В XVIII веке этот мотив перекочевал в деревянную резьбу. Рельефные круги с конем, птицей Сирина или петухом стали любимым украшением северодвинских подсвечников, сканей, шкафчиков. В XIX веке рельефный конек «отрывается» от медальона и становится объемной деталью ковша или швейки, а в начале XX века превращается в самостоятельную скульптурную вещь — игрушку.

Северные солоницы-утицы XVIII — первой половины XIX века, судя по дошедшим до нас образцам, эволюционировали, подобно ковшам-наливкам, путем постепенного превращения строгой и сложной формы в свободную и простую, но богатую вариантами. Все меньше над мастером довлеет образец, все более вольно решается скульптурный образ до тех пор, пока не наступает какой-то упадок, оскудение фантазии, утрата художественности. С этого момента, наступившего в разных районах Северодвинского края на протяжении второй половины XIX — начала XX века, скульптурные солоницы, как и ковши, превращаются в стандартные сухие изделия, дешевый обезличенный товар, почти лишенный пластической ценности. Броская роспись оказывается единственным украшением жесткой, словно механически обработанной формы.

Северодвинские солоницы, от наиболее ранних образцов XVIII века, еще похожих на сосуды из серебра, до позднейших, плоских изделий конца XIX века, могут служить наглядной иллюстрацией этого процесса эволюции формы.

Солоницы XVIII века, имеющиеся в Гос. музее этнографии, Гос. Историческом музее, Вологодском музее, похожи на горделиво плывущего лебедя. Яйцевидное тулово тщательно украшено рельефной резьбой в виде переплетающихся волнистых лент, опоясывающих сосуд наискось и словно завязанных в банты на концах. Благодаря многочисленным тонко проработанным мелким деталям форма выглядит сложно-расчлененной и хрупкой. Сплошная окраска по левкасу, ныне потемневшая, некогда, вероятно, имитировала цвет металла.

В более поздних образцах, которые можно датировать началом XIX века, стройный лебедь превращается в грузную широкую утицу. Неудобная для вы-

полнения в резьбе тонкая птичья шея разбухает, утолщается, становится короткой и массивной. В некоторых случаях лебединая шея словно разламывается на две части: одна становится башнеобразной шеей, другая — непомерно длинным клювом. Обе части соединены решетчатыми перемышками. Детали укрупняются, становятся грубее и проще, иногда истолковываются образно. Вместо гребня на голове птицы оказывается птенец. Другие «утята» рассаживаются на крышке. Взамен легкого, словно чеканного рельефа поверхность разделяется выемчатым узором, ногтевидными насечками, обозначающими перья.

Эти изменения можно сравнить с тем процессом, который проявился в народной поэзии: «ясный сокол» постепенно становится «сизым селезнем»²⁴.

Грузная солонка-петух начала XIX века из Кирилловского района, в отличие от северодвинского типа, строится на контрастах и отвесных срезах. Резко сопоставлены горизонтальный и вертикальный объемы, равные по длине. Округлые части оттенены остроугоренными деталями. Зубчатый пояс-цоколь хорошо связан с порезками пышного гребня. Шея подымается почти вертикально. Резкими, острыми изломами вершина ее переходит в удивительную декоративную форму, где гребень и клюв слились в один архитектурно-орнаментальный венчающий мотив, который напоминает гребешки в русской архитектуре XVII века. Скошенные вглубь грани, которые служат главным средством объемного моделирования формы в деревянной резьбе, использованы здесь с большим мастерством.

Ряд других, более поздних образцов дает возможность проследить изменения кирилловских солониц на протяжении XIX века вплоть до полного упрощения. Дно становится плоским. Сложная зубчатая форма гребня заменяется более простой, гладкой, а позже гребень вообще исчезает. Окраска становится локальной, красной или черной, с редкими вкраплениями расписного орнамента.

Поздние образцы конца XIX — начала XX века превращаются в широкие, низкие, словно сплюснутые сосуды с почти прямой торцевой передней стенкой. Угловатость ранних экземпляров здесь усилилась до грубой неотесанности. Шея птицы стала совсем короткой. Верхняя часть ее как будто срезана заподлицо с плоской лопаткой клюва. Композиция выглядит схематично, формы жесткими.

В солоницах других районов Севера так или иначе варьируются два распространенных типа. В западных районах преобладают низкие корытцеобразные, несколько жесткие формы с петлей-рукояткой. Лучший образец этой разновидности, датированный 1816 годом, находится в Гос. Русском музее. К востоку

от Северной Двины, на Пинеге, Мезени, Печоре более распространены были солоницы с высокой скульптурно выразительной головой птицы или коня.

К концу XVIII — началу XIX века относятся лучшие образцы северодвинских (село Пермогорье), пинежских, мезенских ковшей-скопкарей, оформленных в виде плывущей радужно расписанной птицы. Ранний образец середины XVIII века (Гос. музей этнографии) еще тяжел и не вполне организован по композиции. Позднейший экземпляр, датированный 1916 годом, свидетельствует о полной деградации типа. Зато пермогорские скопки поры расцвета признаны классическими образцами русской деревянной посуды²⁵. При общей довольно стандартной форме мастер всю фантазию и индивидуальный замысел вкладывает в мелкие декоративные детали, которые нередко отличаются остротой выдумки. Хохолок птицы то принимает вид коронки, то превращается в круглую шишку, то раздваивается на продольные гребешки. Наряду с гладкими встречаются зубчатые и ажурные хохолки. Иногда они становятся изогнутыми вперед «фригийскими» колпачками. Глаза птицы принимают стилизованные очертания в виде рельефных колец, валиков, «пяточков», углублений, концентрических кругов, прочерченных контуром или нарисованных, ромбовидных выступов, просверленных отверстий. Не меньшим разнообразием отличаются формы клювов. Под ножом опытного резчика этот декоративный мотив превращается в сложное скульптурное украшение. Особенности композиционного построения заставляют придавать детали то прямоугольные очертания, то ажурные, делать ее по-барочному пышной, превращать в изображение утенка или многоярусную башенку. При этом всегда сохраняется общий строгий силуэт, по которому можно безошибочно угадать изделие северодвинского мастера.

Деревянные шкатулки, вальки и рубели Севера позволяют проследить эволюцию выемчатого узора XVIII—XIX веков.

В северных шкатулках XVIII века с цилиндрической крышкой порезки в виде борозд служат главным элементом узора наряду с трехгранно-выемчатыми кругами. Форма пенала архитектурно закончена и представляет собой миниатюрный теремок. В отличие от угловатых ларцов XVII века все очертания здесь округлы, смягчены и пластичны. Выемчатый орнамент не только украшает поверхность изделия, но сам становится элементом объемной формы, он как бы лепит поверхность. Простые порезки одновременно и организуют «архитектуру» предмета, красиво расчленив поверхность, и служат нарядным декором, производящим впечатление сочного рельефа. Характерная «деревянность» такого узора сохраняет особую выразительность фактуры даже под слоем краски.

Некоторые вальки XVIII века, украшенные тем же геометрическим узором, также имеют скульптурные детали в виде нескольких объемных коньков, вырезанных на переднем конце предмета. Такие коньки, собранные в четкую группу, становятся впоследствии излюбленным украшением вальков-каталок Печоры и Мезени. Появление коньков на переднем конце оправдано функционально (упор для руки и противовес, увеличивающий силу удара).

На протяжении XVIII века наряду с усложнением и развитием объемной формы происходило обогащение геометрического орнамента. Вместо квадратов и кругов основными элементами стали вытянутые ромбы, веерообразные уголки которых взаимопересекаются и дробятся на более мелкие, тончайшие выемки, также взаимопроникающие и создающие впечатление живой, мерцающей и беспокойной поверхности. Легкий сплошной узор похож на тонкую паутинку из острых многогранных элементов. Тщательно прорезанные мелкие выемки заключены в более крупные клейма, благодаря чему достигается композиционная собранность рисунка. Орнамент не скрывает четкости общей формы. Он соразмерен по масштабу с изделием, а различные очертания узорных выемок строго соответствуют по характеру форме тех или иных деталей предмета. Особенно нарядны мелкие звездочки в местах пересечения линий. Эти крошечные узорные элементы как бы сплетаются между собой, образуя легкий и изящный, почти кружевной рисунок. В то же время линейное начало несколько не подавляет пластические свойства такого узора. Он сохраняет большую четкость ритма и воспринимается как необходимое скульптурное развитие общей формы валька с его тонко найденным абрисом, круглыми деталями на концах, мягко завершающими торцы. Ступенчатые главки, напоминающие киотцы и церковные кровли, вторящие им резные розетки с «паутиной» резьбой, стали в XIX веке излюбленным украшением вальков и прялок Онежского берега Белого моря.

Характерна эволюция вальков-каталок печорского типа с рядами скульптурных коньков. В конце XIX века количество коньков увеличивается, они начинают заполнять всю поверхность каталки, располагаясь не только вдоль, но и поперек плоскости. Между ними появляются изображения кареты или конюшни в виде «домика» с двускатной крышей. Все изделие пестро и ярко расписывается в различные цвета.

Одна из лучших печорских каталок этого типа найдена в районе Усть-Цильмы. Коньки играют здесь декоративную роль, но они прекрасно согласованы по очертаниям и ритму с гребнем упора и рукоятки, с полосками зубчатого

узора. Коньки сделаны прорезными, словно стоящими на ножках, в то время как в более ранних образцах они массивны и имеют вид выступающих из доски ровных брусочков с головой коня. Яркая окраска в красный, черный, синий и белый цвет хорошо уравновешена.

К печорским валькам-каталкам примыкают резные совочки-«грабилки» для ягод (также из деревень Печорского края). Крошечные фигурки, похожие столько же на бегущие гребешки волн, сколько на изображение коней, образуют узорные слитные в цепочку ряды на кромках совка, окаймляют нижнюю часть петлеобразной рукоятки. Они создают необычайно нарядный пластический орнамент, сходный по характеру с группой коньков на вальке из Усть-Цильмы. Геометрический узор дополняет облик грабилек, являясь своеобразным «подголоском» к основному мотиву.

На некоторых вальках, рубелях, каталках, прялках, сосудах XVIII—XIX веков среди геометрического узора обнаруживаются надписи, выполненные контурной резьбой. Благодаря им безымянные вещи словно оживают. За ними встает образ мастера или владельца вещи.

Правда, большинство народных изделий помечено кратко, нередко зашифровано лишь начальными буквами слов.

Одна из ранних надписей на ендове первой половины XVIII века гласит: «сию чашу положил в Тарнаской (Тарногский. — А. Ч.) городок к церквам божим к Николе Чудотворцу Шведеницкой волости Петр Попов» (Вологодский музей).

Поморский валеk, имеющий дату «1798», подписан: «...сей каток работал Афонасей Корельской своеручно».

У А. А. Бобринского опубликована братина со следующей подписью: «Сия братина сроблена для часовни деревни Осиновки Нижнетоемской волости сего 7309 (1801) году при ктиторе Дементии Васином по прозванию Мотылеву для питья канунов».

На одном из поморских вальков вырезано: «Сумской волости крестьянина Алексея Пашина сия палча 1805 года мая 23 дня в тириверк» (таинственное слово «тириверк», возможно, означает Териберку (или Тириберку) — название реки и промышленного селения на Мурмане, где останавливались рыбаки).

На белозерском ковшичке выведена шутливая подпись под сценкой чаепития: «спасибо, сват, напился» (первая половина XIX века).

Очень интересна следующая надпись на вальке: «1846 года июля IV дня Матвей Новоселов делал на корабле в большой артели в дождливое время, дерево черемуховое рублено на Вологде».

Надписями украшались также дуги (например, «сия дуга крестьянина Алексея Осиева, крашена в 1853 году»), швейки (например, «Васьяне Петровне КН») и другие предметы.

Есть более эмоциональные надписи: «Боже, милостив буди мне грешнице. 1842 год. Марта 9 дня». (Надпись на колодке для шерстяных чулок.)

Характер надписей не изменился и в конце XIX — начале XX века. Северодвинский резной рукомойник украшен поучением: «Люби мыться белей воды не жалей будешь бел как снег», а на расписном туеске также северодвинской работы мастер вывел: «Сей бурачек очень крепок и угод для содержания кваску с перышком»²⁶.

На вальке из Гос. музея этнографии с мезенской росписью имеется надпись: «1893 года месяца марта 19 дня сию каталку делал и писал Иван Нестеров Поздеев. Цена станет по работе 30 коп.».

На каталке с Печоры выведена надпись черной краской в шесть строк:

«кого люблю тому
хорошу каталку
примай не осуди
по себе рассуди
цена каталки
двадцать копеек».

На одном из вальков на переднем конце надпись: «каталка делана для того катать одежду...», ближе к ручке: «каталка худа не мудра».

На другом экземпляре: «1900 года месяца февраля 29 дня делал и писал Никифор Фетиев Бобрецов своей супруге каталка и каток».

Особенно хороша следующая надпись на маленькой поморской прялочке: «1899 года месяца апреля 6 дня делана на зимнем море, были над Сосновцем, 30 верстах от земли. Прялка девицы Овдотьи Ларионовой. Пряди, прялку береги и за отца бога моли» (прялка из села Лопшеньга на Онежском полуострове в Белом море).

Надписи на пряничных досках позволяют уточнить место и характер изготовления печатных пряников и пряничных досок. Доски резались преимущественно в городах специалистами-резчиками. В записях Важской благовещенской ярмарки за 1725 год есть сведения о продаже большого количества пряников. Так, например, «из Пошехонья ярославской посадский человек Г. Б. Пошехонов привез 15 пудов пряников»²⁷.

В Эрмитаже находятся две крупные пряничные доски XVIII века из Пшехонья с изображением хором. На одной подпись (плохо сохранилась): «Михайлов Мируля резал сия ковшиска. Пшахоньскаго у Белосекаго стану деревъни пхомелки гна... тей...» На другой: «пшехонья Белого села деревни похмельки Ишнатей Михайлов Моруля [р]... ал... город... [пшехонья]». Оба образца вполне сходны с «хоромными» досками других областей.

Среди множества пряничных досок с пышными травами и цветами в стиле XVII века имеется немало образцов северного происхождения, которые определяются обычно как вологодские, но на одной из таких досок имеется надпись: «1762 году апреля 7 дня сия доска Семена Ефимова с — на Кошеева резал сия доску горожанин Петр Марков снъ пряни...» Как известно, «горожанами» называли себя жители Архангельска, который также именовался чаще всего просто Городом или Городом Архангельским.

Местные особенности в пряничных досках XVIII века почти незаметны, особенно в больших «гербовых» досках, выполнявшихся, вероятно, по шаблонам²⁸. В них наиболее сильны традиции XVII века.

Доски XVIII века нарядны, окаймлены резной рамой, пластически проработаны, несколько напоминают по рисунку роскошный фронтиспис книги. Построение мелкоузорного контррельефа пластично. В нем достигнута тонкая градация планов, несмотря на негативный способ резьбы. Линейно-ритмическая строка разработана на редкость изысканно, на уровне высокого столичного искусства.

К концу XIX века пряничные доски все более мельчают, упрощаются по резьбе. Рельеф сводится к контурным бороздам. Зато сохраняется характерная «чешуйчатость», которую можно сравнить с «штучным набором» из точонок, слоеностью дощатых подзоров. Удерживается также удивительное чувство ритма и умение узорно заполнить квадрат или угол. Пряничные паровозы, пароходы, повозки, корабли, мельницы, зайцы, букеты, петухи, шуки похожи на маленькие лубочные картинки²⁹.

В Архангельске в XVIII — начале XIX века, по-видимому, работало по крайней мере несколько резчиков по твердому дереву. Наряду с пряничными досками они изготовляли мелкоузорные вальки, прялки, швейки, украшенные тонкой рельефной резьбой. Есть основания предполагать, что именно в этих дорогих, первоклассных изделиях были разработаны те композиции, которые впоследствии послужили крестьянским резчикам образцами для подражания и породили бесчисленное множество вариантов.



32 Дом Ошевнева.
Интерьер. Кижы

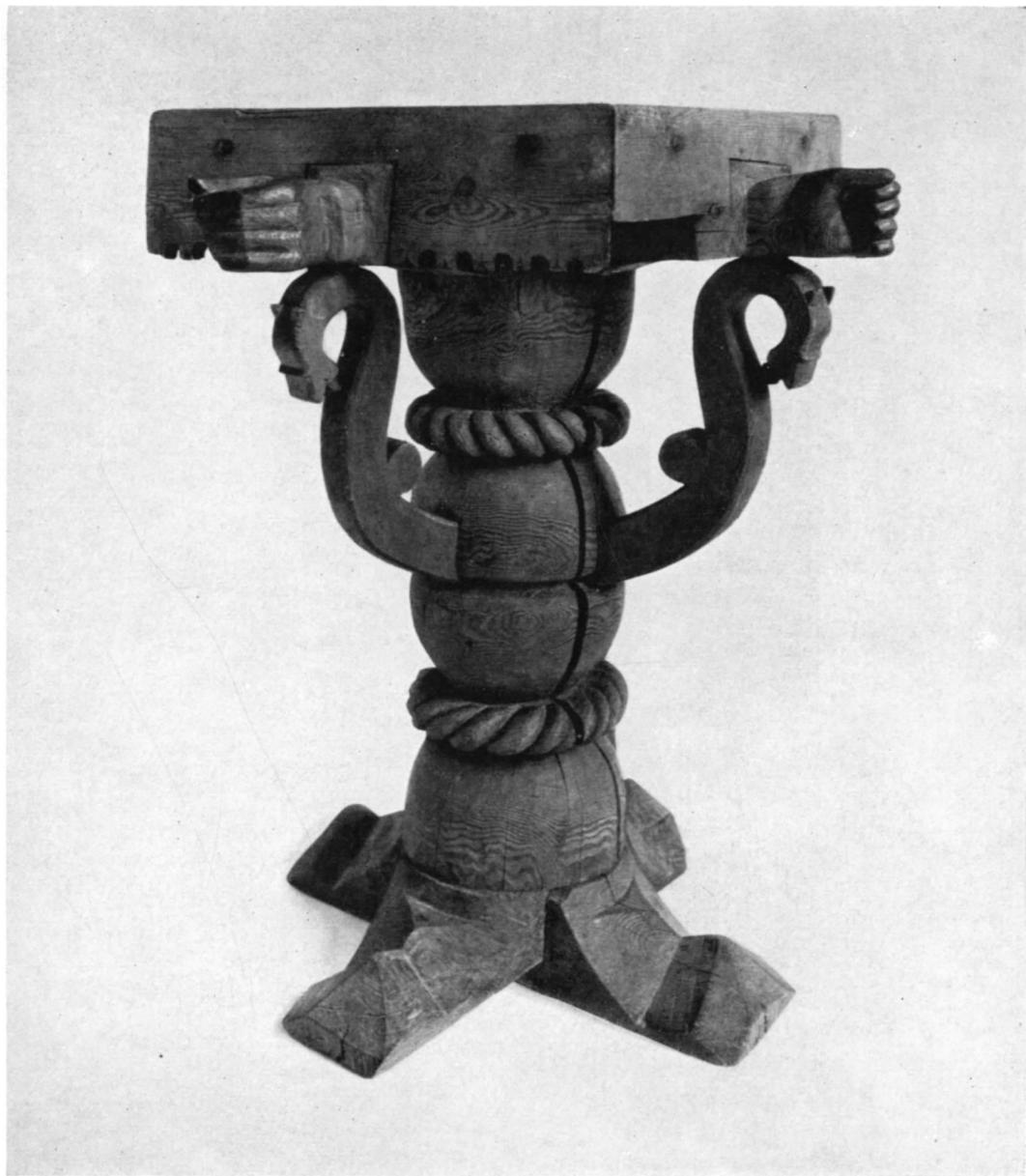


*34 Кресло из развилков и корневищ.
Вологодская область. XIX в.*



*33 Скамейка из елового развилка.
Поморье. XIX в.*

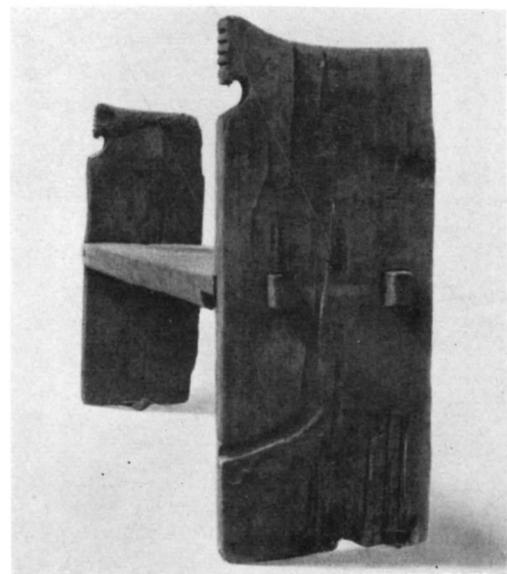
*35 Скамейка-швейка.
Село Нюксеница.
Вологодская область. 1805*



36 Аналой.
Тотемский район. XVIII в.



37 Скамья.
Район Северной Двины.
XVIII в. (?)

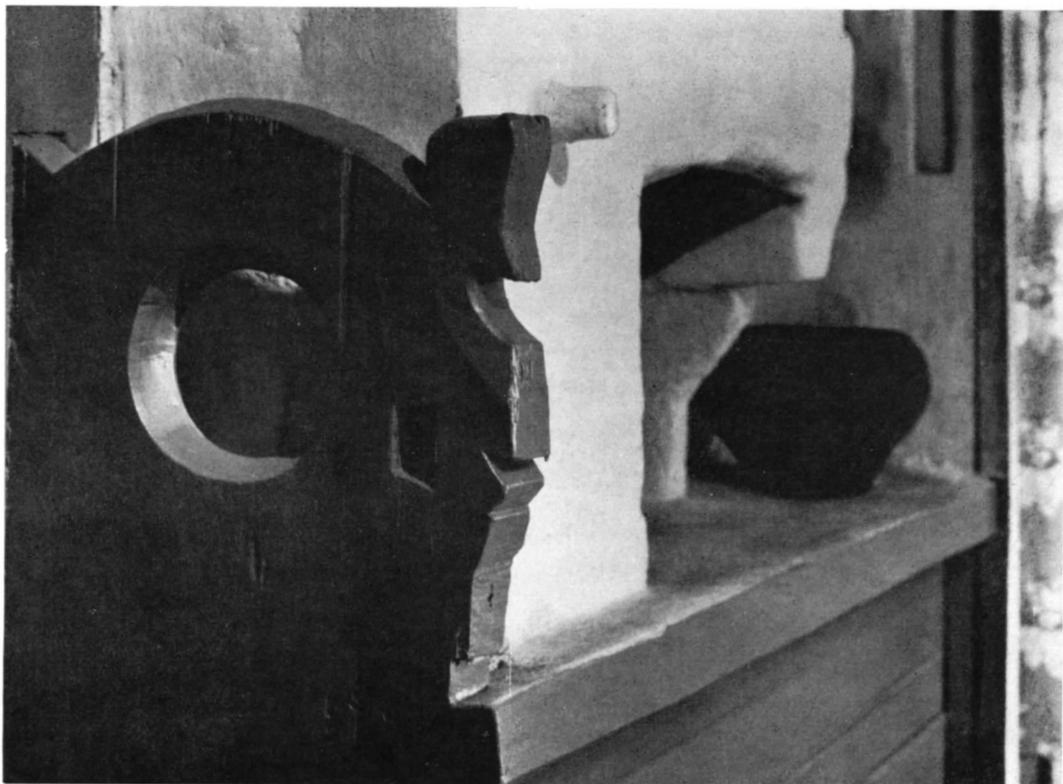


38 Подстолье. Деревня Конец.
Архангельская область.
XVIII в. (?)

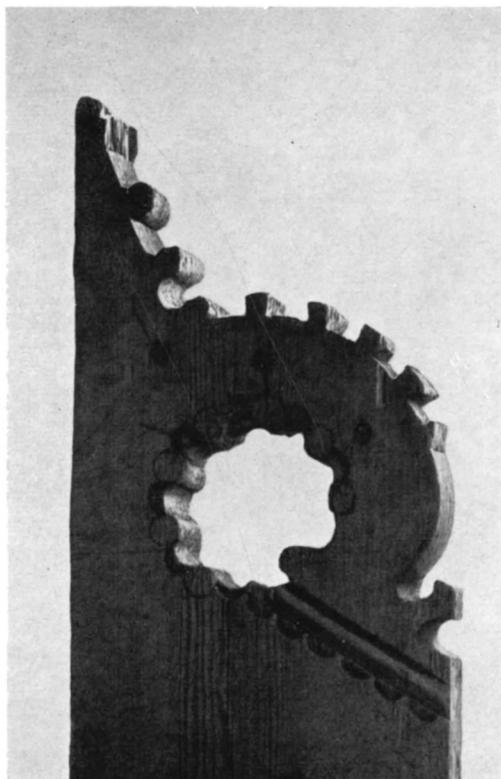


39 Скамья. Деревня Конец.
Архангельская область.
XIX в.

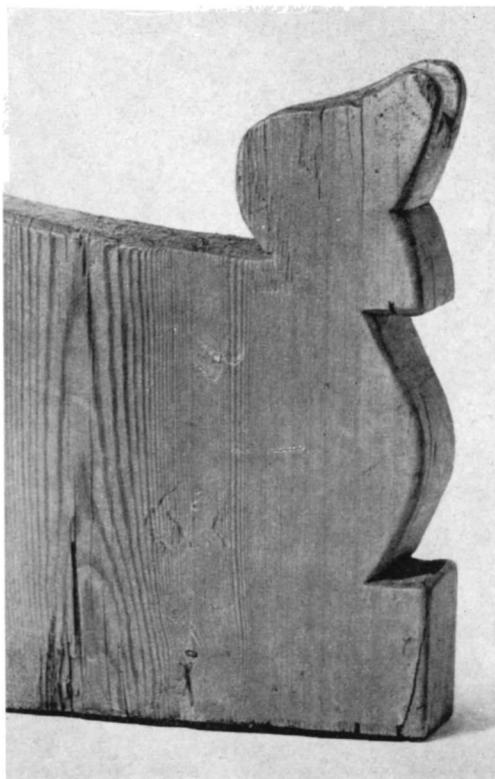
40 Скамья. Вологодская область.
Начало XIX в.



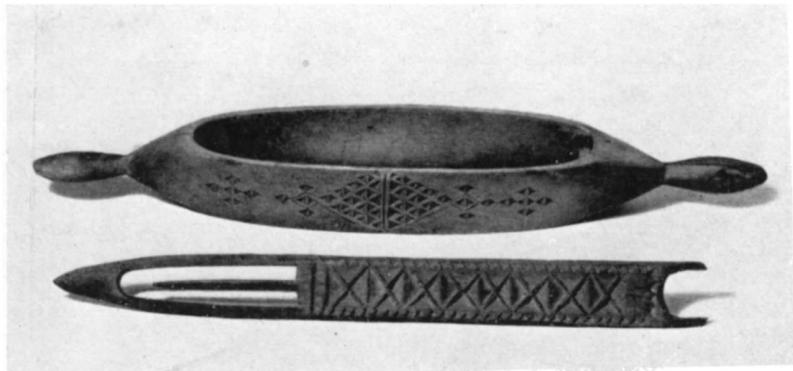
41 Копик. Деревня Веригино.
Архангельская область.
XIX в.



42 Кониок. XIX в.



43 Кониок. Село Лозта.
Архангельская область.
Конец XIX в.



44 Челнок и игла для плетения сетей.
Архангельская область. XIX в.

45 Зыбка. Конец XIX в.



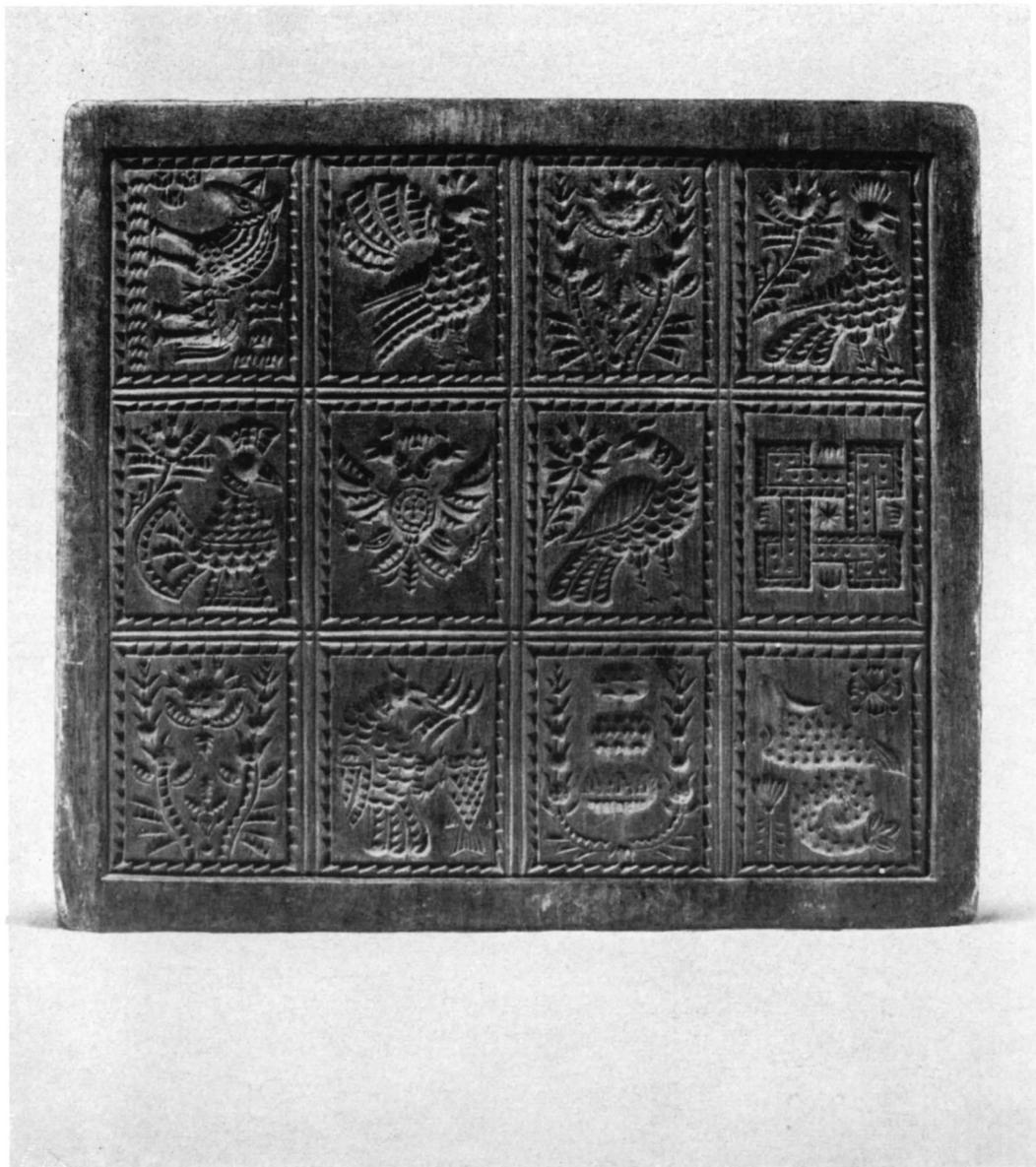
46—47 Резные дверцы.
Деревня Никитино.
Артангельская область. XIX в.



48 „Галантная пара“.
Вологодская область



49 Пряничная доска.
Архангельская область



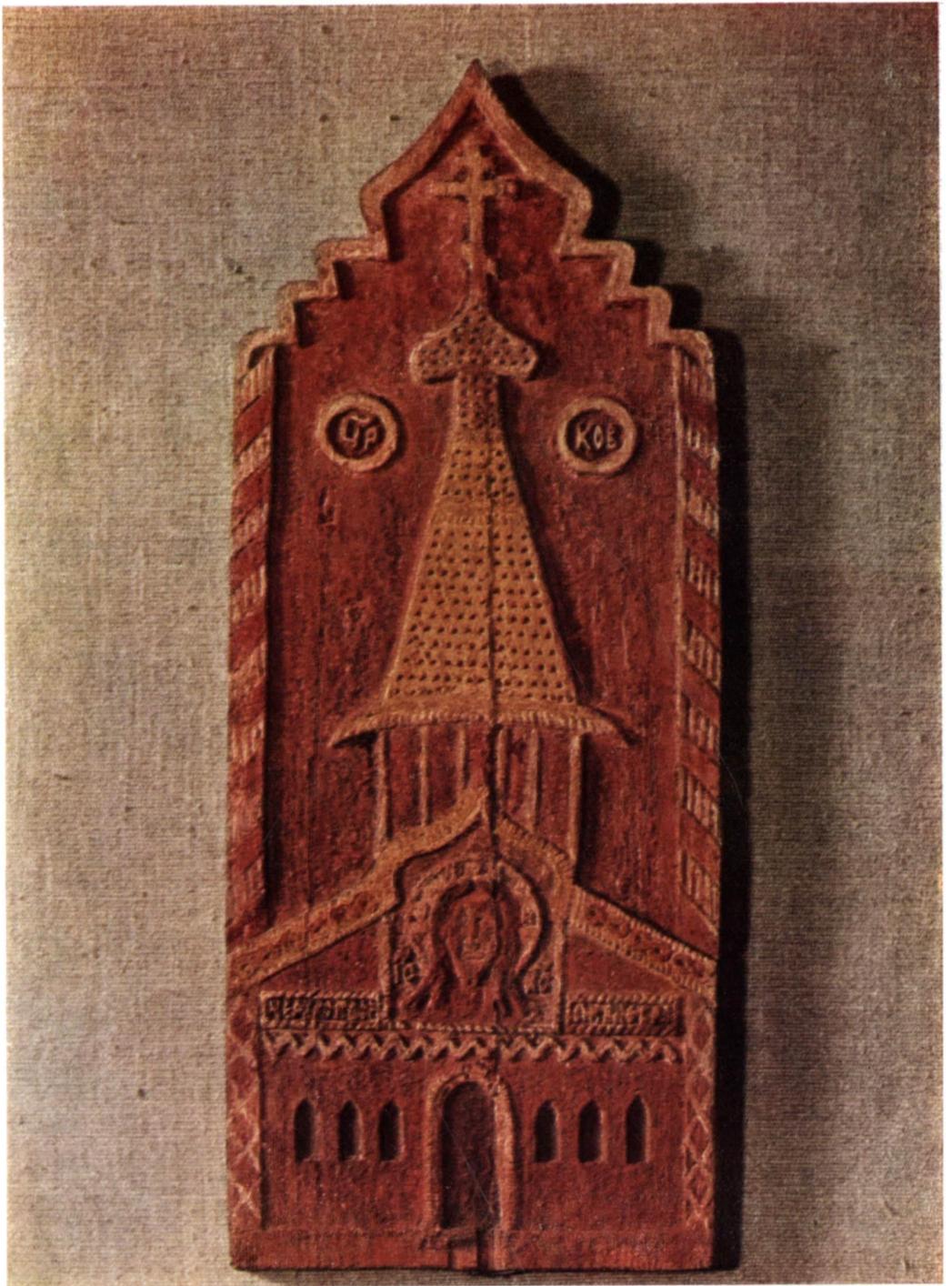
50 Пряничная доска.
Вологодская область

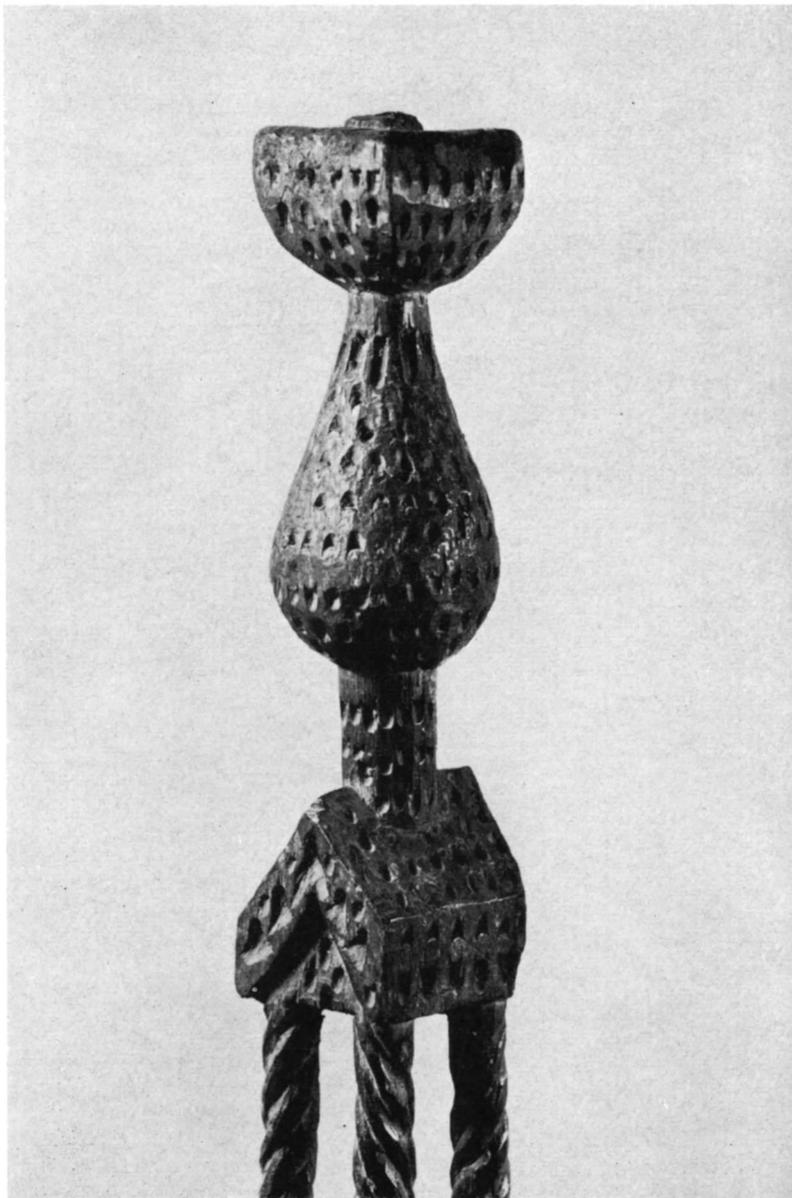


*51 Пряничная доска.
Вологодская область.
XVIII в.*

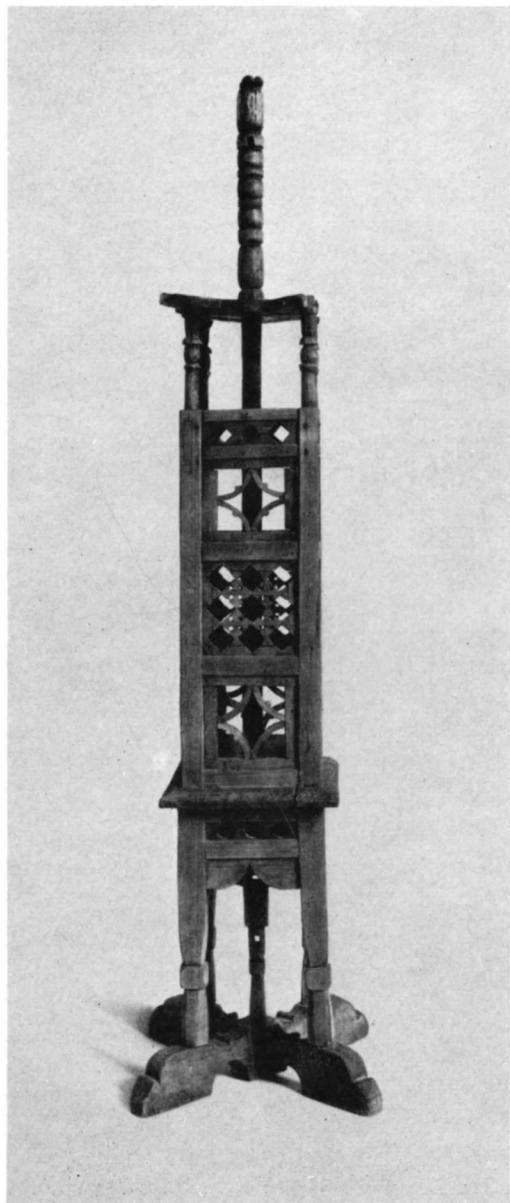
*52 Хлебрезная доска.
Архангельская область*

*53 Рельеф с шатровой церковью.
Вологодская область.
XVII в.*

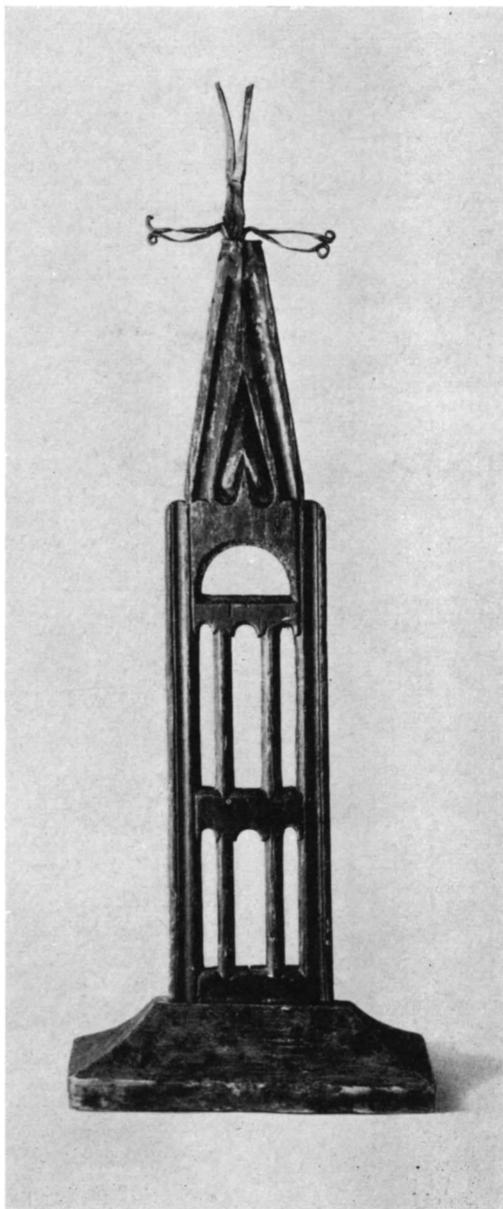




54 Подсвечник.
Вологодская область



55 Подсвечник.
Тотемский район.
XVIII в.



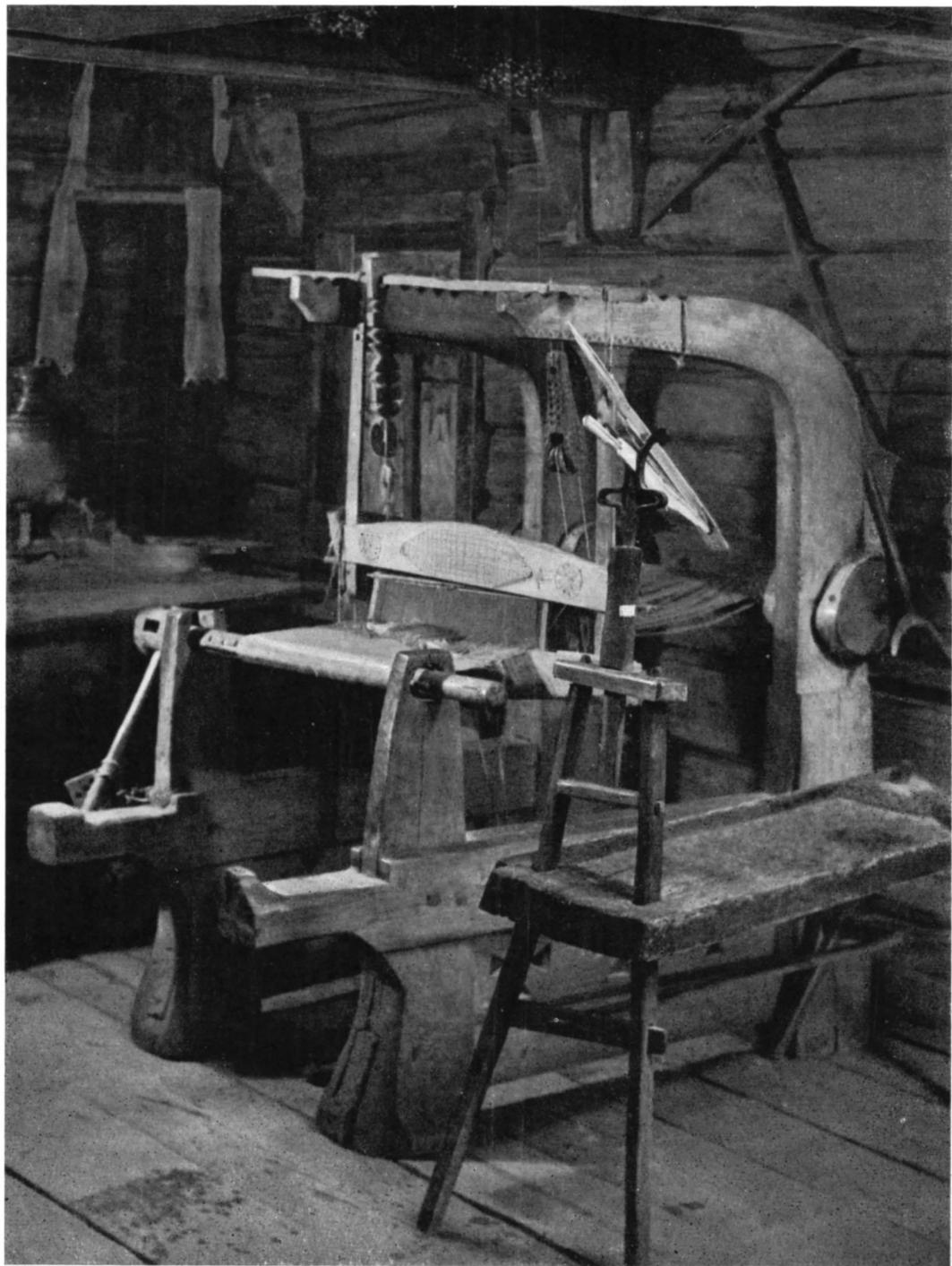
56 Свечеч.
Вологодская область





*57 Подсвечник.
Вологодская область.
XIX в.*

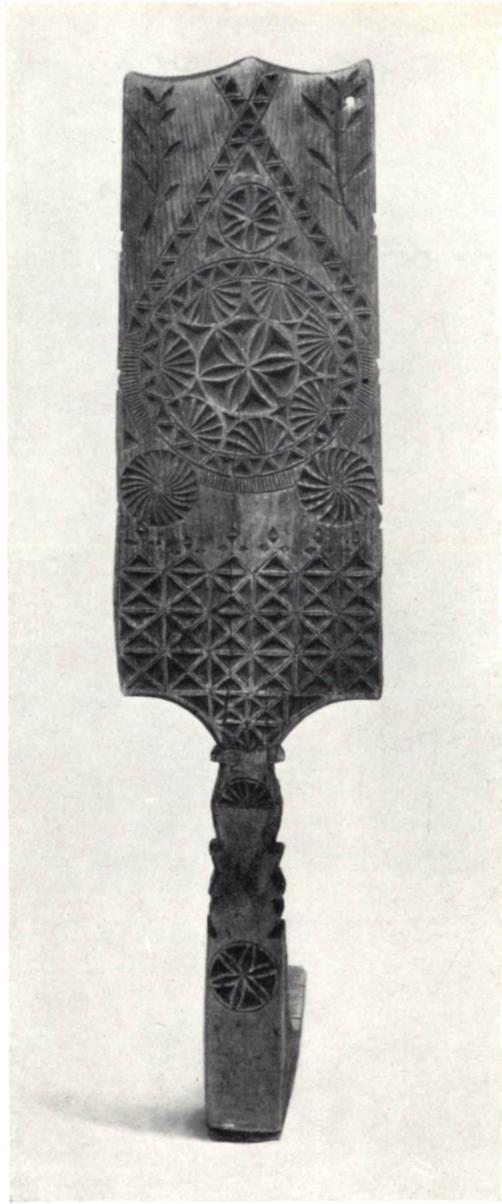
58 Свадебный венец. XVII в.



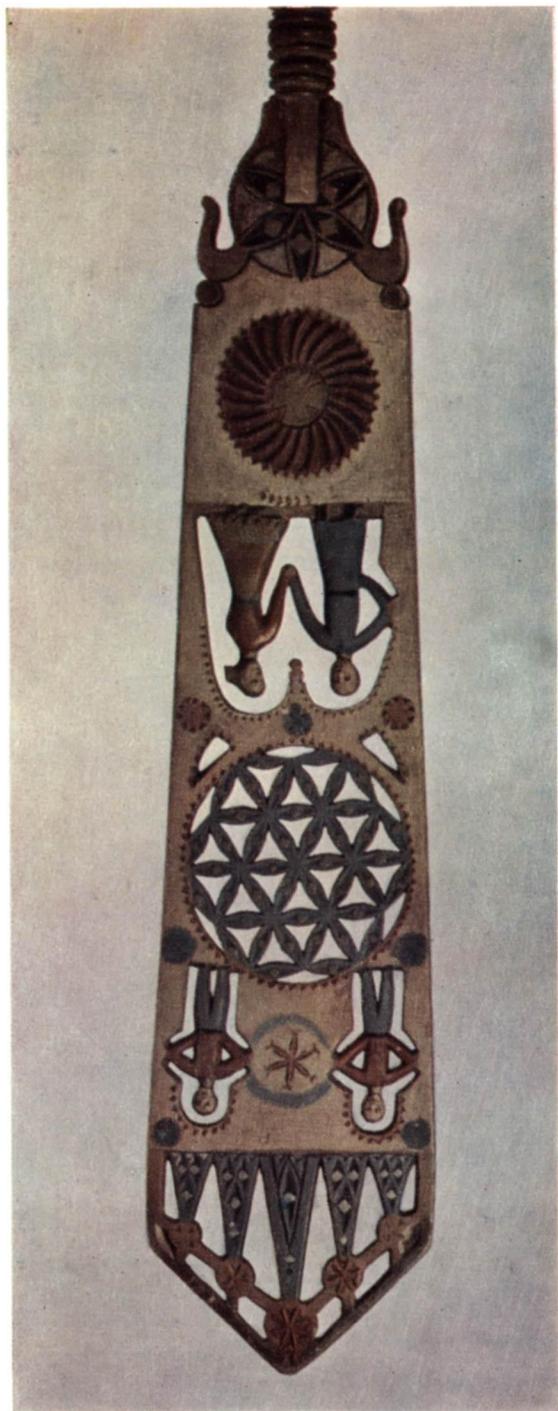
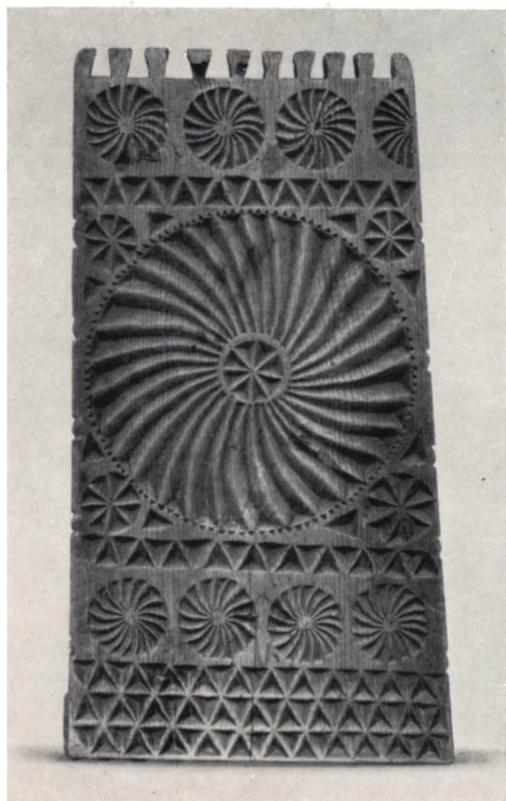


59 Ткацкий станок.
Вологодская область.
Конец XIX в.

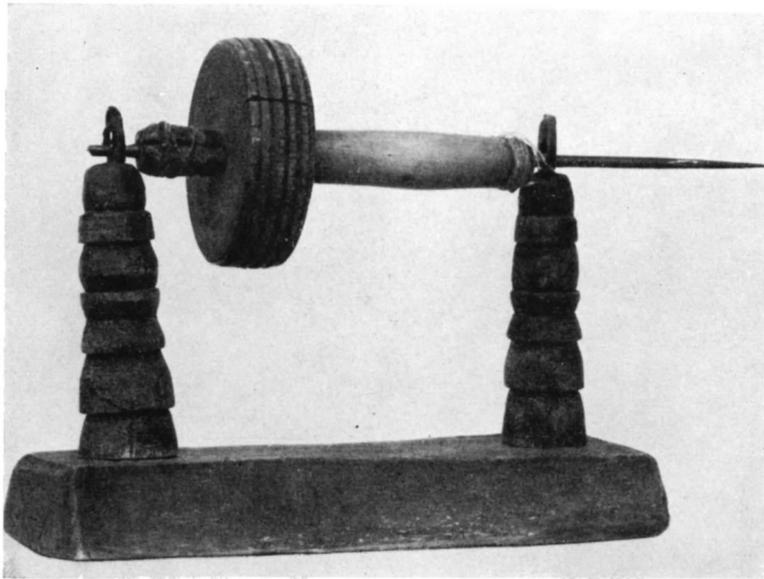
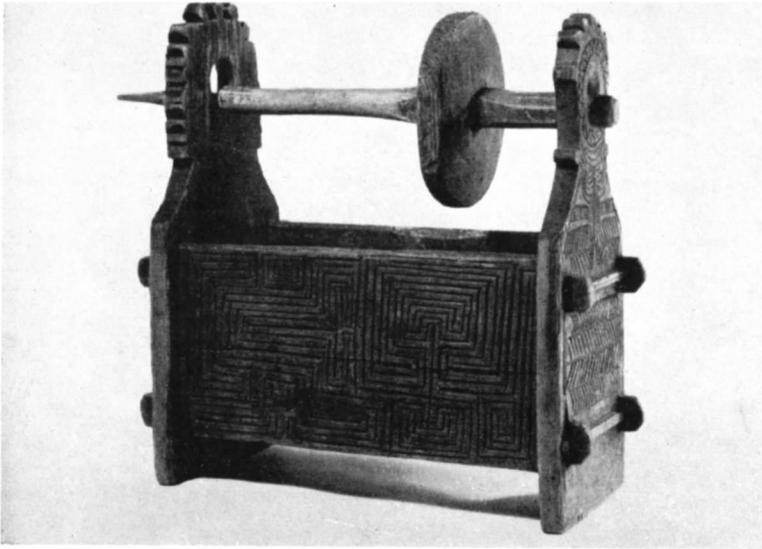
60—63 Детали ткацкого станка.
Архангельская область. XIX в.



64—66 Прялки.
Вологодская область.
XIX в.



67 Прялка. Поморье. →
Конец XIX в.

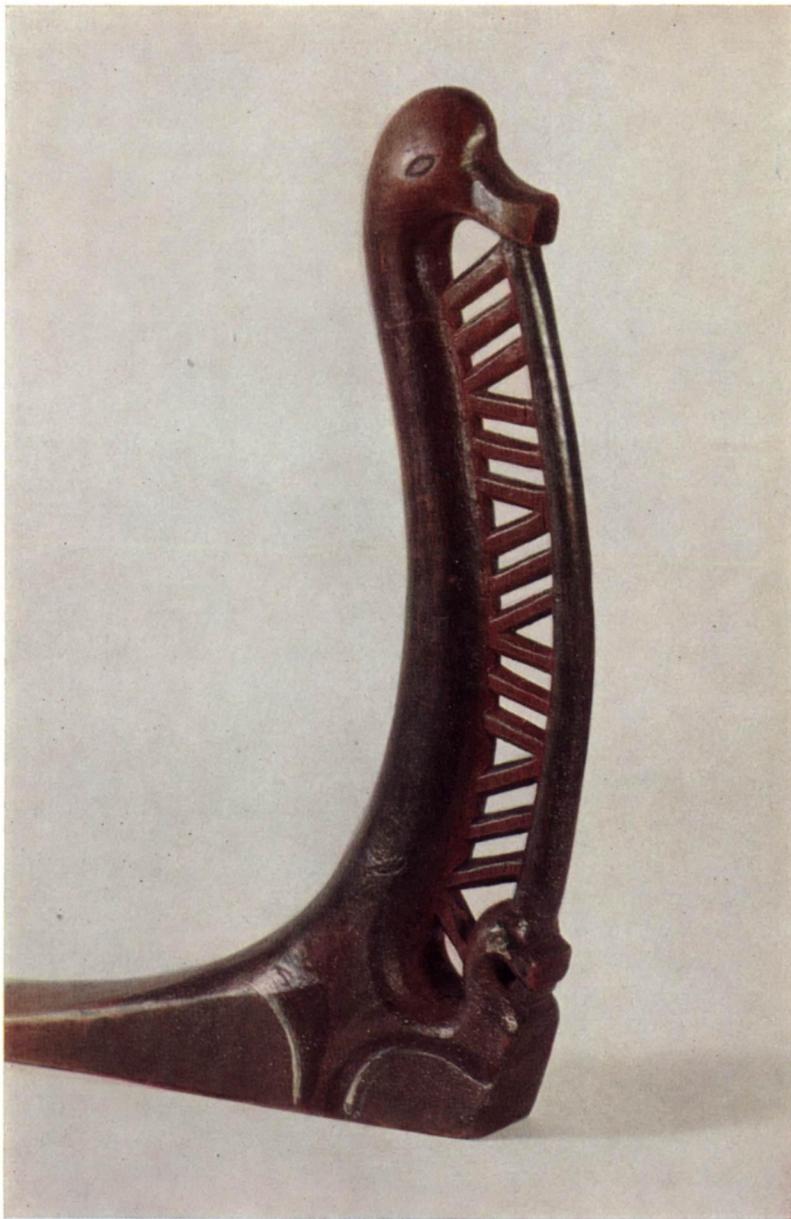


68 Скально.
Деревня Запюгчи.
Архангельская область. XIX в.

69 Скально.
Вологодская область. XIX в.



70 Веретено.
Архангельская область.
XIX в.



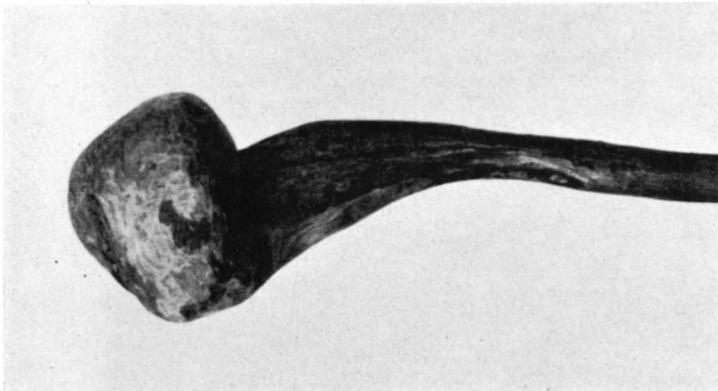
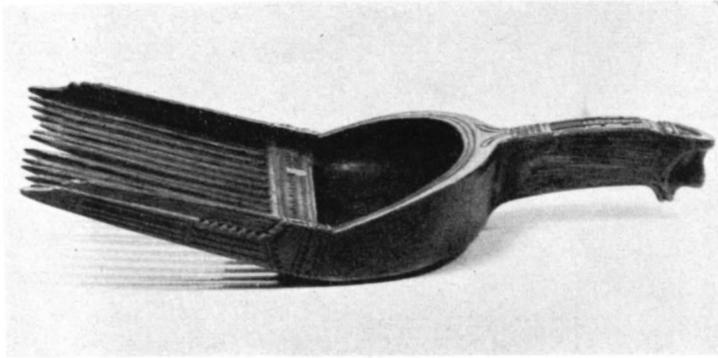
71 Шейка.
Вологодская область.
XIX в.



72 Швейка.
Тотемский район.
Начало XIX в.

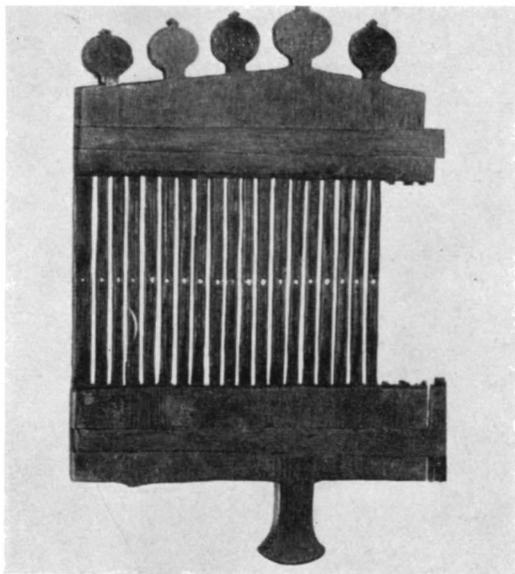


73 Стержень швейки.
Вологодская область.
XIX в.



74—75 Грабельки для ягод.
Архангельская область

76 Безмен из капа.
Кокшеньга. XIX в.



77 Рамка для плетения поясков.
Пинега. Конец XIX—начало XX в.



78 Берестяная коробочка-солонка

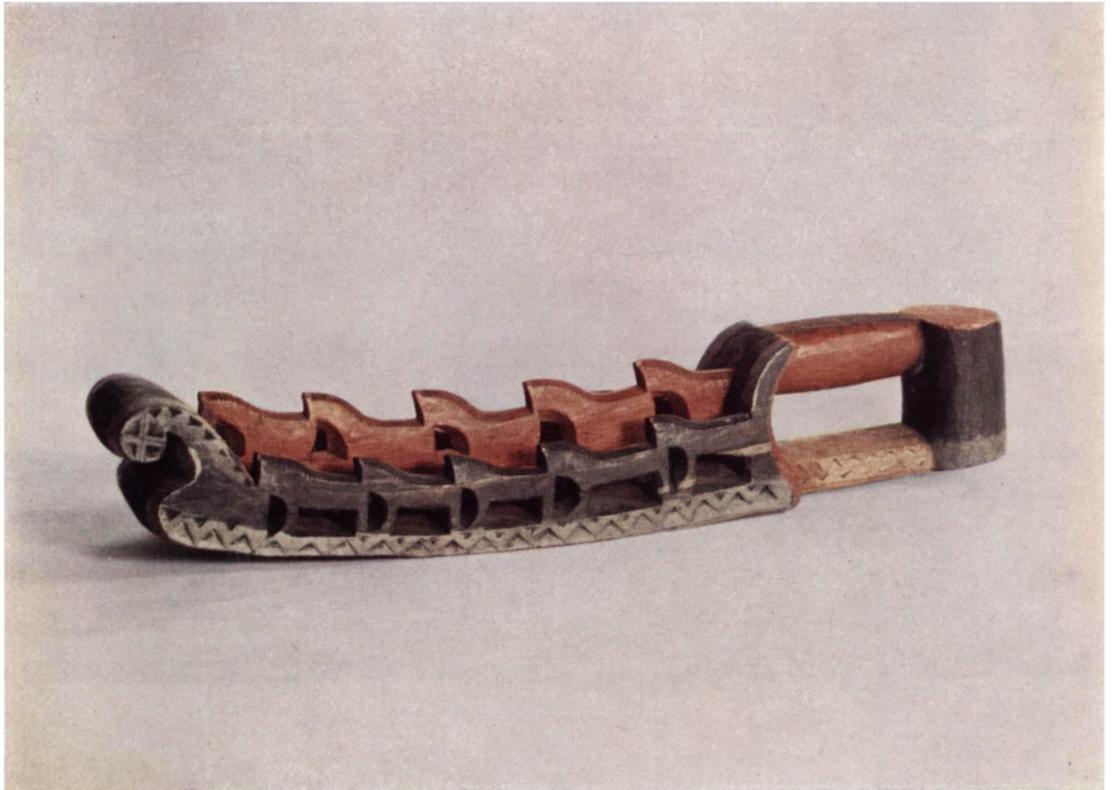


79 Пороховница.
Деревня Керча.
Архангельский район.
XIX в.

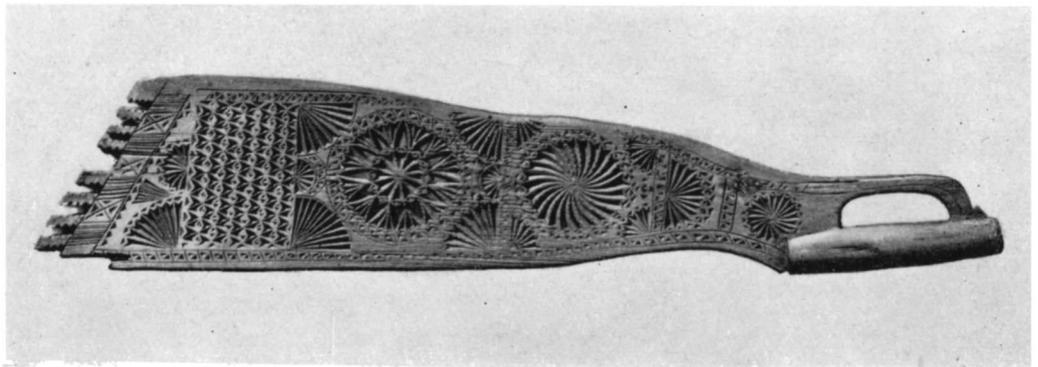
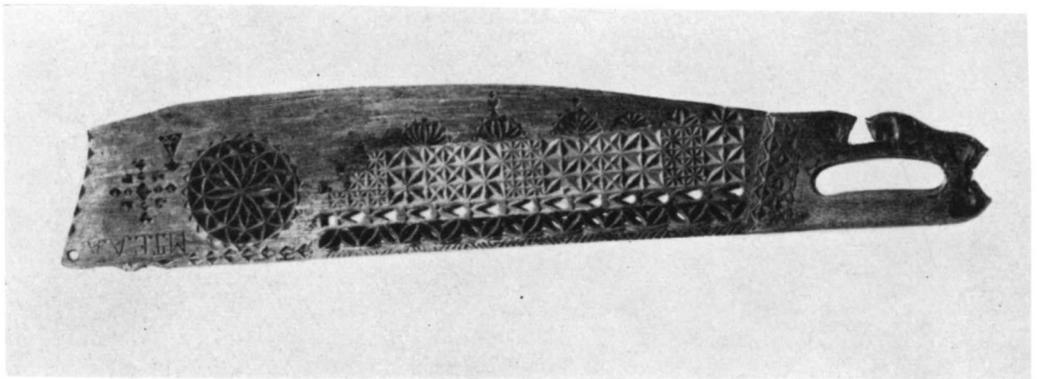
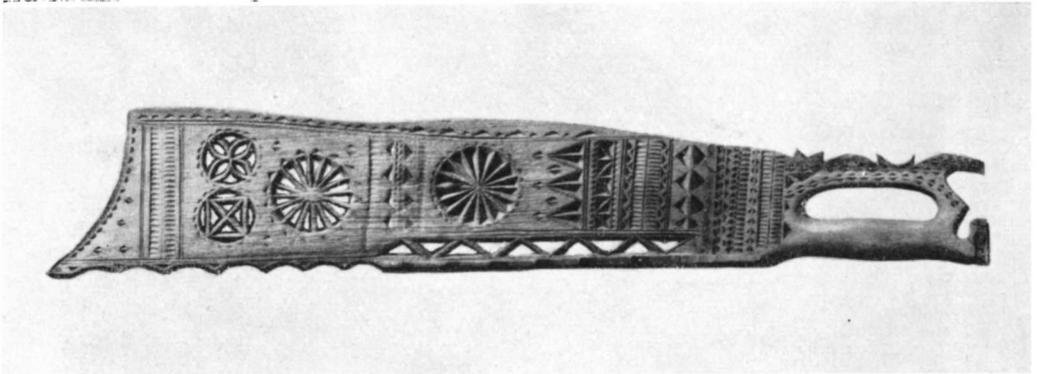
80 Навершие швейки



81 Расписные санки.
Вологодская область.
XIX в.



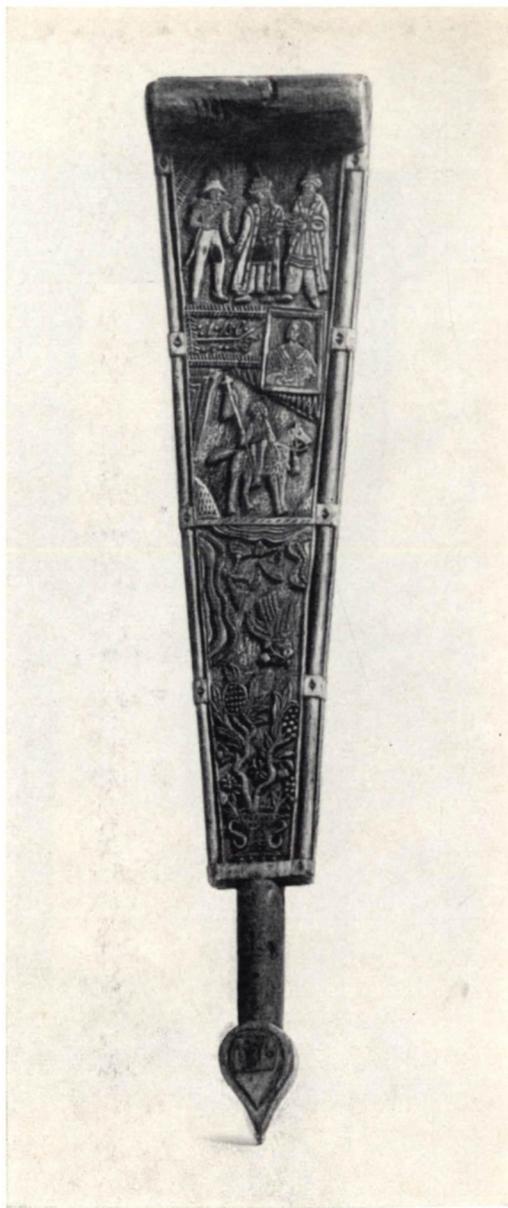
82 Каталка.
Архангельская область.
XIX в.



83 Трепало.
Архангельская область

84—85 Трепала.
Вологодская область





86—88 Вальки.
Вологодская область



89 Солоницы-птицы.
Архангельская область.
XIX в.

90 Солоница.
Архангельская область.
1815



91 Берестяные солоница и круляница.
Деревня Конец.
Архангельская область

92 Поплавок. Поморье.
XIX в.

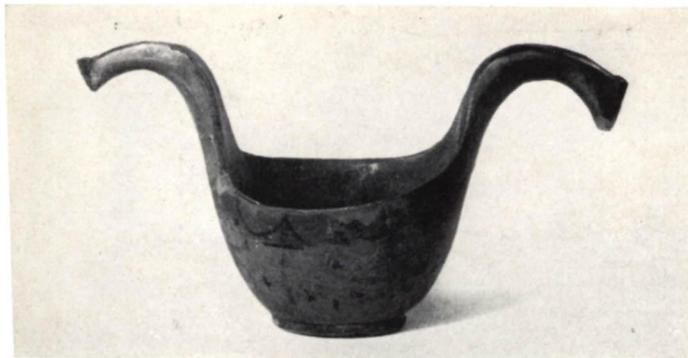
93 Солоница. Архангельская область



94 Ковш-скопкарь.
Деревня Осташево.
Архангельская область.
XVIII — начало XIX в.

95 Ковш-скопкарь.
Архангельская область





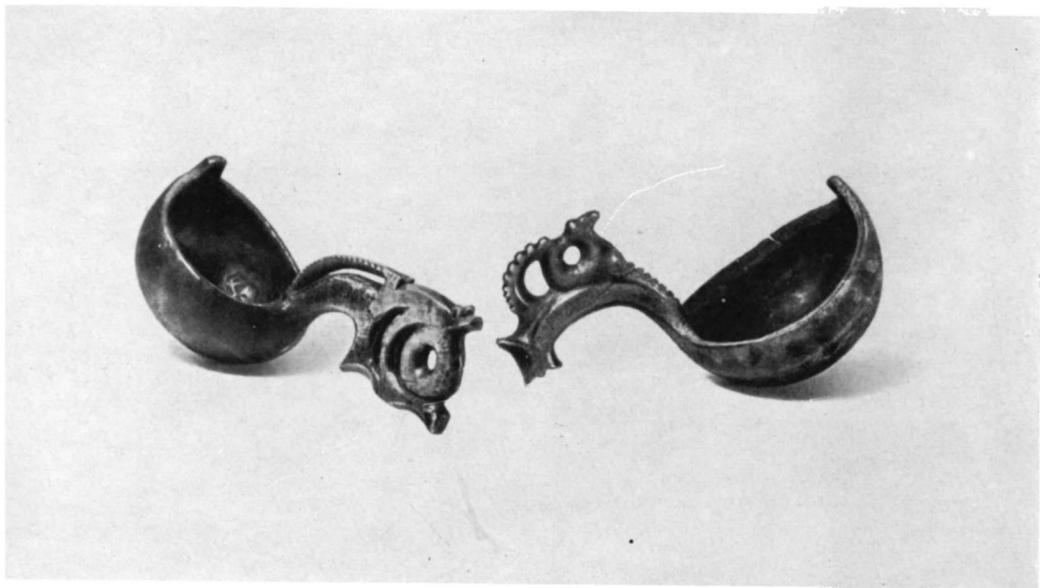
96 Ковш.
Архангельская область

97 Ковш-скопкарь.
Деревня Петругино.
Архангельская область



98 Ковш.
Архангельская область.
Конец XIX в.

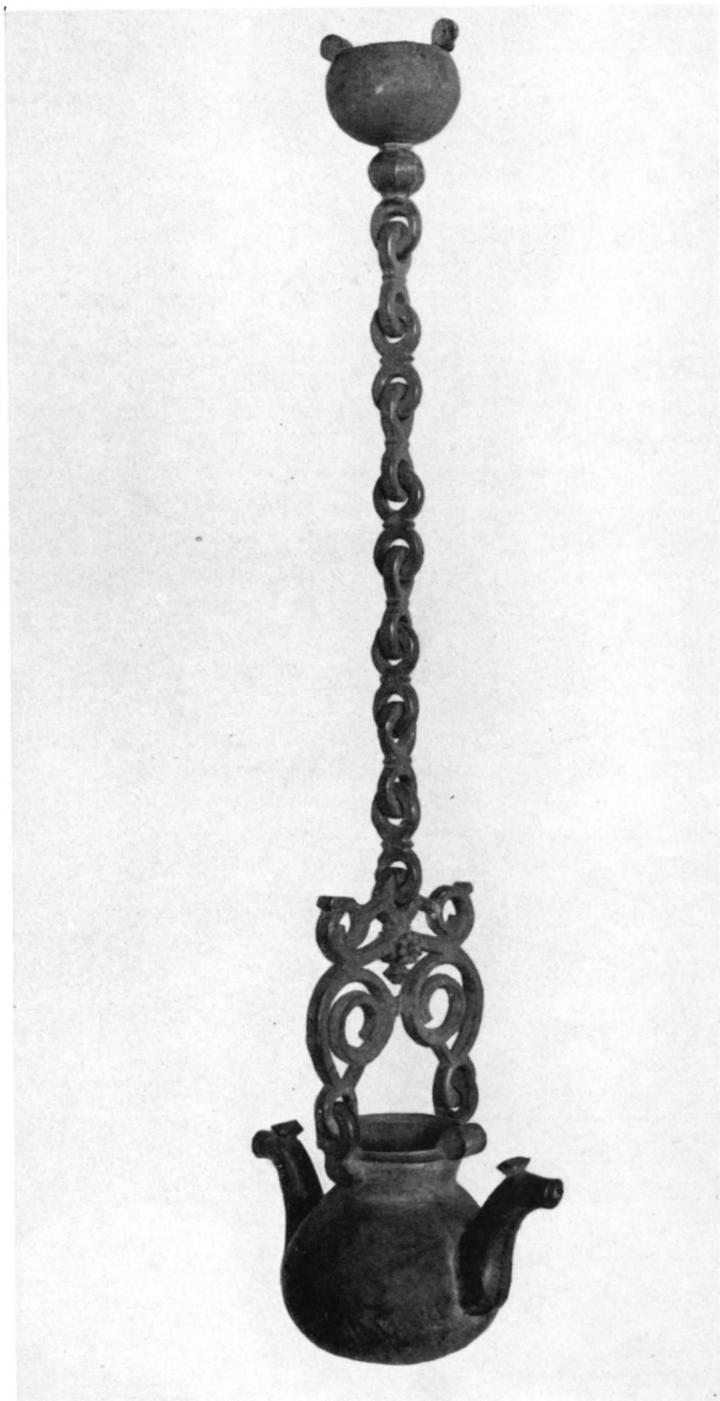
99 Ковш-скопкарь.
Вологодская область.
XVIII в.



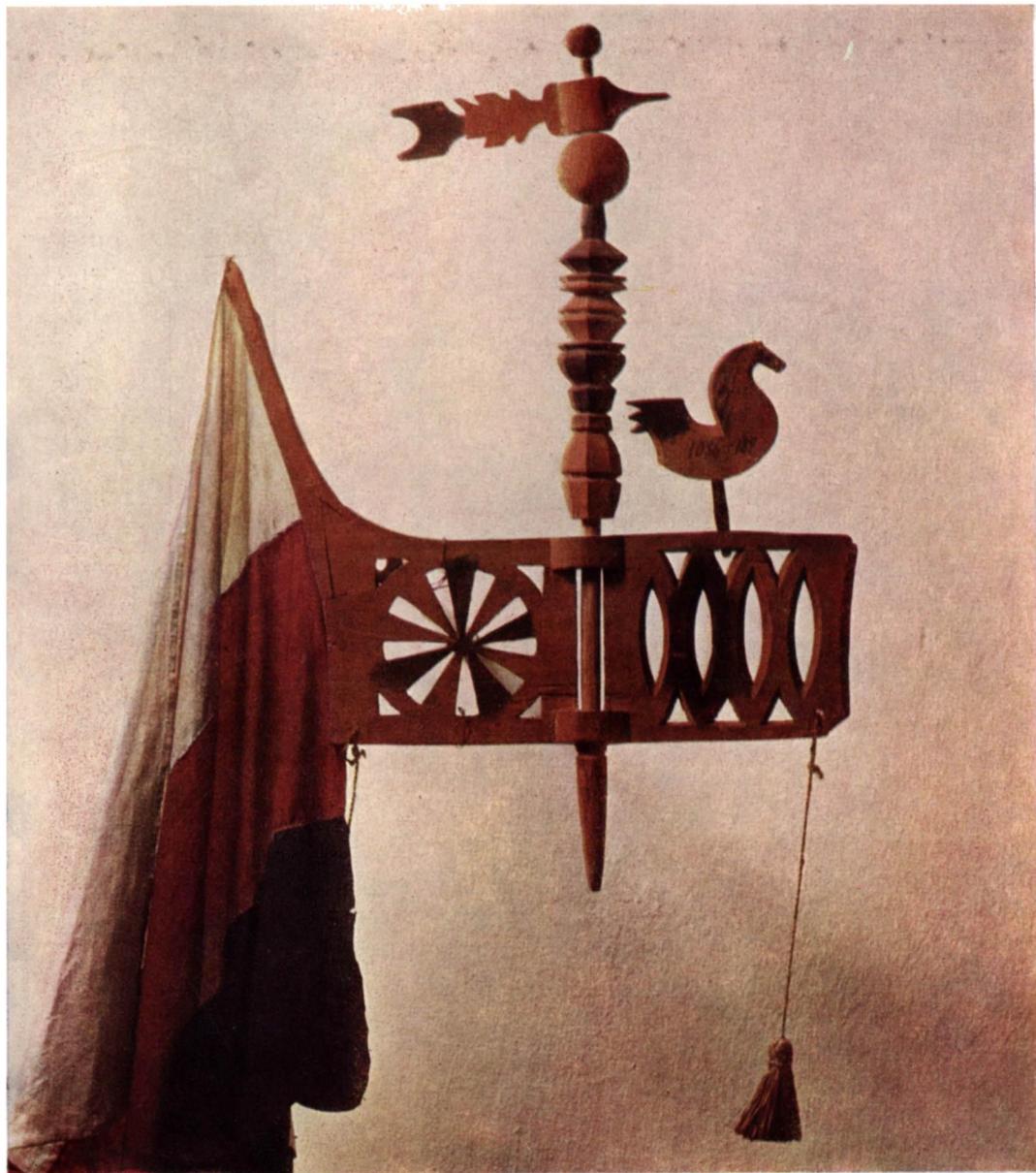
100 Ковши-наливки.
Вологодская область

101 Ковш-наливка.
Тотемский район. Начало XIX в.





102 *Рукомойник.*
Архангельская область.
Конец XIX в.



103 Флюгарка.
Архангельская область.
XIX в.

Особенно интересны вальки с рельефными изображениями аллегорического характера³⁰. Плотное, твердое дерево, очевидно яблоня или груша, гладко отполированное на кромках, обработано очень тщательно мелкой и суховатой резьбой. Наиболее ранний образец, датированный 1764 годом, изготовлен в Архангельске. Рельефный декор архангельских вальков представляет собой причудливое смешение барочных завитков с древнерусскими узорными розетками, кавалеров и дам в европейских одеждах с пряничными грифонами, петухами и барсами, словно взятыми с «красных» изразцов Древней Руси. Рядом с фантастическим двуглавым орлом, сплошь разделанным зубчатыми выемками, летят пухлые обнаженные ангелы с трубами в руках. Под ними танцуют шуты в звериных масках, видны солнце и луна в виде личин, а возле них извивается кольцами змеиный хвост Тритона, рядом с которым размещены сказочные корабли, индюки, рыбы, птицы, почти в точности сходные с рисунками пряничных досок конца XVIII века. Все это обилие сюжетов теснится на узкой лопатке, равномерно и густо запеляя ее. Плоскоузорные рельефы, возможно, посвящены теме бракосочетания (валек входил в состав девичьего приданого). Действительно, на вальке 1786 года, выполненном Максимом Шапошниковым (Загорский музей)³¹, в средней части рельефа изображены жених и невеста с венцами на головах, взявшиеся за руки. Над ними словно парит двуглавый орел. Выше — парные медальоны с рельефными портретами.

В других вальках этого типа повторяются те же мотивы, причем хорошо видно, как активно перерабатываются они в духе привычной геометрической резьбы. Появляются розетки, контурные врезки, рельеф теряет моделировку и обрывается к фону отвесными краями. «Пряничные» корабли, петухи, рыбы, индюки все более замыкаются и теряют логическую связь с другими мотивами, становятся ритмично повторяющимися элементами бессмысленного узора. В то же время дама и кавалер постепенно утрачивают галантный облик. Если вначале они жеманно танцуют, на руках у них сидит голубь, их позы, парики, туфельки, нарядные шляпы с пером и пышные платья полны изящества, то позже все цепенеет, лица сплываются, одежды упрощаются, проглядывает древний образ «хозяина» и «хозяйки».

Композиция свадебных вальков словно рассыпается на отдельные элементы, которые перекочевывают на крестьянские донца, прялки, набилики Архангельского края. В различных предметах XIX века встречаются эти осколки первоначальной группы: то пара фигур, затесавшаяся среди геометрического узора (донце из Гос. музея этнографии), то Тритон, превратившийся в русалку или

в мужскую фигуру в брюках, но с обнаженным торсом (прялка из Вельска); в иных случаях сохраняется мотив личины (коробка зеркала из Гос. Исторического музея), шагающих зверей или парусника.

Особенно интересна метаморфоза, происходящая с главными персонажами. Женское изображение схематизируется. Над тяжелым подолом-колоколом иератически вздымаются руки. В голове обозначаются идольские черты. Веер или птица в руках заменяются иногда странным «бумерангом» (набойная доска из Вельска). Кавалер все более отчетливо превращается в солдата или охотника в картузе. Геральдические птички становятся утками. Свадебный сюжет превращается в сцену охоты, причем у персонажей сохраняются странные, словно салютующие жесты (прялка из Гос. музея этнографии).

Одновременно с распадом, расшатыванием сюжетной композиции происходит изменение техники и архитектурного построения. Изображения вовлекаются в общий поток выемчатого узора, превращаются в условные значки или отщипываются на края, где кажутся случайным и жалким придатком (поморские прялки со сценами охоты). Рельеф утрачивает моделировку и становится либо обрубленным островком, либо чаще всего контурным, почти графическим рисунком.

Вельская прялка первой половины XIX века из Гос. музея этнографии украшена контурными изображениями фантастических крокодилов, страусов, китов, единорогов, солнечных личин, то есть все той же книжной аллегорической смесью XVIII века. Но все детали и фон заполнены зубчатыми порезками, а среди зверей вышагивает охотник в сапогах и большом картузе, трактованный в жанровом духе 40-х годов XIX века. К этому же времени относится другая прялка-лубок, украшенная контурным изображением двух всадников, которые сошлись в поединке, подняв копь. В верхней части лопастки над всадниками обозначены елки и птицы в самой архаической схеме.

Древние образы в резьбе XIX века смешались с бытовыми сценками, эмблемы и символы с «трактирными» мотивами. Большая птица, похожая на голубя, запряжена в сани. Под деревом пасутся олени и кони. Ножи и вилки возлежат на блюде, рядом свернулась в кольцо щука или стерлядь. Красуется веточка брусники. Кошка встретилась с собакой. Летят гуси. За столиком у самовара свершается чаепитие.

Видимо, к той же группе мелкоузорной городской резьбы, что и пряничные доски, а также свадебные вальки, следует отнести донце швейки архангельской работы 1816 года, украшенное тонким рельефом на тему повести «О царице и львице»³². Изображения людей, львицы, деревьев выполнены в суховатом, ли-

нейно-графическом стиле, очень близком по характеру резьбы валькам XVIII века. Совпадают отдельные приемы, например узорная разделка одежд крошечными зубчатыми и веерообразными выемками. Хотя резное донце выполнено, очевидно, по лубочной картинке XVIII века, в нем есть отголоски очень старых традиций. Изображение сидящего царя можно сопоставить с фигурой Иоанна, сидящего на троне, в одном из клейм Людогощинского креста. Деревья разделаны по-пряничному, на ветвях сидит птица. В очертаниях львицы есть отдаленное сходство со львом Щепкинского тябла XIII века. Резные фигуры четырех солдат в киверах и длинных шинелях, оформляющие точеный стержень швейки 1816 года, находят аналогию в вологодских швейках XIX века, где мотив стоящей фигуры или двух фигур трактуется более архаично, в условно-символических, идолоподобных формах.

* * *

Нам почти ничего не известно о мастерах церковной резьбы XVIII — первой половины XIX столетия. П. Челищев, повествуя о Соловецком монастыре, упоминает о живших здесь специально обученных солдатах-резчиках³³. Н. Сластухин, ездивший в начале XX века по Северной Двине и Пинеге, сообщает, очевидно со слов местных жителей, о резчике Кокореве, который работал во второй четверти XVIII века и славился по всему Северодвинскому краю³⁴. Кокорев выполнил несколько иконостасов, например для церкви в Кевроле. В растительных орнаментах этого иконостаса есть сходство с травными узорами пряничных досок и северных набоек этого времени.

И. Евдокимов полагал, что в Устюге было много мастеров-ваятелей, работавших «с различными индивидуальными наклонностями»³⁵. Возможно, что собственных или наемных резчиков-скульпторов имел и Спасо-Суморин монастырь близ Тотьмы. Расцвет церковной скульптуры в конце XVII — начале XVIII века можно отчасти объяснить распространением украинского влияния. На Севере в эту эпоху появилось много епископов-малороссов, поощрявших внедрение здесь ярусных храмов и красочных палат в стиле украинского барокко, а также пышной деревянной пластики, не лишенной следов польско-католической манерности, высокопарности и обстановочности³⁶.

Мнение Евдокимова о том, что церковное ваяние — искусство «общенародное, соборное, безликое, безыменное», едва ли справедливо³⁷. Можно, скорее, согласиться с Г. Бочаровым и В. Выголовым, которые предполагают, что все северные деревянные скульптуры XVIII века вышли из двух-трех ремесленных

мастерских³⁸. Монастыри Великого Устюга, Тотьмы и, возможно, Вологды—наиболее вероятные адреса этих мастерских. Музеи указанных городов особенно богаты памятниками деревянной статуарной пластики, найденными в местных церквях. В окрестностях Тотьмы, в селениях по берегам Сухоны совсем недавно были обнаружены среди церковных развалин прекрасные статуи, сходные с теми, которые находятся в музеях Вологодского края. Еще в XVII веке Тотьма и Устюг славились своими резчиками. В Устюге, кроме того, были сильны традиции иконописания. Местных мастеров иконного письма часто вызывали для работы в Москву³⁹. В конце XVIII века здесь насчитывалось 35 иконописцев. Из Устюга была привезена в столицу одна из ранних рельефных икон с Георгием⁴⁰. Раскрашенные резные головы святых тотемско-устюжской работы XVIII века удивительно метко воспроизводят антропологический тип, который и ныне является характерным для этого района.

В деревянной скульптуре XVIII века получают развитие пространственно развернутые динамичные группы, наполняющие собой интерьер храма, а не отрезанные от него, как раньше, рамой киота. Позолоченные фигуры ангелов словно витают вокруг иконостаса, увенчанного резным объемным распятием с предстоящими. Царские врата строятся перспективно, образуя своего рода сценический проем, в котором размещается рельефная композиция «Тайной вечери» или фигуры евангелистов. В особой темнице, пугая натуральностью своей раскраски и настоящих одежд, сидит Спас полуночи—страдающий Христос, сидит в реальном, а не условном пространстве. Эту театрализованную скульптуру, богатую контрастами света и тени, «надо видеть при слабом тусклом мигающем свете зеленых, синих, голубых, розовых и белых лампад». Тогда возникает «чувство таинственности, важности, даже некоторой жути»⁴¹.

Сохранившийся барочный иконостас Троице-Гледенского монастыря под Устюгом может служить примером патетической, шумной композиции с включением скульптурных фигур, балдахинов, гирлянд, распахивающихся занавесей, взвигренных, закругленных форм. В более упрощенном виде такие иконостасы красовались в многочисленных «купеческих» церквях XVIII века не только городских (например, Никольская церковь во Владычной слободе, Вологда), но и сельских (Крестовоздвиженская церковь на Лохте, Тарногский район).

Большинство статуарных многофигурных композиций дошло до нас в разрушенном виде, и это мешает правильному их пониманию. Несомненно, почти все они создавались для конкретного места, в соответствии с архитектурой интерьера, в синтезе с другими видами художественного убранства.

В полутемном запаснике совершенно теряется выразительная, энергичная пластика Георгия Победоносца из Тотемского музея. Преувеличенно широкий жест святого, конечно, требует иных условий восприятия: гулких сводов, красочного фона.

В тесной каморке Устюжского музея почти невозможно рассмотреть один из известных памятников северного ваяния, группу «Не рыдай мене мати» из Михайло-Архангельского монастыря. Хотя, по замечанию Г. Преснова, в этой скульптуре «есть неизжитые следы грациозности и декоративности южнорусских статуй»⁴², ей нельзя отказать в большой силе чувств и полновесности лепки.

Большое количество деревянной скульптуры XVIII века находится в Вологодском музее. Выразительна фигура богоматери со сложенными на груди руками. Сидящий Христос изображен прикованным к столбу каторжной колодкой. Это один из лучших образцов северного ваяния XVIII века.

Дошедшие до нас второстепенные изображения сидящего Христа, принимающего побои, отличаются, как правило, некоторой сухостью и дробностью формы. В большинстве случаев детально, по-муляжному, воспроизводятся брызги крови, проступившие из-под острых шипов тернового венца. Форма слабо организована. Пластика вялая. В музеях эти серые, унылые фигуры почему-то рассаживают в одну шеренгу. Зрелище при этом оказывается неожиданно комическим: статуи словно передразнивают друг друга. Трагизм темы исчезает из-за ремесленного, безразличного исполнения.

В собрании Сольвычегодского музея есть несколько первоклассных образцов северной церковной пластики, например резные изображения Саваофа, летящих ангелов, небольшая фигура Николы. Рельефная икона Георгия сохраняет черты стиля XVII века, но по сравнению с известной архангельской резной иконой здесь все словно снижено, заземлено, бескрыло. Тема подвига не выявлена. Нет и сказочной приподнятости чуда. Есть прозаизм, вообще присущий скульптуре XVIII века. В XIX веке он превратится в вульгарность.

Наряду с сюжетными композициями северные резчики XVIII века продолжали выполнять символически-замкнутые фигуры—иконы, преимущественно образы Николы, Параскевы, а также Георгия Змеборца. Если Никола Можайский XVII века выглядит как несокрушимый, огромный позолоченный идол, то в XVIII столетии он чаще получает облик низенького, чуть сутулого старичка странника с белой широкой бородой. Меч в руке его заменяется книгой. Это «Николай Угодник», «Никола зимний» или «Никола вешний», защитник слабых, покровитель странствующих, благословляющий всякую земную тварь.

В фигурах Параскевы сильнее ощущается южное влияние, формы несколько манерны, нарочито изогнуты и милovidны. Головы яйцевидны, пухлы, мягки по очертаниям. Плавно-волнистые складки разрыхляют объем, лишая его целостности, твердости и весомости. Раскраска, построенная на полутонах и нюансах, уже не так абсолютно и неподвижно спаяна с массой. Цвет выглядит мерцающим, изменчивым. Статуи Параскевы XVI—XVII веков из Вологды и Архангельска построены более строго архитектурно, плотно и по-иконному плоско. XVIII век освобождает пластику от рельефной скованности, но вместе с этим освобождением появляется неуверенность и незакрепленность композиции. Эти черты особенно проявляются в многочисленных фигурах предстоящих, которые хранятся в музеях Севера.

Мелкая рельефная пластика XVIII века сохраняет многие традиции более раннего времени. Вместе с тем появляются и новые черты, причем не столько в компоновке, сколько в пластическом и планово-пространственном решении.

В резной миниатюре XVIII—XIX веков хорошо видна общая линия эволюции. По сравнению с драгоценными, ювелирно проработанными образцами XVII века, резанными из кипариса так, что дерево не было ощутимо в его материальности, иконки XVIII века более выпуклы, контрастнее моделированы, в них сильнее выражена фактура, пространственное решение фон. Эти признаки присущи, например, складням из Устюжского музея.

В резных образках XIX века начинает преобладать сухая, жесткая прорисованность формы взамен мягкой вылепленности более ранних памятников. Здесь можно встретить грубоватые, наивно решенные вещи, резанные уже в простом, мягком дереве, украшенные крупным выемчатым узором. Примером поздней, чисто народной интерпретации канонического сюжета может служить резная иконка с изображением св. Георгия из села Конец, Тарногского района, Вологодской области.

Богатейшая коллекция Пермского музея позволяет особенно наглядно и полно ощутить народные черты в церковной деревянной скульптуре XVIII века. Крестьянская, простонародная основа более заметна здесь, чем в сравнительно утонченной и стильной вологодской и архангельской пластике⁴³. «Мужицкий» облик пермских богов, несомненно, отвечал местным, наивным крестьянским представлениям и обрядам, в которых многое сохранилось от идолопоклонства, долго державшегося в камском Приуралье. Деревянной статуе вешали на шею медные крестики, кусочки ткани, регулярно шили для нее новую обувь, которую она якобы стаптывала, разгуливая по ночам. Статую выносили из храма

во время молебственных шествий. Святой плыл над спинами людей, над чахлыми полями, и голова его, иногда укрепленная подвижно, слегка покачивалась в такт шагам.

В пермской скульптуре много жизненной правдивости⁴⁴. Скуластые монголоидные лица измождены. Вместо Христа, в сущности, изображается горемыка-мужик, в мешковатых измятых портах, скорбно подпирающий натруженной ладонью свою окровавленную щеку. Вместе с тем в этой глубоко народной, проникновенной скульптуре сохраняется более древняя тотемистическая основа с ее особой экспрессией образов и трансформацией реальных наблюдений в фантастическое видение духа. В пластических формах удерживается эта шаманская сверхъестественность, основанная на заострении и преувеличении, на иной системе организации образа, чем в христианской иконографии и тем более в реалистической скульптуре. В построении фигуры пермский крестьянин-резчик не всегда исходит из канонической церковной схемы или архитектурной формы столба, бруса, щита. В некоторых распятиях и статуях Николы заметна связь с образами людей-оборотней древних прикамских изваяний. Такова, например, фигура Николы-Можай из церкви села Покча, с невероятно длинной головой и птичьими глазами.

В фигуре Саваофа из села Лысьвы проявились лучшие особенности народного ваяния XVIII века: крепкая спайка и равновесие частей, любовь к архитектурной форме, ясность и открытость образа, его человечность. Лучи и круглые облака, окружающие, словно ореолом, идеально прекрасную голову, образуют символический треугольник, исполненный скульптурной мощи.

Резные северные иконы с изображением Георгия Змеборца XVII—XVIII веков наглядно демонстрируют народное понимание образа. В многочисленных решениях этой темы, от миниатюрных образков до внушительных монументов, раскрывается фольклорное представление о богатырском всаднике-воине. Наряду с официально-геральдической трактовкой, типичной для московской школы, встречаются, особенно в провинции, композиции, основанные на декоративном начале, изобилующие элементами фантастики и узорной нарядности. Иногда это проявляется в певучей линейности очертаний. В других случаях мастер окаймляет коня и всадника резной бахромой, украшает зубчатыми выемками, звездочками, орнаментальными завитками хвоста и гривы. Порой рельеф получает могучие, резко вырубленные топорные формы и обнаруживает сходство с игрушечным коньком или охлупнем. Простой, но слаженной форме с остро выявленным характером дерева соответствует яркая локальная раскраска.

В самом сюжете Георгия Змеборца тесно слились христианские и языческие черты. Символический всадник воплотил в себе признаки древнего бога-громовника и кентавра, защитника невест и покровителя животных. Георгий отождествлялся с Ильей, и в честь его, на 20 июля, совершались жертвоприношения и устраивались скачки. С весенним Егорием, 23—24 апреля, праздновался приход весны⁴⁵.

Христианская Параскева-Пятница также, по-видимому, удержала некоторые черты древней языческой Лады, богини любви, устроительницы свадеб, покровительницы рыбаков и купцов⁴⁶.

О неканоничности резных народных изваяний с полной ясностью говорит указ синода от 1772 года, отмечающий вольномыслие резчиков, бравшихся за изготовление церковной скульптуры: «...держают истесывать их сами неотесанные невежды и вместо сообразных святых с благообразными лицами образов безобразными, на которые смотреть гадко, болваны и щуды поставляют». Правда, синод, мотивируя запрет на резные иконы, называет среди других причин «отломление носа, руки, ноги и других членов», что ведет к «непристойным насмешкам». Другой мотив—накопление пыли, паутины, появление птичьих и мышиных гнезд, «очищать же их не столь удобно, как иконописные образа»⁴⁷. Тем не менее указом допускается применение «искусной резьбы распятий и иных неких штукатурных мастерством устроенных и на высоких местах поставленных». Гонения на деревянную скульптуру со стороны церковных властей продолжались и впоследствии, что привело, как указывает Н. Померанцев, к вырождению, а затем и полному исчезновению этого искусства⁴⁸.

Наряду с иконостасной и статуарной резьбой в интерьере деревянных церквей XVIII века получили развитие древнерусские формы плотницкой пластики: фигурно вытесанные столбы, подзоры лавок, кронштейны матиц, порталы дверей.

Этот простой конструктивный декор чаще всего применялся в оформлении церковных трапезных, которые сохраняли сходство с крестьянской избой: те же широкие лавки вдоль стен, печи, топившиеся по-черному, слюдяные оконца и образа в красном углу. Здесь пережидали непогоду, справляли канунные пиры, варили вскладчину мед и брагу.

Резные «опушки» лавок и обрамления проемов сохраняли пластические формы, сложившиеся еще в XVI—XVII веках: зубчато-волнистые профили, пологие арочки, иногда с висящими «гирьками», городчатые зубцы, витые веревочки, контурные порезки («в елочку»), крупные выемчатые зарубки, размещенные рядами или со-

бранные в розетки-«репы». Скупые «рытые» узоры и фигурные кромки оттеняли массивную мощь чисто вырубленных и отесанных бревен.

Горизонтальное течение бревен и узких окон, низкий потолок с тяжелыми балками, кольцо лавок, стягивающих пространство трапезной, создают впечатление неторопливо расстилающегося широкого потока. Так растекается и толпа прихожан, ожидающих здесь начала службы. Охватывающее и текучее пространство хорошо ощущается, например, в боковых помещениях Преображенской церкви в Кижях.

Подобное широкое, «стелющееся» пространство с немногими столбами-опорами типично для сенных и экипажных сараев-«поветей» русского Севера. Таков, например, интерьер сарая из деревни Кожали Олонецкого района⁴⁹.

Два или четыре столба, которые иногда ставились посередине трапезной для поддержки матиц потолка, делят объем на ясные, симметричные квадраты точно так же, как печной столб с брусьями-«воронцами» перпендикулярно и равномерно расчленяет пространство жилой избы. По контрасту с общей горизонтальной протяженностью редкие вертикали были очень эффектны, и это еще усиливалось скульптурной обработкой.

Деревянные столбы в основном сохраняли традиционную форму XVII века, расчлененную выпуклыми «дыньками» и «кувшинами», стянутую рельефными поясами. Таковы, например, могучие столбы из села Подпорожья Архангельской области, дубовые веревы из Павло-Обнорского монастыря под Вологдой с чешуйчатым узором, похожим на кровельный лемех.

В XVIII столетии опорам нередко придают фигурные консоли, похожие на широко раскинутые руки Оранты (трапезная Успенской церкви в Кондопоге). Особенно красивы и пластически выразительны столбы Петропавловской церкви в селе Пучуга, а также Благовещенской церкви в селе Турчасово на Онеге (этот памятник недавно погиб от пожара). В столбах этих церквей по сравнению с образцами XVII века больше остроты, светотеневых контрастов, разнообразия порезок.

Узорные детали, вроде порезок, чешуек, валиков, усиливают впечатление неимоверной силы столба, который растет подобно живому дереву, выбрасывая ветви-подкосы. Благодаря криволинейным, винтообразным бороздам, зубчатым оторочкам, желобкам и сочной росписи подчеркивается органичность этой пластики.

Подобные формы встречались в церквях XVIII века на Пинеге (церкви в Кевроле, в Шотогоре), в Поморье (церковь в селе Пижме Кемского уезда) и других

местах. Особенно близка к деревенской избе трапезная Рождественской церкви на Кокшеньге⁵⁰.

Впечатлению пластичности интерьера способствует выраженное в дереве усилие материала, его обузданная, но не подавленная тектоническая сила. Столбы стремятся раздаться вширь, но тяжкие кольца поясов кладут предел этому органическому разрастанию. Мощные обрамления из венцов и лавок подавляют растекание пространства. Профильная линия столбов ритмически согласована с резной опушкой и округлыми контурами «обнаженных» бревен. Подобная же уравновешенность сил, эхообразная повторность проявляются и в избе. В стержнях светцов и швеек, в точеных ножках столов и стульев сохраняется сходство с ярусными столбами.

Формы церковной мебели нередко прямо повторяют очертания построек и их частей. Выносные фонари XVII—XVIII веков из Вологды и Тотьмы воспроизводят шатровые храмы. Луковичными главками увенчивают киоты и клиросы. Стенки столов и ларей повторяют ограждения галерей-гульбищ. Резные подзоры киотов и полок отличаются от наружных причелин только масштабом. Эти элементы перешли и в народное жилище, где также можно встретить мотив церковной главки (спинки стульев, навершия прялок), решетчатых «выдр» (обвязка подстоля), киотообразные ниши-полки и т. д.

Примером церковной мебели XVIII века могут служить резные подсвечники и светцы из деревянных храмов Севера.

Подсвечник из Гос. Исторического музея с прорезной ажурной стенкой конструктивно сходен с простейшими образцами крестьянского обихода. Однако формы его богаче и тоньше по отделке, обладают большей стройностью и пластическим развитием. Боковые столбики имеют сложную профилировку, подчеркивающую легкость подъема и создающую игру светотени. Навершие похоже на миниатюрный лучковый фронтон, над которым возвышается сочно обработанный стержень светца. В предмете верно найдены членения по высоте. Особенно хорош резной орнамент. Прекрасно угаданная по масштабу прорезь из округло-ромбических элементов сочетается с очертанием глубоких выемок на подставке, силуэтом навершия.

Переходя с прорезной доски на глухую плоскость бруса, мотив круга становится более тонким и сложным. Этот мотив как бы варьируется, повторяясь в различных по размеру деталях, то крупных, то миниатюрных. Изменяются и разделки внутри круга от спиралевидных лучей до звездчатых порезок. Взаимосвязь всех этих кругов и частей круга, а также их согласованность с конструк-

тивными деталями, прямыми и криволинейными, отличается простотой и ритмичностью. Порезки в виде елочки дополняют облик предмета, сообщая ему особую пластическую мягкость, подчеркивая своеобразие фактуры дерева.

В другом светце-башенке на крестообразной подставке формы более сочны и конструктивно усложнены. Это целое архитектурное сооружение в виде двухъярусной сквозной вышки, с витыми колонками по углам. Строгие квадратные ярусы, ограниченные гладкими плоскостями, контрастно сопоставлены с массивными яблоками. В сочетании этих объемов мастер проявил много смелой выдумки и остроумия.

Главной чертой, отличающей этот светец от строго архитектурных по форме архаичных образцов, является барочный характер композиции. Круглые шары-опоры, особенно под «вышкой», зрительно делают ее висящей в воздухе, находящейся в неустойчивом равновесии. Этот момент подчеркнут тем, что вышка как бы перевернута, ее верхняя часть тяжелее и крупнее нижней. Неустойчивость выражена и в свободно покоящихся шарах, являющихся чисто декоративными элементами. Вместо уменьшения сходных элементов по мере подъема вверх, как в предыдущем образце, размер шаров, как и геометрических порезок, здесь, наоборот, увеличивается.

Казалось бы, такое нелогичное решение трудно согласовать с традиционным стремлением к уравновешенной и рациональной конструкции. Однако резчик мастерски объединяет оба противоречивых начала. Помещая шары, на которых покоится вышка, между двух тяжелых, почти одинаковых квадратов, он сводит значение их к фигурному перехвату на столбе, включая зрительно всю эту часть в меньший по высоте нижний ярус башенки. Кроме того, заполнение пространства внутри этого яруса поставленными по диагонали резными S-образными фигурами утяжеляет его. Выступающие концы крестовины, украшенные сверху яблоками, придают общей композиции пирамидальные очертания. Тем самым сохраняя остроту барочной, по существу, художественной идеи, народный мастер претворяет ее в спокойную, нарастающую ярусную вертикаль, обогащенную скупыми, но выразительными деталями. При крайней простоте и лаконизме элементов в светце достигнуто впечатление пластического богатства.

В светцах-башнях в XVIII веке проявляется стремление подчеркивать вертикаль множеством столбиков, тесно собранных в пучок. Вертикальные формы начинают преобладать над ярусным пространством, характерным для более архаичных светцов. Пространство между столбиками иногда заполняется прорезной решеткой.

В архитектуре народного жилища на протяжении XVIII—XIX столетий сохранялись приемы и формы, сложившиеся в Древней Руси. Ко второй половине XVIII—первой половине XIX века относятся наиболее совершенные образцы пластического оформления зданий. В это время окончательно сложился характерный для Севера тип большого, высокого крестьянского дома, с тяжелой самцовой кровлей, массивными охлупнями, курицами, резными водостоками, кронштейнами-«помочами», фигурными столбами, тесовыми трубами-дымницами, узорными причелинами, а в некоторых районах—с затейливыми наличниками и «выходцами»-балконами.

О художественном совершенстве севернорусского народного жилища говорил в 1910 году на IV съезде русских зодчих исследователь Д. В. Милеев. По его словам, «трудно себе представить не видев уютную прелесть старинной крестьянской избы Севера. Как все здесь цельно, просто, лишено вычурности, как все высокохудожественно и стильно красиво... Все убранство избы отделялось в цельных колодах тонкими профилями с прекрасными деталями и сливалось в общую... гармонию, полную чарующей прелести. Искусство здесь действительно жило и служило жизни, оно вытекало из ее требований и было правдиво. В каждой мелкой отделке вы видите больших художников с непосредственной силой, свободно передающих свои чувства, и это заставляет вас верить в мощную силу народного гения»⁵¹.

«Северная изба,—по замечанию Р. М. Габе,—обаятельна логикой своих масс, и это преобладает над всеми деталями»⁵².

Облик «классического» северного дома складывался медленно и крайне неравномерно.

Уцелевшие постройки XVIII—XIX столетий позволяют проследить этапы этого процесса, начиная от суровых и замкнутых строений, исторически восходящих к XV—XVII векам, но сохранившихся в строительной практике вплоть до конца XIX века.

Этот первоначальный, исходный тип представляет собой глухую квадратную клеть, похожую на башню деревянного острога. Волоковые окна узки, как бойницы. Так выглядит, например, жилой дом в Сольвычегодске, построенный в 1750 году⁵³. Вполне сходен с ним жилой дом XVII века, переделанный в сарай, в селе Константиновское, Ровдинского района, на Ваге. Их формы соответствуют изображениям изб на карте России 1661 года, рисункам Олеария и Мейерберга. Хорошее представление об этом древнем типе дают монументаль-

ные северные амбары XIX века с их мощными, кражистыми цельными формами. Они напоминают лаконично-скульптурные храмы древнего Новгорода.

Более развитый, «хоромный» тип дома складывается уже в XVII веке в городах и зажиточных селениях Двины, Поморья, Заонежья, Поважья.

Для этого типа характерно усложнение объема и плана, более свободное и подвижное понимание стены, пластическое обогащение и расчленение масс, повышение декоративности. Внутренние и наружные объемы срастаются в сложные комплексы. Массив здания расчленяется выступами и впадинами. Возникают висячие крыльца и галереи-гульбища, узорные причелины, дымницы, столбики и т. д. Эти черты особенно заметно проявились в архитектуре деревянных церквей XVII века. Судя по описаниям, так же выглядели и светские постройки, например в Устюге.

В XVIII столетии «хоромы» освобождаются от излишней дробности, обретают компактность, словно бы сливаются с жилищем-клетью. Так складывается большой «блокированный» дом, где под одной массивной крышей размещены десятки различных изб, сараев, хлевов, мастерских, хранилищ и т. д. Сложная внутренняя структура изолирована от внешней среды. Зато экстерьер получает выразительную, строго конструктивную пластическую обработку. Наглядным подтверждением могут служить дошедшие до нас дома второй половины XVIII—начала XIX века, в том числе известная «изба семи государей» из села Верховье Онежского уезда, датированная 1765 годом⁵⁴, дом в селе Брусенец на Сухоне, обмеренный Д. Милеевым, жилые постройки в деревне Кузьминское на Кокшеньге, деревнях Кодима и Бор на Северной Двине⁵⁵.

Строгий, пластически цельный дом такого типа получил особенно совершенные и скульптурные формы в районах плотницкой классики, главным образом в Северодвинском крае. Здесь он во многих селениях сохранился почти до XX века.

Уже в XVIII веке в северной деревне созревает иной тип построек, основанный на фасадном понимании дома, разлагающий объем на отдельные части, нередко имитирующие элементы каменной архитектуры (колонны, арки, лоджии и т. д.). С этим связано появление подшитых карнизов, накладной резьбы, дощатых пилястр, плосковыпиленных балясин. Главным средством украшения становятся многослойные подзоры из досок, иногда вырезанных в виде бахромы, свисающих тканей с кистями.

Районы дощатого декора, видимо, не случайно тяготеют к югу, к ярославщине, к большим городам, а также оживленным трактам (например, почтовый

тракт из Вологды в Архангельск, шедший через Поважье). Увлечение городскими мотивами, видимо, уже в XVIII веке охватило районы Заонежья. В монументальных домах русской Карелии часто применяются балконы-выходы, с низенькой оградой из дощатых фигурных баясин. Эта галерейка иногда охватывает объем с двух-трех сторон, образуя ажурный пояс. Ему отвечают богато развитые подшитые причелины, полотенца с дырчатой или городчатой резьбой. Такой же кружевной деревянной оторочкой «прострочена» легкая сень декоративной лоджии на фронтоне. Наличники имеют форму круто изогнутых встречных волют с вазоном посредине. Вероятно, в появлении этих городских, барочных мотивов сказалась относительная близость Петербурга⁵⁶. Дома Елизарова и Ошевнева, ныне установленные на территории архитектурного заповедника «Кижы», могут служить примером местного жилого зодчества.

В других районах, например в Кенозере, городские тенденции проявились в имитации мотивов классицизма, в так называемом «крестьянском ампире»⁵⁷.

В течение XIX века происходило смешение типов и вытеснение старых форм и приемов модными, городскими. Даже в самые глухие селения проникли фальшивые, бутафорские узоры. Заметной трансформации подвергались и сохранившиеся традиционные формы.

По мере совершенствования деревянных построек и отмирания древних представлений, связанных со скульптурным декором, пластические элементы дома становятся все более декоративными, силуэтно-геометризованными и линейно-ритмическими. Если в деревянной посуде расцвет скульптурно-изобразительных форм падает на XVIII век, а к концу XIX века наступает заметный упадок, то архитектурный декор именно в этот период, к 70-м годам прошлого века, достигает наивысшей скульптурной выразительности.

Большой сложностью отличаются скульптурные курицы второй половины XIX века, например, в окрестностях села Ровдино на Ваге. Эти детали иногда становятся многоярусными построениями, украшенными волютами, завитками, сочными зубцами, подрезами и выемками. Их украшают особые подпорки. Иногда на сгибе курицы вырастает мощное круглое «колени» с декоративно украшенными «щеками» и поясками. Из этого крупного деревянного шара вырастает великолепно найденная по силуэту и линиям голова зверя или птицы, образующая новый изгиб основной формы. Впрочем, гораздо чаще встречаются курицы более простых, но мощных очертаний.

Не менее богатую скульптурную разработку получают столбы, кронштейны, стампики с птицами. В них также сохраняется и развивается традиционный мо-

тив ярусного ступенчатого объема, поражает сила пластики, энергичность очертаний, ритмическая ясность силуэта.

В лучших образцах охлупней достигалось поразительное пропорциональное соответствие: небольшая голова коня так относилась к его мощному туловищу, как весь охлупень к объему дома. Это можно хорошо видеть, например, в одном из домов деревни Керга Верхнетотемского района⁵⁸.

Вместе с тем конек не всегда оказывается логичной частью деревянной кровли. Это противоречие особенно заметно, например, при покрытии асимметричной кровли мощным охлупнем с крупным и сочным коньком на конце. Акцентирование ребра крыши и щипца фронтона в этом случае резко подчеркивает неравность скатов крыши. Кроме того, сильно вынесенный вперед округлый конец охлупня, нависающий над фронтоном, противоречит самому смыслу щипца как более легкой, взмывающей вверх детали. Массивный конь, особенно при точке зрения сбоку и снизу, иногда зрительно разрывает крылья крыши. При отсутствии вертикальных частей и большом выносе торцов кровли сильная горизонталь князька сама по себе довольно тяжела для тесовой кровли.

При объемном принципе решения архитектурного облика дома верхний угол щипца является самой незначительной, неуловимой точкой. Углы между плоскими деталями, тем более венчающими и свободно висящими, никогда не акцентировались в древнерусских постройках. Скульптурным декором обычно насыщались наиболее сильные по массе элементы.

Наоборот, при фасадном решении щипец является наиболее эффектной и значительной точкой. Отсюда не только увеличение торцов охлупней, но и их усложнение. Иногда им придается, например, форма двух- и трехглавого коня. Такое построение можно связать с отголосками классицистической архитектуры. Ему соответствует появление на фронтонах декоративных «стильных» балкончиков, нарядных окон, расписных букетов и львов, подшивных профилей и т. д. Разнобой принципиально различных форм обостряется, когда под тяжелым охлупнем появляется вислое пропильное «полотенце», а на свесах кровли — легонькие «сухарики». Охлупень пластически «работает» и композиционно логичен лишь тогда, когда фронтон оголен и глух, а кровля неровна и не спрятана в причелины.

Скульптурные курицы — отдаленная параллель готическим горгулям. Долбленный желоб, который они несут, скульптурно обработан по концам и представляет собой композиционный отгосок охлупня. Это венчающие, свободно взмывающие или «парящие» формы, своего рода скульптурная «корона» дома.

К ним относятся также стамики, резные дымоходы, «кутошки» на крыше. Ниже размещаются консоли-«помочи», остросилуэтные, нарезанные выступами, выражающие усилие тяжело растущей бревенчатой стены.

Кронштейны, окаймленные цепочкой круглых валиков или волют, встречались еще в Древней Руси (например, в церкви села Николо-Березовец Костромского края). В памятниках конца XVIII века, как и в более поздних, эти детали нарезаются целыми гроздьями и сплошь покрывают иногда срез охлупня, кронштейн или коник. Такие валики чаще всего выпиливались пилкой на торце бревна или кромке доски. Размещенные один над другим, они обрисовывали волнистый, кудрявый профиль. Эта форма профиля часто применялась и в подзорах лавок, полок, деталях печного столба и ткацкого стана, в навершиях прялок, на кромках мотовил, грабллок, в рукоятках трепал и т. д. Выступающие ряды валиков при этом органически сливались с мотивами луковичных главок и изображением человеческой головы.

В отдельных случаях валикам придается более определенная форма завитка, волюты или раковины, но и в этом случае они сохраняют характер узорных кромок, подзоров или профилей. Они не отрываются от конструкции, не становятся самостоятельным декором, но замкнуты и статичны, располагаются в «строчку», один за другим, с равномерными промежутками.

Наряду с округлыми выступами в декоре домов нередко применялись крючкообразные формы энергичного рисунка. В этом случае мотив спирального завитка выступал более отчетливо. Но и здесь он оказывался целиком подчиненным традиционному приему плотницкой рубки: декоративная деталь не обособляется от бревна или бруса, а схематически вырубается в нем, сохраняя вид фигурного подруба или пропила, без всякой моделировки.

При том принципе решения, который мы называем пластическим, скульптурным, наибольшее внимание уделяется решению общей массы, силуэта, соотношениям различных объемов. Стена воспринимается как массив, прорезанный окнами, из которого вырастают объемы кронштейнов, крылец, куриц, свесы крыши. Фасад не обособлен, так как он не играет активной роли в ансамбле деревни. Дома чаще воспринимаются издали, сбоку, сзади. Они всегда допускают круговой обход и обзор, а поэтому ориентировка фасада не требуется. Сама планировка северной деревни, расположенной на холме или берегу, чаще всего свободной застройкой, не вызывает представления о цепочке фасадов, в ней, собственно, нет улицы или площадей, которые оправдывали бы фасадное решение. Поэтому дома решаются, скорее, как пластически монолитные объемы,

монументы. Фасад является наименее выразительной частью, будучи скрыт под далеко выходящими свесами крыши. Крыша, а не стена является основной декоративной доминантой. Стены, полускрытые в тени, лишь несут на себе крышу. Величина крыши, ее силуэт, пропорции, окаймление играли самую большую роль. На крышах в первую очередь сосредоточивалось резное убранство. Зачастую кровле придавали слегка криволинейные очертания, небольшую «пучину», создававшую не только большую прочность, но и более скульптурный облик.

Характерно, что весь скульптурный декор — конь, курицы, кронштейны — помещены таким образом, что их надо воспринимать сбоку, а не с лобовой точки зрения. Они в корне противоречат фасадному решению передней стены, основанному на таком восприятии в упор, спереди.

В районах, где сложились и сохранились развитые формы скульптурного декора, например на Кокшеньге, Мезени, плоскостная декорировка фасадов не получила развития. Наоборот, в ряде южных районов Вологодской области и в Каргополе, где дома уже в середине прошлого века утратили скульптурный декор, выработались сложные формы прорезного плоского узорочья, близкого к украшениям изб Поволжья и центральных областей России.

В XVIII веке развитие декоративной скульптуры в монументальном и корабельном строительстве привело к появлению новых форм народной пластики. С этой эпохой связано возникновение таких типов бытовой деревянной скульптуры, как ульи, скворешни, флюгера в виде человека или животного, корабля или ажурного вымпела. Этот декор особенно привился в Поморье.

Появляются круто изогнутые крючки кронштейнов, отдаленно напоминающие барочные консоли, выходцы, ажурные прорезные трубы дымоходов и другой богатый декор. Традиционное плоскостное или тяжеловесно-массивное узорочье обогащается сочной и плавной линией силуэта, игрой круглых выступов, похожих на барочные волюты и завитки. В это время, с опозданием на несколько десятков лет, в деревянное народное зодчество вошли элементы нарышкинского барокко. Но они были настолько умело и талантливо переработаны плотниками, что выросли как бы сами собой из все тех же элементарных приемов отески бревна, как прежде возникло узорочье XVII века.

Одним из проявлений нового вкуса в оформлении дома были пышные декоративные балконы, широко распространившиеся на Севере с начала XIX века. Эта форма, несомненно, возникла под влиянием городской архитектуры с ее фасадностью. Простые выходцы на консолях еще вполне органично связываются с общим объемом, хотя и ослабляют взаимодействие фронтона с углом кровли.

Что касается балконов с навесами и колонками, арками и балюстрадой, то они плохо вяжутся с традиционными формами архитектуры. Слабые и вычурные детали, арочные фальшивые балдахины над балконами, подкружья, уничтожающие впечатления массивности стены,— все это резко дисгармонировало с традиционным комплексом скульптурного декора. Не случайно такие балконы получили распространение главным образом вблизи городов и в уже отмеченных районах, близких по типу построек к Поволжью.

Примерами наиболее ранних домов с декоративными балконами могут служить дома в деревне Сеники Устьянского района (1820-е гг.) и в селе Задорском Архангельской области (начало XIX в.). Пышные балконы в них сочетаются с мощным скульптурным декором и фальшивыми накладными карнизами. Все это производит впечатление большой декоративности, но при этом и некоторого эклектизма. Заонежские дома зачастую особенно выразительны со стороны заднего фасада, лишённого балконов и наличников.

В середине XIX века обе тенденции достигают наивысшего развития. В это время скульптурный декор становится особенно мощным, сочным и богатым, а резное убранство фасада приобретает бóльшую пышность и насыщается элементами городской архитектуры с ее портиками, колоннами, фризами, лепниной, сухариками и т. д. Изба из деревни Усть-Паденга середины XIX века отличается именно таким городским видом. Еще заметнее городское влияние в некоторых постройках Каргопольского района, например в домах и амбарах деревни Хотеново. Скульптурный охлупень совершенно не вяжется со стенами, обшитыми досками, с пропиловыми суховатыми подзорами и карнизами.

Современные охлупни редко достигают органической слитности с архитектурой и чаще всего имеют не скульптурную, а плоскостную форму, выпиленную из доски. В окрестностях Красноборска, где высятся величавые древние дома с богатейшей, сочной скульптурой, странно встречать чахлах коньков, установленных на железных крышах со светелками. В этом, несомненно, сказалось то, что охлупень утратил в новых условиях свою конструктивную логику, отсюда и утрата декоративной выразительности, силы. Курицы местами сохраняются даже в городах, например в Тотьме, и несут иногда железный желоб водостока. Наиболее живучими формами являются фигурно вытесанные столбы и резные наличники.

Резные наличники возникли под воздействием городской архитектуры, в частности кирпичной. Их распространение до XIX века было, по-видимому, весьма ограниченным. В большей части Севера оконные колоды вплоть до конца XIX—

начала XX века сохраняли суровый облик чисто конструктивных деталей. Узорные резные наличники появились прежде всего в районах, тесно связанных с крупными городами, в частности в Сольвычегодском и Великоустюжском уездах и некоторых округах бывшей Олонецкой губернии, на которую заметно влияла близость Петербурга. Олонецкие и сольвычегодские наличники XVIII—XIX веков в виде широкой доски—«очелья»—выполнены прорезной техникой в характере древнерусского узорочья. Их решение очень близко, например, к спинкам некоторых скамей XVII века.

Мотив ажурного узора в виде крупных спиральных завитков и окраска очелий в два цвета, несомненно, отражают традиции XVII века. В конце XVIII века появляются также наличники, подражающие городским формам (олонецкие наличники в виде двойных волют с вазой—стамиком между ними исполнены в стиле начала XVIII века).

Интересно отметить, что в конце XIX века широко распространился обычай расписывать дома снаружи и внутри. Памятники этой росписи сохраняются на Мезени, Пинеге, Онеге, Северной Двине, в Поважье и других местах.

* * *

Развитие интерьера крестьянского дома отражало тенденции и этапы эволюции внешних форм зданий.

Вплоть до XX века во множестве селений сохранялись черные избы с самым примитивным убранством, соответствовавшим допетровской эпохе. Такой интерьер почти лишен окон, не имеет перегородок, темн, бескрасочен, замкнут. Все оборудование состоит из массивных лавок, полок, двух-трех самодельных столов, скамей и козел для сиденья. Глинобитная бурая печь высится округлым горбом, зияя закопченным челом.

Скульптурной массивности этого интерьера соответствует мебель из корневищ и развилков.

Наибольшее применение находит еловый корень—«копень» или «копань» (очевидно, от слова «копать», «выкапывать» из земли). Из обрубленных мелких корней изготовлялись звездообразные опоры светцов, наподобие тех образцов XIX века, которые хранятся в Череповецком музее. Двурогий корень с частью ствола составляет основу мялки для льна. Те же два отростка с плоско отесанной частью ствола образуют приставную скамейку, имеющую лишь две ноги с одного конца. Другой конец опирается на край лавки. Скамейка из села Ньюксеница на Сухоне, вырезанная крестьянином Баклановым в 1805 году, сделана

по типу швейки-корневухи, только донце ее, длинное и прямое, установлено на четырех ножках, а торчащий вверх стержень—корень вырезан в виде вытянутой шеи какого-то фантастического животного.

Из крупных еловых корневищ вытесывались боковины ткацкого стана. Их массивные, двоянные дуги, отвечавшие закруглению печи, с большой пластической силой утверждают в интерьере ритм парных, симметричных форм. Им отвечали попарно расположенные коньки по бокам божницы, разнообращенные головы коней, оформлявшие концы «батанов», а также выступавшие вперед кронштейны опечка. Тот же ритм симметрично раздвоенных форм повторяется в очертаниях светца в виде узких ворот с коньковой перекладной наверху. Двойные коньки словно стерегут заключенный между ними стержень светца. Парой коньков оформляется «взголовашек» — упор для подушки, ставившийся в изголовье постели. В детских зыбках эта магическая защита в образе пары конских головок повторена дважды и охватывает все четыре угла. Раздвоенную форму имели также примитивные настольные светцы, как, например, уникальный образец из Вельского музея, оформленный крупной, неровной выемчатой резьбой.

Простейшие скамейки-«суковатки» делались из расколотых пополам стволов ели с оставленными обрубками сучьев в качестве ножек. Расположение этих всегда изогнутых и словно «шагающих» ножек асимметрично, их очертания и угол наклона не совпадают, а плавное, органичное слияние с сиденьем придает вещи пластичность.

Развилки ветвей, расходящиеся пучком от ствола, служили в качестве прочной, устойчивой опоры с тремя или несколькими сросшимися ногами. На этих «паучках» укреплялись «вьюхи», сиденья табуретов. Узловатые, напряженные по очертаниям, эти формы в полумраке избы казались живыми и движущимися. Некоторые скамейки из сложных развилков слегка напоминают коня или собаку, хотя изображение и не конкретизировано.

Двери, которые еще в XVIII—первой половине XIX века ставились не на петлях, а на деревянных выступах-пятках, также нередко делались из ствола дерева с естественным отростком, идущим под прямым углом. Горизонтальная часть служила поперечиной, скрепляющей доски подотнища, а вертикальная— осью вращения с пятой вниз⁵⁹. До сих пор в крестьянском интерьере применяются различные крюки, подвесы, вешалки из развилков.

Иногда «кривулины» срашивались между собой или сочетались со столбно-плотницкими прямолинейными конструкциями. Получались более сложные по-

строений, вроде известных кресел из Вельска⁶⁰. Одно из них представляет собой пластически оформленный стержень, опорой которого служит звездчатая лапа из корней, а сиденье образовано тройным развилком ветвей, причем выровненные концы веток связаны узкими планками, ограждающими сиденье наподобие низкой спинки.

Мебель из «кривулин» неизбежно оказывается асимметричной. В ней почти не встречается прямых линий, ровных плоскостей и мелкой профилировки. Узловатые, кряжистые сучья проступают из толщи, подобно камням в потоке. Поверхность не заглажена. Она полна морщин, складок, сохраняет местами следы коры или шелковистость подкорного слоя. Другие части выявляют энергичные следы топора. Такие изделия обычно бывают некрашеными или подкрашенными в локальный, чаще всего красный цвет.

К разряду примитивной, «самородной» и самодельной мебели надо отнести также предметы, выдолбленные из пня или колоды. Наиболее простая форма, стул-дуплянка, представляет собой полуцилиндрический обрубок бревна с выбранной внутри емкостью. В нее садятся, как в нишу. Подобным образом устраивают детские стулья-«седульки». Младенца задвигают особой планкой, чтобы он не мог выбраться из сиденья. Стульчик так тяжел и устойчив, что ребенок не в состоянии его опрокинуть. Выдолбленные кресла, украшенные крупной резьбой, применялись и в средневековом скандинавском жилище. Аналогичные формы бытовали, очевидно, и в Древнем Новгороде.

Среди новгородских находок есть и долбленные «жомы» или ступы с характерными сквозными выступами по бокам. Эти отливы объема образуют ручки и одновременно повышают прочность изделия. В скульптурном отношении создается сильный эффект включения пустот в монолитный объем. Массив охватывает и поглощает эти пустоты, словно стремясь их заполнить. Напротив, отливы противостоят центральному объему, в них проявляется тенденция к расчленению и обособлению частей. Они похожи одновременно и на природные образования (корни, ветви) и на архитектурные контрфорсы с аркбутанами. Скульптурно-резные ступы сохранились и в интерьерах конца XIX — начала XX века, как, например, в доме Деревцова из села Кодима на Северной Двине⁶¹ или в полуразрушенной «зимовке» из деревни Конец Тарногского района.

Непременной принадлежностью старого интерьера была долбленная посуда. Крупные, тяжелые корыта, лохани, ночвы, сельницы своими пещерными впадинами и мощно круглящимися бортами усиливали впечатление скульптурной завершенности пространства избы.

Особенно эффектны корыта, установленные на ножках и козелках под светом или умывальником. Светец над корытцем не только практически удобен (он высоко поднят, а нагоревшие угли падают в воду), но и очень красив по композиции. Решетчатые формы контрастируют с массивно-округлой колодой. Стройный стержень вырастает, как цветок на берегу озера, и его тонко изогнутые лепестки, отражающиеся в зеркале воды, вносят в тяжеловесно-замкнутый интерьер чувство легкости и простора.

Сиденья табуретов нередко также выполнялись долблением, благодаря чему они получали словно вылепленную, «охватывающую» форму с отогнутыми вверх краями сзади и с боков. Большие и малые деревянные скопкари, уполовники, ставцы, мисы наряду с глиняными кринками и горшками выстраивались вдоль полок и лавок, на шестке печи, составляя пластический ряд «подголосков», вторивших очертаниям печи, бревен и мебели из корневищ.

Примитивное жилище, с его удивительной цельностью и скульптурностью, в течение многих веков, вплоть до прошлого столетия, не только сохранялось, так сказать, в типологически чистом виде, но и существенно повлияло на другие, более развитые типы, сложившиеся в XVI—XIX столетиях под сильным воздействием главных стилевых систем русской архитектуры.

Система более совершенного внутреннего наряда, возникшая в XVI—XVII веках, получила широкое распространение в XVIII столетии и во многих районах прочно сохранялась до начала XX века. Особенно стойко держался этот тип плотницкого убранства в зоне Северной Двины и ее притоков.

Основу северодвинского интерьера составляет строго продуманное встроенное оборудование. Взамен скульптурной живости и безыскусной самодельности архаического убранства утверждается архитектурно логичное и более стандартизованное построение формы. Красота этого интерьера заключается прежде всего в хорошо найденной соразмерности частей, которая достигается благодаря точности подгонки деталей и последовательному расчленению пространства и масс.

Печь, следуя архитектурным нормам, получает прямоугольную форму, карниз, горизонтальные и вертикальные членения, ритмично расположенные «печурки» полукруглых или килевидных очертаний. Вместе с тем единый объем печи начинает скрадываться благодаря обстройке ее высокими голбцами, печной доской, лесенкой и полатами. В интерьере начинает преобладать плоскость, а не объем. Правда, даже гладкие элементы решаются сочно, пластично, с мягкой профировкой и богатством описанных выше опушек, причелин, киотцев, решеток.

Горизонтальные плоскости связываются между собой узкими стенками или кронштейнами, образуя подобие стеллажей, вдвинутых в стену и включающих в себя колоды дверей и окон, плоскости печи, голбец, ступени лестниц, ведущих на печь и полати. Бóльшей дифференциации объемов и пространств противостоит организующая воля к упорядоченно-системному решению.

Примером простого интерьера «строгого стиля» может служить изба XVIII века в селе Брусенец. Планировка тяготеет к симметрии (примечательно, что дом имеет два одинаковых высоких крыльца, расположенных по бокам дома). Сквозные сени, разделяющие теплую часть дома от холодной, служат средним, связующим звеном уравновешенной трехчастной композиции, вытянутой «брусом». Правда, рядом с теплой избой здесь уже находится горница, но она еще вполне изолирована и имеет единственный вход из сеней. В квадратной, нерасчлененной избе угол за дверью занят печью, в противоположном, «красном» углу — массивный стол. Эти тяжелые параллелепипеды в известной мере подобны и симметрично замыкают среднюю диагональ с двух сторон. Широкий пояс лавок тянется по всем стенам, прочно охватывая и стягивая пространство избы. Кольцо полок-«полавошников», отвечая лавкам, выявляет симметрию верха и низа стен. В систему этих параллельных обвязок органично входят и голбец, и «судник» (посудный шкаф), и буфет у печи. Снаружи дом оформлен скульптурно: конек на охлупне, деревянная резная дымница, балкончик-выходец. Внешнему наряду внутри отвечает красивейший трехъярусный коник печной доски.

Интерьер дома Деревцова из села Кодимы, рисунок которого приводит в своей книге И. В. Маковецкий, построен на четком соотношении вертикалей и горизонталей, продольных и поперечных плоскостей⁶². Массив печи вдвинут в угол и зажат грузными деревянными конструкциями голбца и подпечка, объединенного с низким ларем. Мощный кронштейн, служащий основанием голбца, отвечает бревнам порога и матиц. Стенка голбца, забранная вертикальным забором, слита с колодой двери. Плоскости ларя, шестка, ступени голбца включаются в систему лавок. Печная доска вырезана силуэтно в виде крутого завитка с отрогами. Этот фигурный коник является композиционным центром интерьера. К нему все стягивается. Он наиболее заметен и пластически «держит» весь ансамбль. Среди царства прямых линий и углов его динамично изогнутые очертания особенно эффектны. По своей величине коник соразмерен с жерлом печи, с дверью голбца, высотой полок, массой кронштейна и округлостью балки. Благодаря хорошей освещенности печная доска рисуется светлым силуэтом на темном фоне печи.

Кронштейны и силуэтные коники являются существенным и художественно необходимым дополнением к строгой «стеллажной» системе. Благодаря им в интерьер вносится контрастное начало, образуются сильные скульптурные акценты. Можно сказать, что коник впитал в себя всю скульптурность примитивных корневищ и развилков, соединив ее со строгой архитектурностью облика.

Формы коника различны в зависимости от того, вырублен ли он из толстого бруса или вырезан ажурно на широкой, плоской доске. Придверный коник, замыкающий конец лавки и встроенный наглухо в сруб, всегда более массивен и колодообразен, чем дощатый коник, врубленный в печной столб или же силуэтно прорезанный в доске припечка. Наряду с мотивом конской головы (всегда крайне абстрагированной) в оформлении стенки-коника применяются такие формы, как диск, маковка-кубед, кольцо или круглая прорезь в диске, дуга, завиток или гроздь завитков.

Образцы околodверных коников из Тарногского района, зарисованные и опубликованные Р. М. Габе⁶³, прекрасно гармонируют с параллельно-«стеллажной» системой, задавая тон многочисленным кронштейнам, несущим лавки, полки, шесток печи. Коники массивны, как охлупни, и строго геометричны, как голбец из струганых досок. Экземпляры, зафиксированные нами в том же районе, дают близкие варианты и тоже, как у Габе, относятся ко второй половине XIX века, но входят в состав традиционного интерьера XVIII — первой половины XIX столетия.

В скульптурном отношении коник сочетает в себе декоративную стенку, направляющий стержень и фигурный столб, что обусловлено его местоположением: в качестве стенки он замыкает кольцо лавок, отгораживает их от двери, обозначает границы крошечного тамбура, в качестве направляющего стержня коник, вырастая, вытягиваясь из стены, устремляется вперед, к столу и «красному» углу, указывая направление, по которому надо следовать вошедшему. Вертикальное построение вызвано необходимостью дать около двери пространственный акцент, точку отсчета расстояния, нечто обозначающее, подобно вехе или маяку, где находится «канал», соединяющий избу с сениями. Отсюда и формальные особенности типичного «привратного» коника, функция и форма которого не менее ответственны в ансамбле интерьера, чем у сторожевых львов, возлежащих при дворцовых порталах. Классические плотничьи коники, сохранившиеся, например, в Тарногском районе, массивны, кубичны, остро стесаны по краям. Мотив головы коня заключен в кристаллически четкую форму сложной призмы. Спинка сохраняет дугобразный изгиб. Стенка иногда прорезается насквозь,

становится огромным ажурным «солнечным знаком», и, главное, вся деталь в целом так органично связана с лавкой, сомкнута с косяком двери, созвучна по силуэту с кругляками бревен, что невозможно даже мысленно разграничить скульптурное оформление от конструктивно необходимого построения.

Соединяясь с печным столбом, то есть оказываясь в центре избы и по соседству с давящей массой печи, коник, естественно, меняет форму. В этом случае мотив столба становится преобладающим, предмет вырастает до высоты человеческого роста, получает взамен удлиненного округлое навершие, разрабатывается более ажурно, чтобы красоваться на просвет, оттеняя своей легкостью и острым ажуром гладь печного кожуха и черноту жерла.

Наиболее декоративные и «стильные» по форме печные столбы встречаются в избах Северодвинского края. В узоре коников, украшающих печные столбы, проявилась типичная для Северодвинского района любовь к плавному бегу контура. Особенность, которая хорошо заметна в пермогорской росписи с ее стремительно завивающимися стеблями и листьями.

Завитковая ветвь в упрощенной трактовке нашла применение и в наружном убранстве северодвинского дома. «Кудрявые» ритмичные грозди нарезают на профиле охлупня, на кронштейнах-«пропусках» и, как уже сказано, на лобовых досках очелий, украшающих окна. Коник в избе оказывается лишь одной из многих скульптурно-силуэтных деталей дома.

* * *

В XVIII — начале XIX века в крестьянском интерьере появляются резные столы, стулья, кровати и буфеты.

Древнейшей формой стола была, вероятно, съемная доска, укладывавшаяся на козлы, столбы или обрубки бревен. Аналогичные столы существовали в средневековой Норвегии. Наиболее архаичный тип, дошедший до наших дней, представляет собой разновидность широкой скамьи на четырех заклиненных ногах, шипы которых пропущены насквозь через проушины в крышке. Крышка сделана из одной чисто оструганной длинной доски. Таков стол из деревни Баклановское Тарногского района. Стол-лавка комбинируется с закрытым ящиком-ларем, с клетушкой-«кудкой» для кур, с настенными полками и, таким образом, отлично входит в «стеллажную» систему. Обычное место его — сбоку от печного шестка. Такие кухонные столы до настоящего времени почти не изменили своего облика.

Что касается «красных», обеденных столов, то преобладающей формой на Севере является подражание известным петровским столам конца XVII — начала

XVIII века. У них грузное подстолье с нишами, точеные ноги, широкие рамы проног. Крышки таких столов необычайно узки, свесы их выступают по длине на 40—60 сантиметров за края подстоля, а по ширине оказываются почти вровень с ним. Как и в скамьях, крышки стремятся сделать из цельной доски, избегая сплачивания щита из отдельных досок. Для большей устойчивости и прочности свесов по торцам подстоля выпускаются кронштейны коньковой формы. Стол отлично связан с интерьером избы. Объем его сопоставим с печью и голбцом. Обводка подстоля с ее характерным, по выражению А. И. Некрасова, «метопным фризом»⁶⁴ ритмически вторит дощатым «заборам», также зажатым в раму из тяжелых брусьев. Обвязка проног замыкает пространство между четырьмя опорами так же, как кольцо лавок — пространство между углами избы. Округлые членения ножек хорошо согласуются с профилем бревен и коников, стамика лавок, точеной посудой на столе и на полках.

Главным средством пластического смягчения формы в тех же столах служит тонкая, нежно-округлая профилировка, благодаря которой грузный массив приобретает скульптурность. В «классических» решениях XVIII — первой половины XIX века зубчатая профилировка выполняется иногда многоступенчато, внедряясь в толщу дерева. Крупные элементы узора сочетаются с дробными, протяженные плавные очертания с резкими, острыми перепадами. Тем самым кромка скульптурно оживает, вступает в подвижную связь с пространством. Блики света на гранях сцепляются и борются с пятнами глубокой тени. Волнообразный орнамент пробегает вдоль доски, живописно оттеняя ее гладь.

Расписные и резные шкафы XVIII — начала XIX века, которые можно связывать с крестьянским интерьером, почти все относятся к типу поставцов, расчлененных по вертикали на два объема, один над другим, причем нижний выступает вперед, образуя уступ, нередко скошенный. Благодаря двухъярусной форме вертикальность скрадывается, горизонталь доминирует, а весь шкаф сближается по композиции с печью, также состоящей из двух параллелепипедов (опечек и печь), с двухъярусным голбцом (приступок-лавочка и высокий объем, ограждающий лестницу в подызбицу). Общая высота поставца примерно соответствует уровню печи, голбца и «воронцов», отсекающих от пространства пласт полатей и слой кутного забора. Именно к кутному забору, в определенном равновесии с печью, и ставится обычно шкаф. В иных случаях он встраивается в эту загородку и целиком входит в «стеллажную» систему.

Возникновение шкафа легко представить себе как процесс эволюционирования связанных полок, установленных над кухонным столом. Полки постепенно от-

деляются от стены, получают общую заднюю стенку и дверки, соединяются со столом в одно целое. Именно так выглядит простейший шкаф. Он мог возникнуть и без влияния городских образцов. Видимо, таким путем и сложился известный тип крестьянских поставцов и буфетов-горок. Что касается богато декорированных расписных шкафов, хранящихся в наших музеях (ГИМ, ГМЭ, Вологодский музей), то все их решение свидетельствует о настойчивом стремлении приблизить барочную форму к поставцу. Изогнутые, рваные, динамичные карнизы выпрямляются, обретают равномерно-ступенчатый профиль (шкаф из Вологды) или уменьшаются, утрачивая подвижность (шкаф из ГМЭ). Ордерные элементы трансформируются в декоративные валики, тяги и выступы. Единый объем расслаивается. Роспись утрачивает глубину и сводится к плоскостному, равномерному узору.

Переработка стиля особенно проявляется в трактовке деталей, например ножек шкафов. Круглые точеные «репки» или изогнутые «лапы» принципиально отвергаются крестьянским столяром. Шкаф покочется днищем прямо на полу, зрительно вставляя в него благодаря массивному плинтусу. Подобная же тенденция заметна в решении стола. Пронюги, связанные в виде рамы, располагаются так низко, что выглядят лежащими на полу. В Карелии иногда эта рама заменяется полозьями.

Другим элементом, подвергающимся активной переработке, были криволинейные очертания корпуса и его деталей. Цилиндрические, «бомбовидные», набухающие, волнистые объемы и поверхности, характерные для барочной корпусной мебели, везде заменяются ровными плоскостями и прямыми линиями. Исчезают лиственные и пламенеющие мотивы, медальоны, картуши, раковины и т. д. Вся форма переводится на суровый и скупой язык прямых линий и перпендикулярных граней.

Единственным барочным мотивом, прочно прижившимся в крестьянском интерьере, можно считать завитки-волюты. Они встречаются и в наружном декоре (олонецкие наличники) и в оформлении рамы зеркала. Даже чело печи получает иногда волютоподобные очертания. Родство этой формы с округлым коником несомненно.

В середине XIX века наступает третий этап истории северорусского народного интерьера, стилистически родственной стилю классицизма.

Главными новшествами можно считать массовое появление в домах, рядом с избой, «чистых» горниц, обставленных по-городскому и отгороженных двустворчатыми дверями.

С горницей приходят голландские печи, стулья, деревянные кушетки, круглые и многоугольные столы, комоды, самовары, пестренькие обои и оклеенные потолки, крашенные полы, а с 60-х годов — керосиновые лампы. На протяжении этого периода происходит повсеместная замена «черных» печей «белыми». Благодаря большей доступности оконного стекла маленькие подслеповатые косячатые окна заменяются большими «створными» с застекленным переплетом. Окно начинает играть более активную роль в композиции интерьера, выделяется подоконником и занавесками.

В пластическом оформлении входят в обиход суховатые желобки-каннелюры, сухарики, ромбы, «сияния», «шашечки», «уголки». Появляются накладные пилястры и декоративные колонки. Формы оборудования и мебели становятся менее массивными и скульптурными. Широко распространяется окраска и широкая мазковая роспись, которая постепенно вытесняет резьбу в качестве главного декоративного средства оформления.

«Русский народный Ренессанс», как назвал этот стиль Д. Милеев⁶⁵, сильнее сказался во внешнем оформлении дома. Начинается усиленная разработка фасада, его противопоставление другим стенам. «Лицо» дома выделяется дощатыми пилястрами. Фронтон получает фальшивые, совершенно нелепые при самцовой конструкции, подшитые лобовые карнизы. В светелке прорубается окно городской формы, а над ним иногда сооружается целая триумфальная арка с бутофорскими колоннами и балкончиком, единственный смысл которого — служить модным украшением, так как выхода на него нет. Дощатая декорация, распространяясь, захватила большую часть районов Севера. Дом в Котласе, изукрашенный выпиленными драпировками с бахромой и кистями, можно сопоставить с аналогичным памятником в Тотьме. Навесной, гвоздями прибитый декор домов Карелии, Поволжья, Прионежья, районов Сухоны и Кубенского озера в принципе одинаков.

Глубинные районы, отдаленные от трактов и судоходных рек, дольше сохраняли конструктивную логику и скульптурную объемность построек и их деталей.

Подшитые резные тесины служили в XVII—XVIII веках оторочкой, узорным кантом, смягчавшим, но не скрадывавшим грань объема, либо щитком, прикрывавшим зазоры (например, между торцами обрешетки кровли, между косяком окна и бревном). Такой декор подчеркивал красоту бревенчатого сруба. В «ампирных» избах фальшивые формы, построенные из досок, например пилястры, арки и колонны, даются с таким расчетом, чтобы скрыть бревенчатую основу, имитировать городское строение, поддаться под мещанский особнячок.

О высоком мастерстве рельефной обработки доски свидетельствуют карнизы, наличники, ворота, оформленные «глухой» или корабельной резьбой. Такая резьба типична для Поволжья, но встречается и на Севере, в Вологодском и Пермском краях.

С применением резных досок связано глубокое противоречие крестьянского классицизма: чем совершеннее каждая деталь, тем слабее она связана с домом, тем труднее ей входить в систему декорации, тем больше исчезает за этой доской общий архитектурный объем.

Другим важным противоречием, которое также заметно в «домовой» резьбе, явилось расслоение доски на фон и пластическую накладку. Аканты, фараонки, самовары и львы движутся поверх и в отрыве от плоскости доски, и этот разрыв еще усилен цветом. Так же расслаивается стена, разделяясь на нейтрально-пассивный фон и обособленные, наложенные сверху и не растающие вглубь элементы. В мебели, в филенках «заборов», на донцах прялок этот принцип появляется в виде как бы наклеенных, хотя и вырезанных в массиве, выступающих ромбиков, кружочков, желобчатых уголков, а иногда и акантовых побегов. Такой подход обычен для районов, тяготеющих к Поволжью (например, Белозерский край).

«Стильное» оформление слабо затронуло архитектуру севернорусского интерьера. Проявлением новых вкусов следует назвать резные и выпиленные перегородки с их ажурными, иногда стрельчатыми арочками. Точеным балясинам придают суховато-стандартный «классический» облик. В сенях и в сараях появляются вдруг, по странной прихоти строителя, колонны или арки. «Римские» формы получают печи-лежанки в горницах, вошедшие в быт уже к 40-м годам XIX века.

Гораздо сильнее проявился классицизм в мебели. Крестьянские стулья почти во всех домах, обследованных нами, сохраняют черты этого стиля. Их ножки и спинки плавно, «по-гречески» изогнуты, квадратная спинка решетчато расчленена и имеет чаще всего вертикальную или горизонтальную планку, вырезанную силуэтно, иногда в виде вазона. Сиденье обычно плоское, жесткое, но спереди нередко украшается подзором-бахромой. Стулья в доме редко бывают одинаковыми. Видимо, покупали их не сразу. Это типичный товар кустарей-мебельщиков, работавших во второй половине XIX века в Вологде, Вятской и Пермской губерниях, в районе Великого Устюга и снабжавших своими изделиями весь Север. Мастера столярного дела были по преимуществу жителями городских слобод. Некоторые из них проходили обучение в Петербурге или

Москве. Естественно, что сработанные ими буфеты, комоды, кушетки, сбывавшиеся, по-видимому, на ярмарках, мало чем отличались от провинциальной мебели Средней России. По стилю это упрощенный и огрубленный «бидермайер». Характерна окраска предметов в тяжелый глухой цвет: коричневый, зеленый или синий с желтыми или белыми обводками вместо тонкой профилировки.

Общее представление об убранстве жилого интерьера XIX века дают отдельные описания и некоторые сохранившиеся памятники. В избе богатых крестьян Хайминых, в низовьях Печоры, В. Н. Латкин во время поездки в 1840—1843 годах встретил розовые обои в светлице, «киёта» с образами, лавки, два стола, стулья, кровать за занавеской, «шкап»-горку с посудой, медный рукомойник у печки, зеркало, посудник с фаянсовыми тарелками, подносы, ковры на полу, самовар⁶⁶. Стены некоторых изб залеплены лубочными картинками. В олонцкой избе, по В. Харузиной, горница оклеена голубыми обоями⁶⁷. Преобладание розовых, голубых, бирюзово-зеленых обоев отмечено нами в старых избах Тарногского района.

С оклейкой стен и потолков бумагой или обоями интерьер лишается пластической весомости и строгой тектонической системы, образуемой горизонталями сруба. Окраска пола в горнице также отключает его зрительно от стен. Мебель размещается произвольно, хотя по-прежнему тяготеет к стене. В обстановке горниц не встречается ничего похожего на уютные уголки-«говорильни», где диваны и стулья окружают круглый или овальный стол. Во всей композиции чувствуется напряженная парадность, неподвижность, скованность, отсутствие живого смысла, которым отличается кухонный угол и даже голбец близ двери. Зеркало повешено так, что в него нельзя смотреться. Его тусклое стекло разделено переплетом, похожим на оконный, обрамлено тяжелой резной рамой, укутано ярко вышитым полотенцем. В углы рамы заткнуты грамоты, свидетельства, письма. Получается нечто похожее на божницу. Жесткие, колючие кушетки не располагают к отдыху, но явно служат целям «представительства» и демонстрации достатка. Городская обстановка еще не вошла органично в быт и остается чужеродным телом в интерьере, главная, жилая часть которого вполне традиционна. Это противоречие между избой и горницей хорошо заметно, например, в доме Ошевнева в Кижях.

Интерьер жилой избы, очистившийся благодаря появлению белых печей от копоти и получивший больше света, обретает цветовое богатство. В середине XIX века применяются тканые занавесы-загородки из синей крашенины, пестряди, набойки, браного или белого холста, иногда с красной вышитой кай-

мой. Занавес этот, сшивавшийся из нескольких полотнищ домотканины, снизу иногда подшивался кружевной оторочкой. Подобные же подзоры устраивались на кроватях и, видимо, над окнами. Ткань, как правило, не стягивается в узлы, не драпируется в складки, а висит свободно, образуя большие цветные плоскости. Тканые половики также сшивались по ширине. Материал половиков — грубые толстые очесья льна, крученые лоскутья, крашеная пряжа из ваты — обнажен, рельефно-фактурен. Цветные поперечные полосы соответствуют ширине половиц и досок «забора», размеру бревна, ступне ноги. Застеленная от двери к «красному» углу, иногда наискось, дорожка выделяет цветом главную трассу в избе. Сплошная застилка, которую считают в деревне наиболее красивой, превращает всю поверхность пола, а иногда даже в сенях и на крыльце, в пестрый ковер.

Девятнадцатый век — эпоха расцвета массового народного лубка, который заполняет крестьянский интерьер в различных формах: в виде рельефов на мебели и утвари, расписных фигур барынь, солдат, коней, львов, птиц, деревьев на створках шкафов, на стенках лукошек и сундуков, в виде объемных резных и лепных фигурок, занятных и пестрых, вроде известных игрушек Загорска и Гороховца. Не следует забывать, что и в «стильном» городском и усадебном интерьере этой эпохи архитектура утопает под натиском маленьких картинок, портретов, статуэток, безделушек, ящичков, занавесок и т. д.

К типу красочных лубков следует отнести сюжетные росписи, исполнявшиеся костромскими «красильщиками». Артели живописцев-костромичей в конце XIX века активно промыслили на Севере, от Карелии до Северного Урала и Сибири, малюя на дверях и заборах крестьянских домов вазу с цветами, самовар, даму с кавалером, а чаще всего — желтого льва с высунутым из пасти языком.

Декоративность крестьянского интерьера XIX века заключалась не только в красочных тканях и росписях, но и в разнообразной пестроте домашней утвари, развешанной и расставленной на стенах и полках. Нарядные прялки, швейки, туеса помещались на видное место в качестве украшения. Около печи или у двери солнечно сверкал медный рукомойник с лоханью внизу, установленной на специальной треноге или вставленной в железное кольцо-консоль. На полках буфетов появились фаянсовые фигурные сахарницы, посуда из зеленого и синего стекла. Светлые окна горниц начинают украшаться горшочками с геранью. При этом новые типы вещей приспособляются к традиционной архитектуре. Для самовара устраивается особый уступ в углу печи. Здесь вода дольше

остаётся горячей, а композиция интерьера обогащается эффектным и острым контрастом блестящего металла и шероховатым тускло-белым боком печи. Неподвижное пространство избы рассеклось тонкой, дугообразно изогнутой жердью оцепы, к гибкому, пружинящему концу которого подвешивали зыбку, как бадейку к колодезному коромыслу. В «красном» углу перед образами парил подвешенный на нитке голубок, вырезанный из лучинок⁶⁸. Иногда вместо голубя вешалась оригинальная конструкция из тонких золотистых соломинок. Соломенные фигуры, иногда напоминающие причудливую ажурную люстру или пространственную модель в духе современных кинетистов, более типичны для Прибалтики и Белоруссии. Однако они встречались и в домах пермяков, а иногда и русских северян.

* * *

С середины XIX века экономика Севера и его художественная культура словно останавливаются в своем развитии. С появлением в России железных дорог северные области оказались в стороне от важнейших магистралей. Захиревшее купечество Устюга, Тотмы, Вологды, Каргополя уже не было в состоянии предпринимать крупное строительство. Эти города становятся глухой окраиной, местом ссылки. Экономический застой приводит к вырождению и гибели целого ряда художественных ремесел: ювелирного дела в Устюге и Сольвычегодске, косторезного в Холмогорах, эмальерного, кузнечного, иконописного, скульптурно-резного и некоторых других⁶⁹.

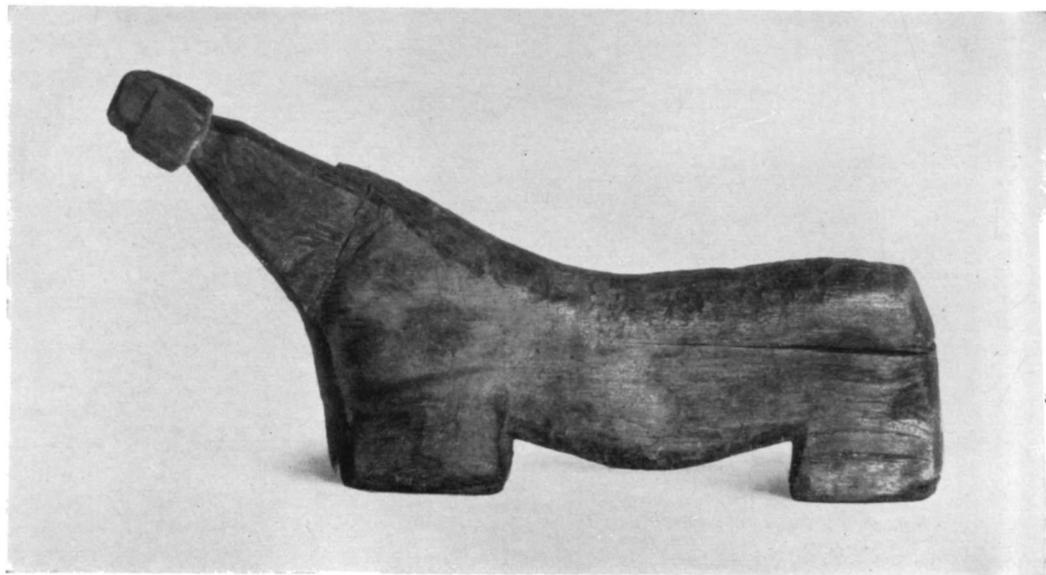
Деревенское ремесло изменилось мало. По-прежнему во многих районах изготовляли деревянную посуду, сундуки, шкатулки, теса, лодки, сани.

Под Устюгом, в Шемогодской волости, изготовлялись сундуки, причем столлярная работа выполнялась в деревнях, а слесарная (оковка и устройство замков) — в Устюге. Дорогие шкатулки обтягивались снаружи разного цвета материями или сафьяном, обивали луженым железом (жестью), окрашивали в различные цвета, снабжали замочками с колокольчиками и «певками». «Шкатулки эти, околоченные снаружи жестью белою или зеленого цвета, с узорами наподобие образуемых морозом на оконных стеклах, известны по всей России и сбываются на Нижегородской ярмарке, где их особенно охотно покупают азиаты»⁷⁰.

Многие крестьяне Устюжского уезда изготовляли мебель, которая отличалась простотой работы, прочностью, необыкновенной дешевизной. Все ее украшение состояло в окраске разными цветами. На губернской выставке 1837 года



104. Медведь. 30-е и. XX в.
Мастер И. Рогужкин



*105 Игрушки-птицы
из развилков и корневищ.
Поморье. XIX в.*

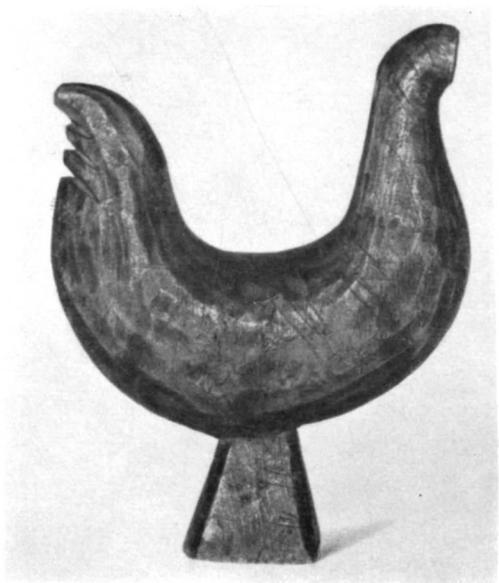
*106 Игрушка-конь.
Архангельская область.
Начало XX в.*



107 Кукла.
Поморье. XIX в.



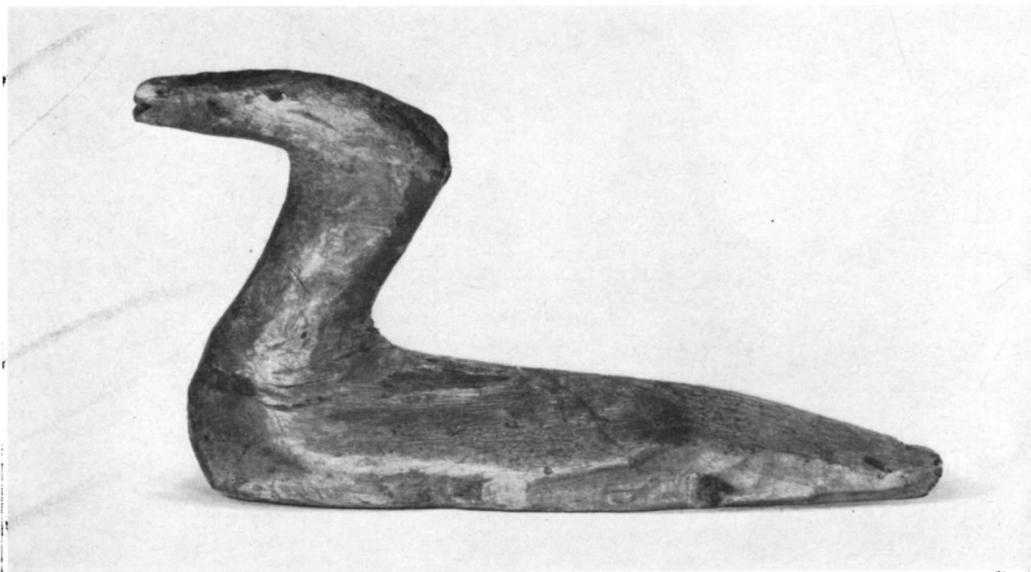
109 Игрушка-петух.
Село Палощелье.
Архангельская область. Начало XX в.



108 Игрушка-птица.
Поморье



110 Игрушка-кобылка.
Поморье. XIX в.



111 Игрушка-птица.
Архангельская область.
Начало XX в.

112 Игрушка-конь.
Архангельская область.
Конец XIX в.

113 Игрушка-птица.
Поморье. XIX в.



114 *Игрушка-конь.*
Архангельская область.
Конец XIX в.

115 *Игрушка-конь.*
Поморье. Конец XIX с.



116 *Игрушка-конь.*
Район Печоры



117 *Игрушка-конь.*
Поморье



118 Ирушка-конь.
Поморье. Начало XX в.



119 Кирилловские кони-игрушки.
XIX в.

120 Святочная игровая маска.
Вологодская область







← 121 Святочная игровая маска.
Вологодская область



123 Кукла.
Поморье. XIX в.

122 Кукла.
Каргопольский район



124 Куклы.
Поморье. Конец XIX в.



125 Куклы.
Поморье. Конец XIX в.



126 Кукла.
Поморье



127 Кукла.
Архангельская область



128 Глиняные куклы.
XIX в.

129 Глиняные куклы.
Архангельская область.
XIX в.

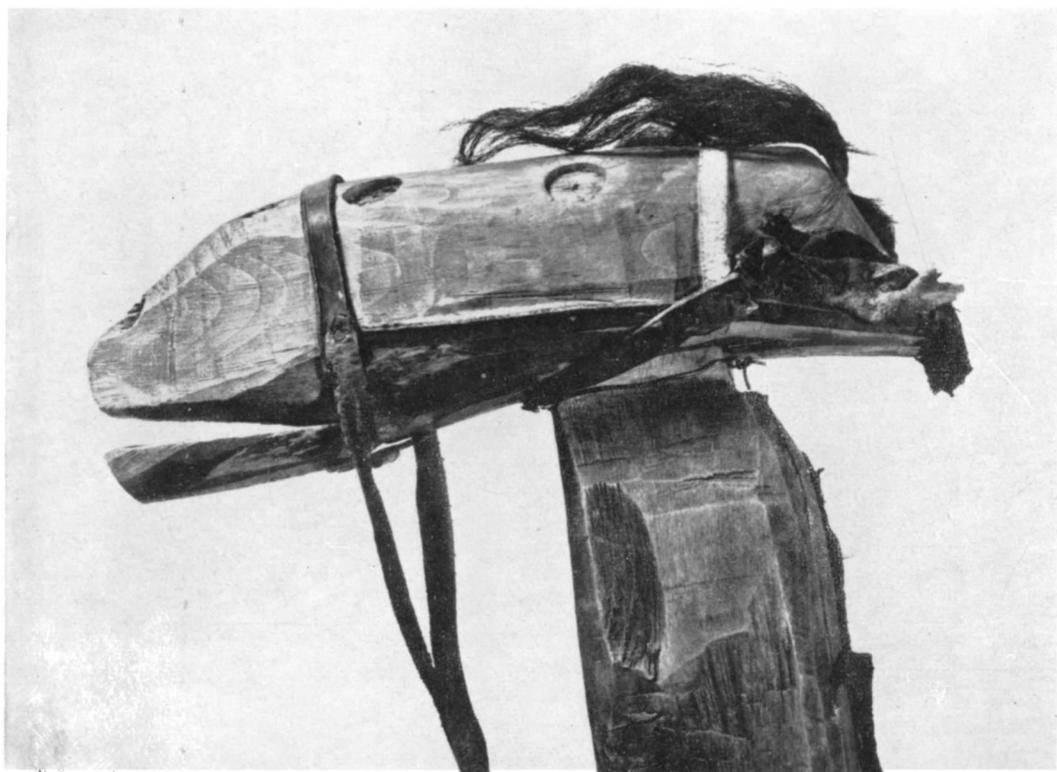
130 Куклы. Поморье.
Конец XIX в.



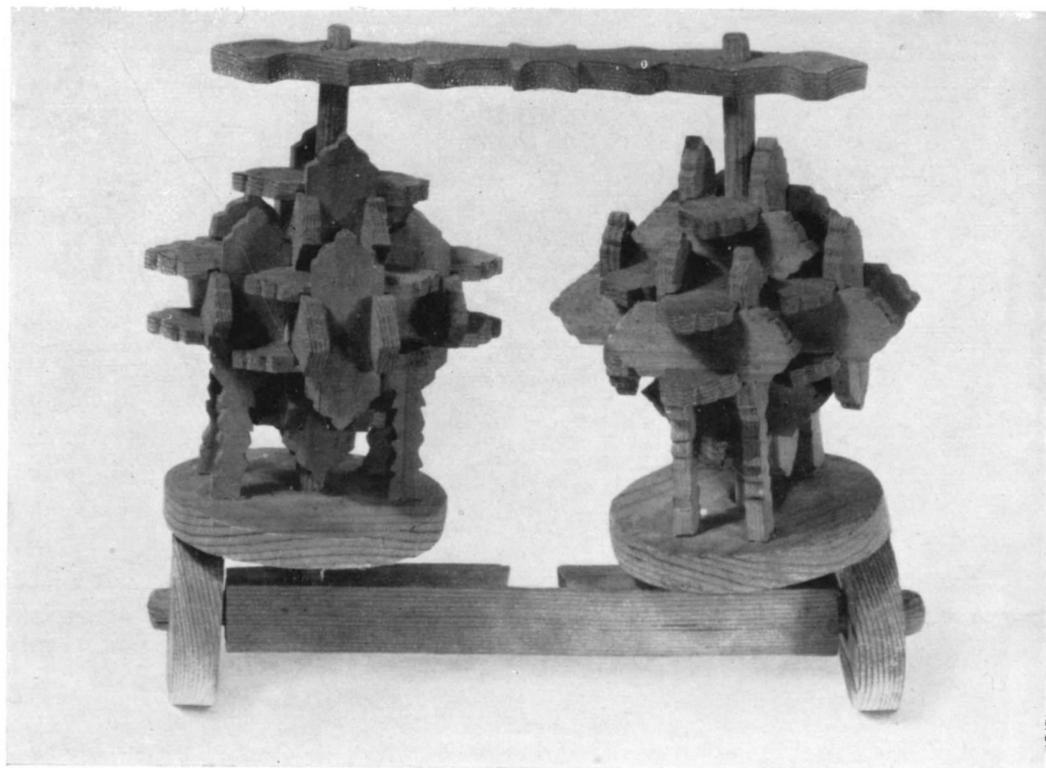
131 Кукла. Поморье.
Конец XIX в.



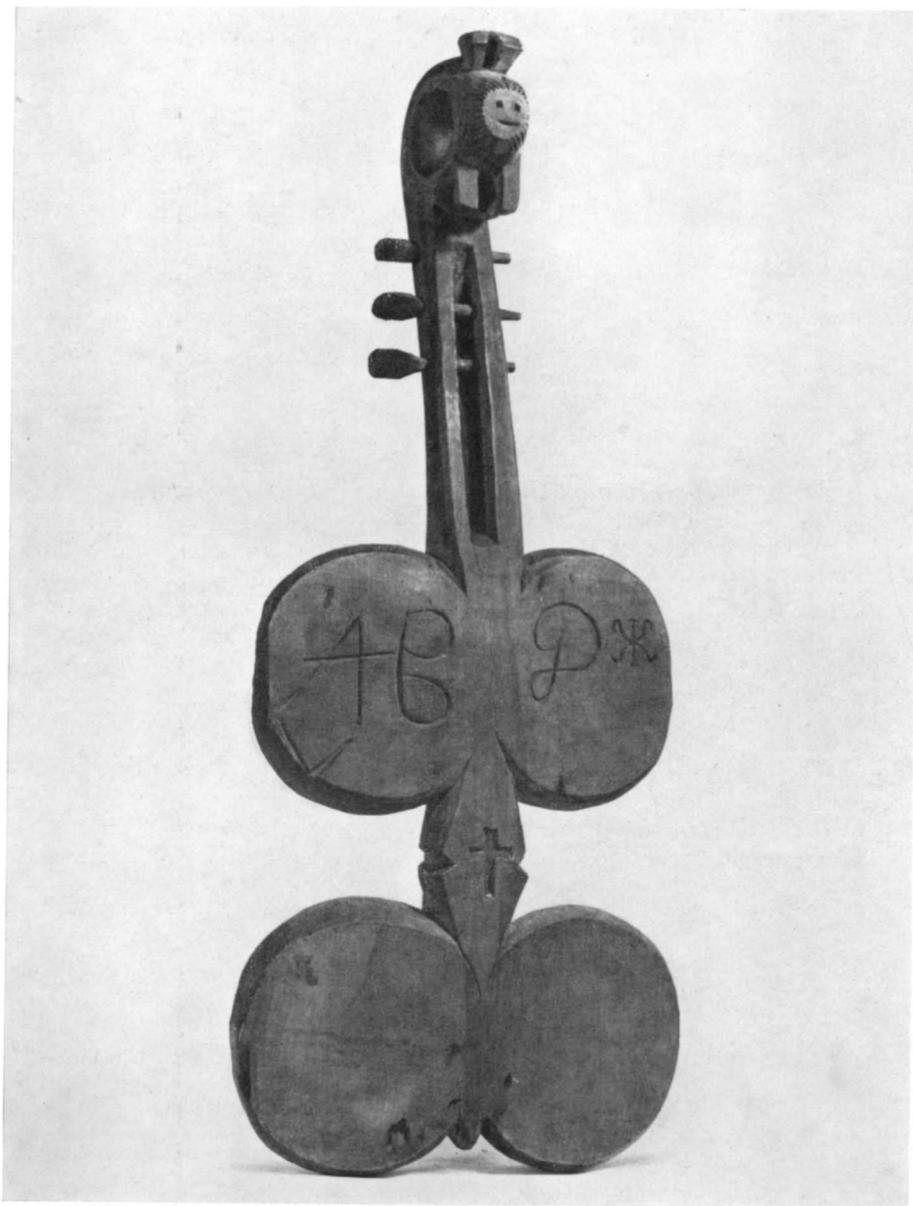
132 Куклы. Поморье.
Начало XX в.



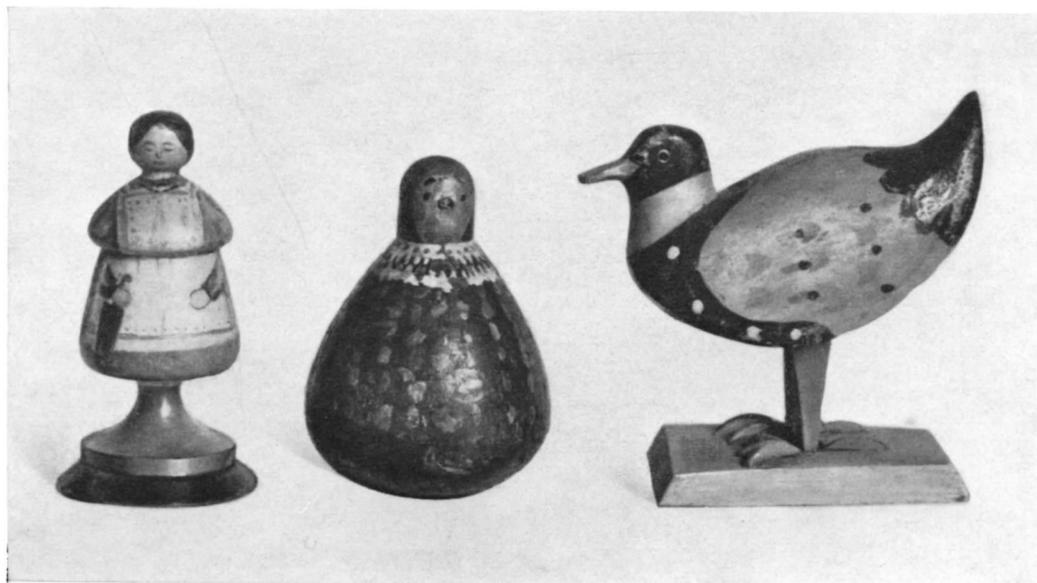
133 Святочная „кобылка“.
XIX в.



134 Каталка.
Архангельская область



135 Гусельки.
Вологодская область.
XIX в.



136 Игрушки
Тотемской школы-мастерской

137 Игрушки
Тотемской школы-мастерской



138 „Сметывание стогов“.
Деревня Зубово
Вологодской области.
50-е гг. XX в. Мастер В. Афанасьев.



139 „Пряжа“.
Мастер В. Афанасьев



в Вологде демонстрировалась мебель, сделанная крестьянином Шемогодского правления, деревни Большой Двор, Самариным. Представлял ее устюжский купец Казаков. Среди предметов названы: «столы большого размера, разборные, с ящиками, на точеных ножках, детский столик и стул, обыкновенные стулья». По данным 1843 года, «около Устюга некоторые волости занимаются столярным мастерством, производя чистую и прочную работу даже из красного дерева»⁷¹.

На выставке 1837 года был представлен также набор из 24 осиновых лукошек, вкладывавшихся один в другой, работы крестьянина Нелаева из деревни Полициной, Устюжского уезда. Там же была представлена домашняя столовая посуда, «сделанная на обыкновенный русский манер и раскрашенная разными цветами в простом крестьянском вкусе. Работы удельной крестьянской девки Лагуновой».

Во многих селениях по Сухоне, Югу, Двине занимались постройкой и сплавом барок в основном для архангельской торговли⁷². Каргопольские крестьяне делали телеги, сани, повозки, сохи, кадки, колеса, ушаты, бочонки, ведра, чашки, ковшики, кадушки, подойники, лохани, корыта и т. п. Чашки и ковшики красили различным образом⁷³. В других волостях этого уезда изготавливали различную мебель, решета, скалки⁷⁴.

С. Максимов пишет о рыбаках Поморья: «Между делом, при затянувшейся неблагоприятной морянке, досужие мастера работают разные безделушки. Отсюда те модели корабликов, людей, раншин со всеми снастями, которыми изукрашены палисадники, ворота и светелочные балконы в богатых домах богатых поморских селений; отсюда же и те голубки, гнутые из лучинок и раскрашенные, которыми любят украшать потолки своих чистеньких зал все богачи побережья Белого моря»⁷⁵. Каргопольские бондари изготавливали ушаты, лохани, шайки, бочки, судомойки, подойники, кадушки. Материалом служил еловый лес, который заготавливали зимой, пилили на доски, сушили в избах и банях. Особый размах приобретал промысел в годы урожая рыжиков и морошки, когда деревянная тара требовалась для отправки этих продуктов в Петербург.

В Олонецком, Вытегорском и Повенецком уезде также были развиты деревообрабатывающие промыслы. В деревне Сойда, Спасо-Маткозерской волости, Вытегорского уезда, делали ольховые чайники, в Коткозере Олонецкого уезда, — «дерева» для хомутов из березового комля, который заготавливался с осени и сушился в печи. Мастера работали поздней осенью и зимой урывками, пользуясь коловоротом, топором, долотом и молотком. Они делали также «деревяги» для седел. На Шунгских ярмарках продавалась щепная посуда работы кустарей

из деревень Кашмы, Паяниц, Шуньга, Лумбуш. Мастера Лекшмозера славились резными бердами. В 1875 году в Мезенском уезде изготовлением деревянной посуды было занято 506 человек, в Пинежском уезде — 248 человек, в Кемском уезде — 375 человек. В других районах число кустарей-посудников меньше: в Онежском уезде — 70 мастеров, Холмогорском — 86, Архангельском — 62, Шенкурском — 54 мастера. Общее число посудников по Архангельской губернии — 1375 человек (по тем же таблицам плотников в губернии — 2235, столяров — 304, экипажников — 884 человека)⁷⁶.

К концу XIX — началу XX века размер посудного промысла сильно сократился.

В отношении плотницкого и столярного промысла Архангельской губернии наблюдается то же явление. С конца XVIII до конца XIX века (70-е гг.) объем ремесленного производства значительно возрастает, а в первом десятилетии XX века сильно сокращается⁷⁷.

В таких старинных центрах художественной обработки дерева, как ряд деревень Тотемского уезда по реке Сухоне или Вельского уезда на реке Устье, развитие промысла в конце XIX века приостанавливается. Местные мастера в прошлом специализировались на изготовлении дорогой резной посуды из капа и корня, которая в XIX веке уже не имела спроса на рынке.

Значительно дольше сохранял промысловое значение кубенский центр в окрестностях города Кадникова. В Богтюгской волости Кадниковского уезда сохранились плотницкие традиции, идущие еще от Древней Руси⁷⁸. Томашевская волость славились своими столярами. В Кумзерской волости изготовляли известные на Севере «кумзерские» сани⁷⁹. В конце XIX века в Кадниковском уезде сохранялось массовое производство не только бондарно-щепной, но и долблено-резной посуды. В 80—90-х годах прошлого века здесь еще выделяли деревянные солоницы, а также блюда (чашки для еды), кадки, ведра, ушаты, жбаны, ручки, шайки⁸⁰. Деревянную посуду делали в Троицкой, Аксентьевской, Новосельской, Пустораменской, Томашской, а также Зубовской волостях⁸¹.

Для северной деревни конца XIX века были характерны древние полунатуральные формы ремесла. Так, например, на Пинеге выделка деревянной посуды являлась дополнением к лесорубному и лесосплавному промыслу, постройке карбасов. Почти каждый крестьянин Бережнослободской волости, Тотемского уезда, «умеет сладить сам по себе все необходимые свои нужды: справить сани и телегу, наместерить посуды...»⁸². Крестьянин Степан Семенов Галлов из Поньгамской волости, Кемского уезда, как отмечает Г. Минейко, значится как портной, столяр, плотник, санник, тележник, выделяющий деревянную посуду,

печник и маляр⁸³. Не только деревянная, но «вся глиняная посуда, какая только употребляется в хозяйстве, выделывается дома»⁸⁴.

Как и раньше, изготовлением деревянной посуды занимались также монахи. По сведениям В. Майнова, монахи Секирного скита на Соловках работают ложки. Эти ложки «простого дерева, грубо выделаны и покрыты лаком. На каждой — изображение рыбы и надпись: «благословение Соловецкой обители». Некоторые ложки вырезаны на конце в виде благословляющей руки⁸⁵.

Большой спрос в начале XX века на старинные предметы породил в ряде мест особый промысел по выделке фальшивых вещей «под старину». «Около Драковановой Кулиги, — читаем мы в одном из описаний начала XX века, — в окрестных деревнях (Плашиха) живут кустари, занимающиеся подделкой старинных деревянных вещей, которые они сбывают через скупщиков»⁸⁶. Эти ловкие скупщики из соседнего села Черевкова вели бойкую торговлю с обеими столицами (к числу подобных дельцов, по-видимому, принадлежал известный поставщик музейных коллекций А. Антонов, доставивший немало поддельных предметов в музей Москвы и Ленинграда⁸⁷).

Неравномерность развития ремесла деревообработки в разных районах Севера отражала противоречия во всей экономической и общественной жизни края. Рядом с обширными областями, которые до конца 20-х годов XX века сохраняли почти первобытные формы хозяйства и ремесла, складывались предприятия, основанные на чисто капиталистических началах, вроде Соловецкого монастыря. Монастырь владел множеством промысловых угодий, мастерских, небольших заводов и верфей. В начале XIX века в нем работали резчики, выполнявшие из кипариса миниатюрные образа и кресты, краснодеревцы, столяры, плотники, экипажники, маляры, живописцы. Имелось несколько десятков морских судов⁸⁸.

В конце XIX века Соловецкая обитель с ее многочисленными филиалами и отпочкованиями являлась крупнейшим капиталистическим предприятием на Севере. «Здесь строят и чинят пароходы, литографируют рисунки и брошюры, дубят кожи, изготовляют кирпич, — есть здесь фотографии, финифтяники, золотильщики, ювелиры, сапожники, портные, башмачники, восковщики, механики, сыровары, архитекторы, агрономы, огородники, есть здесь магазины, превосходные хозяйственные помещения, кладовые, амбары, квасные и пекарни, два парохода, шхуна и сотни карбасов... есть здесь резчики, граверы, столяры, плотники, кузнецы, гончары, живописцы...»⁸⁹. Тысячи богомольцев, стекавшихся к Соловкам со всех концов России, обеспечивали экономическое процветание этой обители, затерянной на островах Белого моря.

В конце XIX века крестьяне многих северных районов начинают испытывать острую нехватку лесоматериалов, хотя запасы леса на Севере были еще очень велики. «Лесные материалы вздорожали вследствие истребления лесов промышленниками, лесопильными заводами и пароходами. Местами крестьяне до того нуждаются в топливе, что превращают в дрова старинные крыльца, навесы над въездами, ставни—словом, все, что только может быть признано лишним около дома, оставляя один голый безобразный сруб»⁹⁰.

В нехватке леса сказывались, несомненно, и результаты истребительной работы деревенских кустарей — деревообделочников. Так, например, целые рощи берез сводились для нужд бурачного и личного промысла. «Тысячи этих деревьев, иногда вершков 8 толщиной и сажени 3 длиною, гниют срубленными и ободранными в лесу; осина истребляется вконец для разного рода корыт, лотков и желобов»⁹¹.

Бедственное положение крестьян не только вызывало живое участие передовых кругов общественности, но и заставляло местные власти предпринимать некоторые меры помощи. В ряде районов Севера были открыты ремесленные училища и школы. Одно из таких училищ существовало в 60-х годах прошлого века в Шенкурском уезде. В нем обучалось 20 крестьянских мальчиков, которые занимались наряду с другими ремеслами столярным и токарным делом⁹².

В помощь кустарям были организованы склады (по Вологодской губернии, например, два склада, земский и частный). Были попытки наладить сбыт изделий через Московский кустарный музей (вышивки, кружева, берестяные вещи), а также на городские рынки, для любителей-коллекционеров⁹³.

В 1899 году была открыта Тотемская Петровская ремесленная школа, первая в России школа игрушечного производства⁹⁴. В ней обучалось до 100 учеников. При школе были мастерские: столярная, токарная, резчицкая, корзиночная, жестяницкая, живописно-малярная. Главным недостатком тотемской школы, как и многих других ремесленных учебных заведений и мастерских этого времени, была общая направленность обучения на выработку стилизованных и безвкусных «раритетов». Здесь подражали резной швейцарской игрушке (орлы, медведи, пастушеские группы и т. д.), однако иногда создавались и более художественные предметы, близкие к русскому народному искусству.

В 1908 году в помощь кустарям была открыта школа в Шемогодье под Устюгом (просуществовала до 1912 г.)⁹⁵.

В конце XIX века особенно усилилось отходничество. Местные рынки уже не могли прокормить население, в частности ремесленников. Начался массовый

отлив молодежи в города Средней России. Потрясения 1914—1919 годов, хозяйственная разруха, голод, отсутствие инструментов и оборудования привели к резкому упадку художественного ремесла.

Одновременно с экономическими и социальными изменениями в северной деревне менялся весь комплекс культурно-бытовых форм и представлений. Вместе с прежними обрядами и обычаями исчезли старые типы изделий: резные ковши, братины, кюты.

В крестьянских домах появились часы, керосиновые лампы, железные кровати с простынями и подушками, эмалированная посуда и т. д. В горнице ставят порой печь-лежанку, диван, швейную машину. На этажерке, застеленной вышивкой по канве, водружают статуэтку, а иногда граммофон. В подражание городской, мещанской обстановке всюду, где позволяет достаток, развешиваются гардины, портьеры, занавесочки-ришелье и тюлевые подзоры, свисающие до полу. По углам и на подоконниках ставят цветы. Покупные венские стулья, бумажные букеты в мелкограненых стеклянных вазах, фанерные шкатулки с выжиганием считаются теперь в деревне более красивыми, чем старая массивная резная мебель и утварь. Старины начинают стыдиться. Она перекочевывает в запасные лари и чердаки. Нарушается привычная планировка интерьера. Стол выезжает иногда на середину избы, а лавки становятся короче, порой вообще исчезают. Пропильные тrefы, бубны и червонные тузы на домах отвечают буйному, крикливому стилю частушек и анилиновых красок, аляповатых реклам, расклеенных по стенам взамен лубочных картинок.

В районах, где ощущалась нехватка лесоматериалов, в условиях массового кустарного производства прежняя техника, основанная на чрезмерной затрате материала и труда, уступает место новой, более экономной и легкой. Раньше, например, из толстого комля старой ели можно было вырубить не больше двух прялок. Для долбленого ковша использовался целый березовый пень. На одну небольшую куклу требовался целый кругляк соснового бревна. Большая часть древесины уходила в щепу. Теперь, вместо того чтобы добывать самородные корневища, наросты, развилки и подходящие деревья, проще было использовать сравнительно дешевые пиленые доски и брусья, появившиеся в большом количестве в XIX веке. С широким распространением гвоздей, шурупов, столярного клея, а также рубанков, пил, стамесок и других инструментов стало более целесообразным готовить изделия составными, чем монолитными. В связи с этим появляются новые формы конструкции, например складные прялки и швейки на шарнирах. Скульптурная цельность формы при этом исчезает.

Многие скульптурные предметы и детали заменяются плоскими, выпиленными из доски. Вместо круглых балясин и столбов появляются дощатые прорезные стойки и перила. Для кустарных игрушек конца XIX века характерны плоские куклы и коньки, вырезанные из щепок и дощечек. Использование рубанков-«калевочников» привело к замене сочных рубленых деталей мебели плоскими, сухими профилямп. На домах появляются дощатые подшивки, фальшивые пилястры и карнизы, накладные наличники с узорной прорезью. Массивная плотницкая мебель брусковой конструкции уступает место более экономичной и легкой столярной мебели с рамочной конструкцией, связанной на шипах, клее, шурупах. С появлением на рынке доступных масляных, а затем химических красок яркая окраска и роспись оказались более дешевым и простым средством украшения изделий, чем трудоемкая выемчатая или рельефная резьба. Поэтому среди образцов конца XIX века преобладают гладкие, точеные или резные формы, нередко выпиленные лобзиком, ярко разрисованные в разные цвета.

В то же время благодаря упрощению техники в связи с необходимостью максимального удешевления производства кустари-деревообработчики вырабатывали новые формы «щепного товара», в которых сама экономность и лаконизм технического приема обладают немалой художественной выразительностью.

Для некоторых кустарно-ремесленных изделий конца XIX века характерны ажурные формы, зачастую довольно сложных и даже вычурных очертаний. Их выработка связана с широким применением коловорота, лобзика, стамесок. Такой ажурный узор выглядит чрезвычайно нарядным и эффектным, вещи казались богатыми и дорогими, особенно при яркой пестрой окраске. Этот прием часто встречается в швейках, ковшах, мебели.

В резьбе XIX века прослеживаются две тенденции. Первая заключается в стремлении упростить изготовление изделий. Традиционная форма подвергается изменениям: отбрасываются усложняющие детали, менее тщательно отделяется орнамент. Техника резьбы порой становится более грубой. Вторая тенденция связана с желанием мастера внести нечто новое в свои изделия. В одних случаях он обращается к городским образцам, в других — делает изображение более близким к натуре.

В ряде памятников эти тенденции выступают разрозненно, можно сказать, в чистом виде. Чаще они оказываются объединенными.

В одном и том же изделии заметны как черты упрощенности, схематизации, так и элементы усложнения. Если причины упрощения сравнительно легко

объяснить производственными соображениями, то источники второй тенденции более сложны. Они отражают изменения эстетических запросов и норм, новый уровень художественной культуры. В этих изменениях сыграли роль и влияние города, и изменение характера ремесла, и разложение многих форм быта, верований, представлений. В старые традиционные типы словно вливается мощная живая струя. Она вносит много непосредственного, порой наивного чувства, но вместе с тем нарушает привычную систему образов и их трактовку. Яркая, порой чрезмерная декоративность, некоторая несдержанность в композиции, более смелые, широкие приемы техники, грубоватая сочность объемов, пренебрежение к строгой точности сочетаются с большей эмоциональной насыщенностью образа.

Заметную роль начинает играть индивидуальность мастера, оригинальная выдумка, шарж, экспромт, подражание, как в частушках, пришедших на смену обрядовым песням. В изделиях XIX века сильнее выражены местные отличия, частные устремления и вкусы, чем в предыдущие эпохи, обладавшие эпической цельностью искусства, стилевым единством. В скульптуре это выявилося в том, что формы утрачивают скованную, но монументальную нерасчлененность объема, отдельное начинает доминировать над общим, украшение или случайная деталь — над целесообразной или символической основой предмета.

* * *

Среди угасавших промыслов, при общей дегралации старых видов скульптурно-резных изделий, наступает неожиданный и бурный расцвет новой отрасли ремесла: выработка деревянной игрушки. К игрушке как последнему шансу выжить, как единственно ходовому товару обратились бывшие посудники, иконостасники, резчики пряничных досок. Фантазия в творческий порыв, ранее уходившие в прялку и валец, теперь все чаще ищут выхода в свободной декоративной пластике — игрушке или статуэтке.

Охотники и рыбаки на зимовках резали из дерева фигурки медведей и птиц, возможно, служившие амулетами.

Шенкурские плотовщики, сплаваясь по Двине, строгают из березовых сучьев медведей, кукол, птиц, отделывая их простым узором из полос и ямок, выжженных раскаленным гвоздем. Эти игрушки они продавали в Архангельске.

Игрушечных коней и кукол резали также в селе Кегостров близ Архангельска, в рыбацких деревнях Онежского полуострова, в селениях Кирилловского и Каргопольского районов.

В Холмогорах мастера специализировались на изготовлении раздвижных «пав» и голубей из лучинок. Печорские ребяташки вырезали целые дюжины крошечных, очень естественных птичек. Игрушками стали украшать дома (скворешники-фигуры, всадники-флюгера и т. д.)

Резная игрушка, несомненно, была известна на Севере задолго до XIX века. Поразительное сходство печорских колодообразных игрушек-коней конца XIX века с образцами XII—XIV веков, добытыми в Новгороде, подтверждает факт долгого, но словно бы внеисторического существования простейших типов игрушки. Ее, видимо, изготовляли между делом, не всерьез. Резали ее, так же как и позднее, сами дети. Наивные самоделки нелепо было бы везти на рынок или покупать там.

С другой стороны, игрушка в XIX веке не просто примитивный реликт. Это результат перерождения ритуально-магической пластики, которая из идола превратилась в потешную фигуру. Чем более архаичны крестьянские игрушки, тем меньше в них «игрушечности» (по размеру, отделке и т. д.), тем явственнее проступает их связь с традиционной скульптурой-символом.

Игрушку можно считать заключительным этапом долгого и сложного процесса «снижения жанров» в народной пластике, низведения былых святынь, внушавших ужас, до уровня безобидных и смешных карикатур. Расцвет игрушки связан с новыми явлениями в народном творчестве конца XIX века, суть которых состояла в преодолении вековых традиций через шутку, иронию, сарказм. Однако в условиях северной деревни даже такое «развенчание» отливалось в традиционно-торжественные и строгие формы.

В отдельных высказываниях, имеющихся в литературе, разные авторы отмечают две основных особенности северных игрушек: их монументальность и архаичность. На эти признаки указывает, в частности, М. Н. Каменская⁹⁶. В. Воронов называет северную игрушку «художественным примитивом» и видит в ней «несколько суровые и тяжелые формы. . . архаику очертаний. . . детальные намеки при максимальном обобщении и упрощении». «Реалистические наблюдения, — по мнению В. Воронова, — совершенно не проступают сквозь первичные черты символов. Эти выразительные и гипнотизирующие символы — древние органические образы: конь, баба, птица»⁹⁷.

С. Базыкин впервые называет ряд местных типов игрушек Севера: «В Северном крае характерны вологодские токарные игрушки из можжевельника, устюжские берестяные, архангельские меховые куклы и деревянные козули, каргопольские глиняные игрушки, устюжские, поморские и кадниковские кони»⁹⁸.

Наиболее древним типом деревянной игрушки являются новгородские игрушечные кони XII—XIV веков. Они представляют собой изогнутый корень или кусок доски с условным намеком на реальные очертания животного. Только в форме головы заметно нечто звериное или птичье. В других случаях гладкое, как полоз саней, основание расчленяется: в нем вырубаются выступы, изображающие ноги. Зубцами обозначается грива. В корпусе продавливаются отверстия, через которые продевается веревка: видимо, таких коней дети возили за собой по земле. Один образец имеет пару круглых отверстий—возможно, что игрушка стояла на колесах. На спине у некоторых коньков вырезано седло—то в виде схематичного квадратного выступа, то тщательно, правдоподобно. Однако голова коня почти не интересует резчика. Нигде он не изображает ни глаз, ни ушей, ни рта, ни морды и т. д. Он заботится лишь об общей форме.

Архангельские куклы древнейшего типа имеют много общего с чарозерскими предками и особенно с горбуновскими идолами, хотя и выполнены в XIX веке. Основу построения составляют голова и ствол-опора, имеющий случайную форму. Голова решена обособленно, гораздо более тщательно и подробно. Отсутствует всякая обработка ствола-корпуса, нет ни детализировки, ни членений, ни орнамента.

Куклы этого типа имеют ноги, часто образованные развилком ветвей дерева. Как правило, ноги сделаны с таким расчетом, чтобы куклу было легко сажать на игрушечного коня. Многие «всадники» с их тщательно вырезанными чертами лица теряют характер игрушки, становятся грубым подобием портретного изваяния. Не случайно с этим связано увеличение размеров. Некоторые куклы достигают одного метра высоты.

Естественно предположить, что происхождение этих кукол связано «с чучелами» и изображениями предков.

Онежские игрушки-кони, так называемые кобылки (XIX в.), стилистически связаны с «всадниками»-куклами и новгородскими коньками. Коньки этого типа чаще всего делались из развилка и напоминали причудливо изогнутую детскую скамеечку. Игрушки не орнаментированы и не окрашены. Черты реального животного не выявлены, форма случайна и целиком зависит от очертаний развилка, который почти не обрабатывается.

Онежские птицы-игрушки, подобно конькам, представляют собой слегка обработанное корневище, похожее на бумеранг. Некоторые из них окрашены в красный цвет. Большая часть изображений—лебеди или гуси. Птица представлена плывущей. Шея вытянута немного вперед. Орнамент, обозначение глаз, лапок, перьев и т. д., как правило, отсутствует.

В игрушке-«поползухе» с Онежского берега Белого моря плавный изгиб сучка хорошо передает движение плывущей птицы и даже живо изображает вскинутый клюв.

В очертаниях птицы-«поползухи» из Лудского посада меньше плавности, но зато больше уравновешенности. Откинутая назад голова с тяжелым длинным клювом придает этому примитивному изображению оттенок величавости.

Игрушечный конь из посада Уна отличается большим размером (на нем может сидеть верхом ребенок) и более сложной формой. Неожиданно причудливые очертания развилка и струистый рисунок, отмеченный узловатыми пятнами глазков древесины, усиливает динамику очертаний.

Стилистически к группе онежских игрушек примыкает оригинальная кукла-«треножник» из Гос. музея этнографии.

Печорские коньки представляют собой длинные, массивные колоды со скульптурно вырезанной мордой, обычно без окраски, изредка с резным орнаментом из зубцов, борозд и кругов. Характерна граненость формы, придающая игрушке вид архитектурной детали. Нерасчлененность объемов, сила обобщения придает конькам сходство с архитектурным охлупнем. Таков, например, экземпляр из села Великовисочное на Печоре (Архангельский музей). Некоторые коньки напоминают скамейку, укрепленную на крупных деревянных колесах. Такие каталки, длиной до 40—50 сантиметров, вытесанные из корневища как охлупень, можно считать прототипом мелких игрушечных коньков-каталок.

Функциональный конь-тележка или конь-салазка заменяется кукольной игрушкой. При этом переходные формы еще сохраняют крупный размер и топорную тяжеловесность. Таковы печорские «запряжки», где конь и повозка вырублены из толстой колоды. Чаще конь изображается впряженным в сани. В этом случае соединяющая перемычка делается в виде круглой палки, а сани скульптурно вырезаны, выдолблены внутри и окрашены, обычно одним цветом с конем. В Гос. музее этнографии есть сани с тройкой подобных коней, вырезанных из одного куска дерева.

Коньки мезенской разновидности, стилистически более поздние, запрягаются уже «по-настоящему», при помощи ремешков. У этих коней массивные, крутые шеи и маленькие, узкие морды, спереди словно срезанные. Ноги обработаны обычно в виде двух тумб изогнутого профиля. Часто они заканчиваются своеобразными уступами-копытами, направленными вперед. Игрушки красятся в зеленый, синий или красный цвет, иногда оставляются белыми. Орнамент чаще всего отсутствует. Характерен выразительный энергичный силуэт коня. Это

абсолютно цельная, предельно строгая форма, напоминающая очертания коней на иконах XIV—XV веков.

Кегостровский тип коньков близок к печорскому. Характерные признаки: удлиненное туловище на сравнительно низких ногах, закругленный круп, прогнутая спина и живот, морда чаще всего опущена вниз, причем шея имеет П-образную форму. Иногда морда соединена с грудью перемычкой. Орнамент из выжженных кружков и борозд. Окраска чаще всего отсутствует.

Игрушечные птицы кегостровского типа отличаются более детальной проработкой формы. Преобладает изображение голубя, но в его облике много сходства с лебедем или уткой: плоское основание, отсутствие крыльев, чуть приподнятый хвост, вытянутая вперед головка. Характерен чисто архангельский орнамент из выжженных кружков и борозд.

Холмогорские «павы» — близкие к игрушкам Кегострова ремесленные изделия, в которых скульптурно-изобразительная сторона совершенно исчезает за поверхностно-декоративной разработкой веерообразных крыльев и хвоста из лучинок. То же самое относится к массивным птичкам с растопыренными крыльями.

Поморские куклы-«панки» конца XIX века представляют собой наиболее художественный и своеобразный тип северных скульптурных игрушек. Изображение женщины в городском костюме едва угадывается в предельно обобщенных формах. Черты человеческого лица в лучшем случае едва намечены. Пластически акцентируются одежда, прическа, головной убор, которые превращаются в декоративные мотивы. Большая часть кукол не имеет рук.

Общее построение объема очень разнообразно. Наряду с колоколовидной формой встречаются уплощенные, стянутые книзу, вздутые посередине в виде пешки, цилиндрические, четырехгранные. Преобладает тенденция к пирамидальному и ярусному построению. Среди большого числа поморских кукол, хранящихся в Архангельском музее, Гос. музее этнографии и Загорском музее, встречаются болванки с чуть намеченной головой. Другие похожи на фигурный столбик, балясину или ножку стола. Архитектурный облик таких кукол подчеркнут геометрическим или ямочным узором, размещенным по осям и кромкам в виде полос и ритмичных пятен. Конкретизация изображения ограничена логикой архитектурного расчленения массы. Платок превращается в усеченный конус. Из-под него сзади высовывается коса и длинной ровной дужкой протягивается над спиной, вливаясь в край оттопыренной на талии душегрейки. Если мастер делает кукле руки, он решает их как совершенно одинаковые,

симметрично размещенные формы. Они то согнуты в локтях и слиты с боками, то вынесены в стороны в виде двух равных скобочек. Одежда и ее орнаментальная разделка, любые детали, вроде рельефных грудей, складок, черт лица, — симметричны, геометризированны и уравновешенны.

Некоторые куклы кажутся одетыми в меховую душегрейку. Ее пышная оторочка создает четкий объемный ярус-поясок, как горизонтальный «перехватец» на деревянном столбе. Эта горизонтальная форма снизу глубоко подрезана, а подол обработан подчеркнуто вертикальными полосами. Иногда одежда вырастает в виде мягких ярусов, ритмично следующих один над другим. Вертикальность фигуры подчеркнута продольными бороздками, вроде каннелюр, которые чередуются с рядами ямок. Иногда объемы одежды обобщены до угловатых геометрических фигур. Подол и грудь становятся как бы двумя усеченными пирамидами, насаженными одна на другую. Порой эти пирамиды теряют всякое подобие человеческой фигуры. Они квадратны в сечениях, произвольно орнаментированы, например, узором из крестообразных борозд, дужек, полос.

Одна из кукол Архангельского музея датирована 1888 годом. Голова ее имеет очень характерную для поморских кукол форму конуса, расположенного горизонтально, со срезанной передней поверхностью, обозначающей лицо. Черты лица намечены пятью одинаковыми зарубками. Легкие бороздки служат одновременно обозначением складок одежды на плечах и орнаментом в виде расходящихся от шеи лучей.

Острая, смелая форма обогащает силуэт, придает кукле декоративность. Но в очертаниях объемов уловлена и живая черточка: очень верно угадан наклон корпуса (верхний край конуса головы чуть вынесен вперед, его острие слегка опущено вниз).

Особенной смелостью и остротой объемного решения отличается кукла с побережья Белого моря (Гос. музей этнографии). Ее нижняя часть сохраняет форму простого конического столбика с узорным пояском-цоколем, отмечающим основание. Верх куклы, в котором угадываются очертания головы, груди, длинной косы, рук и пышной душегрейки, решен как единый, прекрасно организованный сложный объем. Крутые вырезы раскрывают пластику дерева, приемы резьбы. Округлые формы сочетают в себе архитектурную ясность объемов и прихотливо-непринужденное, как росчерк пером, «втекание» одной части в другую. Тонко почувствованный контраст между нижней и верхней частями куклы, превращение реальных деталей природы в великолепный декоративно-пластический мотив, необычайная живость и внутренняя динамика внешне статичной

формы—все это выполнено легко и просто, даже небрежно, но с поразительным тактом и чувством материала.

Вологодская игрушка конца XIX века представляет собой, в сущности, дальнейший этап развития тех же архангельских коней и кукол. Она технически более совершенна, в ней чувствуется рука ремесленника-профессионала. Игрушки, как правило, окрашены в яркие цвета, причем преобладают оранжево-красный с черным и белым. Резной орнамент отсутствует. Формы менее массивны и округлы, чем в архангельских самоделках. Объем четко обрисован твердыми, острыми гранями.

Производство этой игрушки связано со старинными ремесленными центрами—Кирилловским районом и районом реки Кубены (Кадниковский уезд). Здесь уже к 70-м годам XIX века сложились местные типы с ярко выраженным стилевым характером: красные и черные коньки-каталки, каретки, уточки, куклы.

Характерным видом кирилловской игрушки является каретка-каталка, представляющая собой вырезанную из дерева скульптурную тележку на колесах и слитых с ней коней, лаконично изображенных в виде двух головок с крутыми шеями, плавно переходящими в высокий кузов коляски. Многие образцы выкрашены темперной краской в яркий абрикосово-оранжевый цвет, по которому нанесены легкие мазки черной и бледно-зеленой или белой краской. Эти каретки генетически наследуют формы колодообразных тележек древнего типа, наподобие печорских.

Стилистически родственны кирилловским кареткам игрушечные уточки и коньки на колесах из этого же района.

Кадниковские кони более массивны и угловаты, окрашены в черный или красный цвет.

Кроме коньков и уточек в Гос. музее этнографии сохранился единственный экземпляр кирилловской куклы. В отличие от поморских эта кукла вырублена из плоского бруска. Она лишь слегка выпуклая спереди и закруглена сзади. Этим она похожа на игрушки Поволжья. При первом взгляде становится ясным стилистическое единство этой куклы с остальными кирилловскими игрушками. Тот же яркий огненный цвет темперной краски. Те же орнаменты в виде легких коротких мазков черного, зеленого и белого цвета. Та же лаконичность формы, ограниченной резкими гранями, та же скупость декора. Руки и ноги отсутствуют. Голова ромбовидной формы вырастает из также ромбовидного объема груди и плеч. Высокая и узкая талия, плавно расширяясь, переходит в пирамидальную форму подола.

Кирилловские игрушки составляют переходное звено между скульптурными изваяниями Поморья и более поздней щепной игрушкой начала XX века.

Для начала XX века характерны нарядные, веселые игрушки-кони из Архангельска. Традиционные черты сохраняются в угловатой П-образно изогнутой шее, опущенной морде, в общей лаконичности формы. Здесь те же утолщающиеся книзу тумбы ног, опирающиеся на колеса. Только весь конь стал плоским, выпиленным из доски, он утратил скульптурность. Орнамент крупный, хлесткий, выполнен лиловыми и красными чернилами. Лучиновая дуга привязана тесемочкой, а хвост сделан из льняной кудели. Пластическая цельность исчезла, уступив место бутафории.

Архангельские резные куклы начала XX века измельчены по формам и цвету, хотя несравненно более конкретны и даже повествовательны по образу. «Купец», «солдат», «моряк» охарактеризованы достаточно точно, но отнюдь не скульптурными средствами.

Черты наивной правдоподобности проявились в самодельных северных игрушках начала XX века. Таковы, например, куклы из мха, шишек, лишайника, распространенные в Вологодской, Вятской, Костромской областях.

Лица этих «лесовичков» вставные, из воска или дерева. При помощи мха и лишайника искусно имитируются седые бороды, длинные волосы, растопыренные чешуйки шишек создают впечатление заскорузлой меховой одежды.

Этнограф М. Б. Едемский собрал на Кокшенинге в 1924 году большую коллекцию самодельных игрушек, выполненных детьми в возрасте 7—12 лет. Среди образцов: куклы («девки», «бабы», «маленькие девушки», «молодые», «мужик», «колунис»), вилы, грабли, топор, молоток, мялка, трепало, пила, жернова, пещня, весы, стол, скамья, лестница, клетки, побрякушки, будки, тальянки, сапоги, тарантас, коляски, весла, лопаты и т. д. Большая часть игрушек—подражательные изображения, игрушки-макеты.

Более интересны резные детские самodelки Печоры, собранные в начале 20-х годов нашего столетия Д. Травиним. Здесь преобладают изображения птиц и зверей, а также куклы⁹⁹.

Особенно характерны «манихи»—большая группа мелких игрушечных изображений разных водоплавающих птиц, изготовленных деревенскими ребятами. У них длинные прямые шейки, длинные клювики, острый хвост. Окраска черная, бурая, красноватая, иногда с полосами и пятнами, явно копирующая естественный цвет оперения (окраска сажей, кровью, охрой). Изображаются конкретные виды: турпан, «черна», вострохвостка, «тупик», чайка, дикий гусь, «свись» и

другие. Эти птички трудно назвать художественными изделиями. Они очень подражательны, в них сказалась меткость глаза маленьких охотников.

Еще недавно, в 30-х—начале 40-х годов XX века резную игрушку изготавливали в окрестностях Устюга. Промысел существовал здесь, видимо, с начала столетия, но не был ни организован, ни изучен, как это отмечается в статье местной газеты в 1935 году: «...игрушечные мастера в районе работают, но никто ими не интересуется. Вот игрушки кустарей из Шемогодского, Пушкиревского, Шекинского районов. Там насчитывается свыше 15 игрушечников. Они выпускают забавные карусели, игрушку, изображающую лошадь в линейке с монументальным кучером на козлах. У этих игрушечников наблюдается стремление к новой тематике. Игрушечники, например, выпускают игрушечные автомобили, грузовики. Игрушечный промысел в этих сельских Советах никем не изучен, кустари до сих пор не объединены. Не пора ли собрать всех этих мастеров игрушки в одну артель?..»¹⁰⁰

Устюжская игрушка—типичная массовая кустарная продукция. Вся она крашеная, орнаментированная, причем, в отличие от кирилловской, не темперой, а масляными красками. Главное место, как и в кирилловской игрушке, занимают кони, только здесь они установлены на длинных прямых ногах и окрашены чаще всего в черный цвет с узорной упряжью. Конструкция напоминает высокую скамеечку благодаря плоской спине, вертикальным ногам-опорам, перпендикулярности всех объемов и линий. Шея и голова коня более скульптурны и традиционны: грудь выступает вперед, шея круто откинута, голова высоко поднята, уши торчат стрелками. Как и в печорских коньках-колодах, мастер стремится акцентировать шею с мордой коня, а корпус превратить в ровный, отрезанный сзади брус.

Многие коньки имеют снизу подставку и колеса из березовых некрашенных кругляшков с оставленным слоем бересты. Концы осей сильно выпущены и имеют чеки, благодаря чему обеспечивается свободное вращение колес. (В кирилловских коньках, где ось вращается вместе с неподвижно закрепленными колесами, катать игрушку почти невозможно.) Применение дощечки-подставки—черта поздняя, городская. В этом сказывается отход от скульптурных принципов в игрушке.

Устюжские кони различны по размеру. На большого может сесть верхом пятилетний ребенок, малый уместится в ладони. Но при этом все экземпляры очень похожи друг на друга. Как будто один раз найденный тип стал каноническим образцом, которому следовали затем все мастера, резавшие эти игрушки.

Таким прототипом послужили, очевидно, декоративные коньки второй половины XIX века, в частности скульптурные детали северодвинских швеек.

Игрушечник иногда «впрыгает» коня в «линейку», приделывая высокую, красиво раскрашенную дугу и длинные оглобли. На козлах сидит кучер, натягивающий вожжи.

Два массивных коня из Сольвычегодска (черный и красный) можно считать переходным звеном от старых поморских коней, в частности мезенских, к устюжским.

Под Устюгом изготавливались также деревянные игрушки-птички, иногда висящие на нитке или же укрепленные на подставках. По типу они ближе всего к холмогорским «павам», если представить последние без лучиночного оформления. Это компактные фигурки с маленькой головкой, острым клювиком и плоским хвостиком, сзади раздвоенным.

Весь эффект этих резных птиц составляет яркая масляная окраска. Цвета очень мажорные и типичные для устюжской игрушки: оранжевый, желтый или зеленый фон и по нему белые овальные клейма на корпусе и хвосте. Клейма обрамлены синим, внутри штрихи кармином и черным, глаза красные или черные. Между клеймами в одном образце черные веточки. Так же ярко раскрашена подставка. Устюжский мастер любит комбинировать птичек по несколько штук в одной игрушке, подвешивая их к дужке из прутика. То же самое он проделывает с коньками, прикрепляя их к игрушечной карусели.

В Устюжском музее находится подобная карусель. К большому колесу из лучинок подвешены коньки и лодочки. Колесо вращается на вертикальной подставке при помощи рукоятки. Общий черный цвет оживлен яркими оранжевыми лодочками.

Еще интереснее «гигантское колесо». Несомненно, оно навеяно городскими впечатлениями. Простая по конструкции игрушка втягивает ребенка в действие, заставляя усаживать седоков в кабинки колеса, вертеть ручку, следить за мерно вращающимся оранжевым колесом.

В Устюге изготавливались и такие игрушки, как «кузнецы». Причем в отличие от богородского варианта эти «кузнецы» представляли собой две совершенно одинаковые фигурки, грубо вытесанные из лучинки.

В наши дни народные резчики чаще всего обращаются к скульптуре станкового характера. Помор с Онежского берега режет миниатюрную группу «самоедка с ребенком», в которой пытается передать тонкое эмоциональное состояние, жест и мимику (Гос. музей этнографии).

Резчик И. Рогушкин из Кадуйского района, Вологодской области, создает изображения медведя, вставшего на дыбы. Медведи эти близки к старой северной игрушке своей массивностью, архитектурностью композиции и узором из резных и выжженных зарубок, передающих шерсть зверя.

Примером иных устремлений могут служить группы, вырезанные колхозником А. А. Лагиревым (в Устюжском музее). Здесь совершенно ясная установка на создание маленького шедевра, выставочного уника, настольного монумента. Этому соответствует и тематика: «Руслан с Людмилой на коне», «Зимний взят». (Обе вещи выполнены по репродукциям.) Имитируя «настоящую» скульптуру, резчик вводит постамент, отказывается от раскраски, увлекается микроскопической проработкой бровей и усов, игнорируя материал. Фактура дерева обработана мелкой шкуркой до восковой гладкости.

Те же черты присущи работам многих самодеятельных мастеров 30-х и 50-х годов XX века. Л. Собакин из Устюжны режет из дерева орлов на скале, портретные бюсты Пушкина и Гоголя, письменные приборы на сюжеты басен Крылова. Все сделано тщательно, но нехудожественно.

К сожалению, долгое время подобные подделки под скульптуру считались единственно подлинным современным народным творчеством, приобретались музеями, публиковались в печати.

Сложность и противоречивость путей развития современной народной резьбы Севера можно понять на примере творчества В. И. Силинского из Тарногского района, Вологодской области. Имя его знакомо вологжанам по выставкам художественной самодеятельности, где в 50-х годах экспонировалось множество его деревянных статуэток. Отдавая дань вкусам времени, резчик работал копиями, создавая макетно окрашенные портреты и группы — «Нахимова» и «Чапаева», «Мичурина» и «Некрасова», «Тараса Бульбу» и «Данко», «Князя Олега» и «Руслана», «Телятницу», «Штангиста». Все это вырезано из вязкой, плотной ольхи обычными сточенными ножами.

Вместе с тем в В. И. Силинском не заглохла традиционная, народная любовь к художественному вещетворчеству, к архитектурно-предметной форме. В 20-е годы он еще изготовлял на заказ узорные прялки с резьбой и росписью. В 50—60-е годы наряду со статуэтками он оформляет буфет и полку, режет треногий табурет из корневища.

В обследованных нами деревнях Тарногского района в 1957—1967 годах еще сохранялись традиции плотницкого наряда домов. Нам встречались свежесрубленные из корня ели огромные охлупни, подготовленные для подъема на

крышу. Один из них, двуглавый, походил на известный образец из Гос. Исторического музея середины XIX века, вывезенный из этой же местности. В том же Тарногском районе в 50—60-х годах выросло несколько домов, сплошь изузоренных плоскостной дощатой декорацией, окрашенной в кричащие цвета: подсолнечно-желтый, голубой, зеленый, малиновый.

В деревне Митино живет и работает бывший кузнец, а ныне столяр-самоучка П. П. Вячеславов. Его дом весь от резных зеленых коньков на кровле до резной кадушки на крыльце превращен им в узорное расписное изделие. Печь на 18 ножках выложена в виде терема. Коловоротом по-старинному насверлены бахромки на лавках, полках, рамках. Окрашены эти опушки в желтый цвет. Рама для зеркала, футляр часов, вешалка, кровать, полка для сушки валенок набраны из точеных баясин, отделаны резьбой, окрашены лиловой, бурой, желтой, белой краской. Таким же путем оформлены наличники и причелины на внешней стороне дома. В другом районе Севера, в глуши Белозерского края, на реке Шоле (деревня Верховье, Шольский завод), в 50-е годы работал совсем еще молодой «резчик по дереву ножом» (как он сам называл себя) Владимир Афанасьев. Резьбе по дереву его никто не учил, но в его скульптурной игрушке очень много традиционного. «У него игрушка не стилизована под народную, а самая доподлинная, живая, творческая, художественная, которой когда-то славились Тотьма и Каргополь»,—писал об Афанасьеве вологодский искусствовед В. С. Железняк в газете «Красный Север» в 1958 году.

Афанасьев резал чаще всего из березы, нередко используя «топляк» (затонувшие в реке бревна, пролежавшие зиму в воде, а затем высушенные). Работал топором и двумя ножами, большим и маленьким. Почти всегда выполнял скульптуру из одного куска. Нередко резьбу окрашивал или слегка тонировал акварелью и покрывал спиртовым лаком. Работал без всяких рисунков, эскизов и разметки. Репродукциями и фото пользовался редко, чаще создавал «из головы», по впечатлению. Афанасьев делал много бытовых вещей, например блюда для резки мяса в форме рыбы, мялки, украшенные фигурой петуха, полочки, трубки, пепельницы, шахматы. Вещи эти пользовались большим успехом у местных жителей.

Более оригинальны жанровые сценки В. Афанасьева: «Сметывание стогов», «Ловля рыбы острогой», «Лесосплавщик», «Электромонтер на столбе», «Колхозное стадо», «Скотный двор», «Пряха за работой», «Едут на свадьбу», «Коза объедает дерево» и множество других. Есть и у него «Руслан», «Вещий Олег» и «Охотник с собакой». Работы Афанасьева приобретены Вологодской картин-

ной галереей и Русским музеем, имеются в нескольких частных коллекциях в Москве. Скульптура Афанасьева массивна и полновесна, подобно печорским куклам и коням. Круглые, как глыбы валунов, красочные объемы объединены неторопливым ритмичным движением. Здесь слилась мощь некрашеной игрушки XIX века и декоративность, узорность более поздних щепных изделий. Правда, люди у Афанасьева все на одно лицо, мужчины в забавных шляпах и пиджаках, женщины с длинными косами, поразительно сходными с косами поморских панок. Но важно, что нигде резчик не изменяет скульптурному пониманию формы, не мельчит и не дробит материал, не превращает его в плоский фон для рисунка или раскраски. Даже такие детали, как длинная нить в руках пряжи, огонь и дым костра, гребешки волн, зубья вил и грабель, решены сочно, объемно, в первобытно-наивном пластическом обобщении. У Афанасьева есть любимые, часто повторяющиеся мотивы, например черная птица, сидящая на вершине дерева. Нельзя не вспомнить глубокой древности этого типично северного мотива, который обретает здесь серьезность извечного символа.

В то же время работам Афанасьева присуще и другое качество, которого не было в более ранней северной игрушке. Это—шарж, экспрессия в передаче характерного движения (например, широкий шаг плотовщика, решительная хватка монтера, поднимающегося на столб). Топорная «могучность» форм делает это движение особенно выразительным.

«Пряха» Афанасьева словно заключает собой длинный путь развития пластического образа, путь, начало которого отмечено магическим столпом дерева-идола.

Глава четвертая

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ СЕВЕРНОЙ ДЕРЕВЯННОЙ СКУЛЬПТУРЫ

При всем многообразии групп и напластований (местных, типологических, историко-стилевых), деревянная скульптура Севера обладает устойчивой и единой художественной традицией. Общность конструктивно-пластической концепции проявляется в постройках, резной утвари, игрушках Архангельского и Вологодского краев, от границ Финляндии до Урала. Вместе с тем эта традиция должна быть понята более широко, в общерусском плане. Северная резьба вобрала и донесла в себе тот слой пластической культуры, который некогда был типичен и для среднерусских княжеств, где быстрее и резче совершалась смена исторических этапов.

В северной народной скульптуре настолько ярко проявились существеннейшие черты крестьянского плотницкого ваяния, что ее с полным правом используют как пример русской резьбы вообще. Действительно, художественная ценность севернорусской пластики не укладывается в рамки местных примет, но имеет общенациональное значение. «Северным ваятелям,—по словам И. Евдокимова,—принадлежит исключительная роль в истории русской народной скульптуры»¹.

В силу многообразия форм и функций северная пластика в плане художественном не может рассматриваться целиком, но требует известной дифференциации по жанрам. Наиболее существенным представляется деление на две главные группы.

Первая группа—пластика бытовой, обиходной вещи, постройки, украшения дома. Эта декоративно-прикладная, предметно связанная, чаще всего орнаментальная скульптура отражает в своем развитии особенности производственных навыков, техники обработки дерева, уровень материальной культуры. Образное содержание расплывчато и носит характер напоминания о том, что лежит за пределами отдельного творения. Символический намек говорит о причастности бытовой вещи к высшему кругу идей, но сами эти идеи оказываются по ту сторону формы, не закреплены в ней, проступают в домашнем, сниженно-бытовом аспекте как затверженные, привычные обряды, мистериальное значение которых стерлось.

Вторая группа, в отличие от заземленности первой, обладает пластической самоценностью идеи, обращенной к глубинам и высотам духа. Здесь все бытовое, утилитарно-вещественное преодолевается. Утверждается ценность не быта, но бытия, воздвигается форма, заключающая в себе причину и разгадку тайны. Эта форма отомкнута от реальной среды особой мерой пространства и времени, особенной «пресветлой красотой» и полнотой смысла, хотя остается вполне

рукотворной и даже утилитарной. Таковы бревенчатые храмы и звонницы, эти величавые пластичные монументы, вознесенные над синевой лесов и озер. Резная икона, киот, панагия—окна, приоткрывающие краешек фантастического мира. Иконостас—дверь в него. Резной Никола или распятый Христос—его вестники и ходатаи к людям.

Но границы жанра в народной скульптуре соблюдаются в чистом виде крайне редко. Водораздел двух групп или «жанров» не совпадает с делением на резьбу церковную и светскую. Особенность образной структуры в народной пластике такова, что обе группы оказываются постоянно и прочно слитыми, выступают в качестве тенденций, необходимо противостоящих одна другой в пределах одного и того же памятника. Церковь рубится иногда так же, как острог и амбар. Прялка оформляется церковными главками. Само бытовое искусство в крестьянском миру несло в себе отрицание быта и начала соборной, внеличной отрешенности.

Напротив, церковные статуи и здания, сработанные крестьянскими мастерами, получали формы, далекие от канонов, поражающие бесхитростной правдой, иногда даже бытовизмом.

Можно сказать, что искусство народной резьбы выступало одновременно в двух уровнях, в двух регистрах. В качестве более примитивного, материального творчества оно оперировало азбучным языком простых объемов, зарубок, кривулин. В качестве пластически-преображающего начала крестьянская резьба устремилась к преодолению этой материальности предмета, превращая его в драгоценное кружево, решетчатую заманчивость глубины, в золотую икону, отвлеченный знак или наглядную театрализованную постановку. Этому способствовала раскраска и роспись.

Важнейшие особенности северной резьбы следует искать в том, каким образом достигается объединение и взаимообогащение этих тенденций, присущих, разумеется, не только севернорусскому народному творчеству, но и пластическому фольклору других стран. Типологическая общность в резьбе и архитектуре Скандинавии и нашего Севера давно уже была отмечена исследователями². Но в чем их художественно-стилевые отличия? Как отразилась в формах резьбы социальная психология, мировоззрение и, главное, поэтический дар русского северянина, его пластический идеал? Очевидно, что для ответа на эти вопросы необходим всесторонний анализ памятников скульптуры, их образного строя, пластического языка, эмоциональной интерпретации, их эстетических функций. В этом анализе целесообразно идти от простого к сложному, исследуя вначале

материально-практический аспект резьбы, тот ее уровень или слой, где она выступает еще не как искусство, но как явление материальной культуры.

Уже на этом уровне проявляются наиболее общие основы образно-художественного осмысления материала, техники и рабочей функции вещи.

Отношение к дереву как материалу менялось со временем. На первом этапе природная форма дерева являлась решающей, служила исходной основой для конструктивной вещи и пластического образа. Северный лес, с его обилием изогнутых от ветра стволов, вывороченных корней, причудливо разросшихся сучьев, наплывов, дупел, представлял собой настоящий склад готовых вил, грабель, крюков мутовок, мялок, рогатин и т. д. Об этом пишет Е. Аничков: «При обилии лесов для всякого деревянного изделия искусство ваятеля в значительной степени сводится к тому, чтобы найти в лесу подходящее для данных целей дерево. Еще в моей памяти крестьяне ходили в лес «найти» луковедь, или вилы. Так и говорили «найти», потому что отделка проста, когда подходит для луковеди, или вил, срубленная береза»³.

Но лес давал не только готовые орудия и принадлежности для хозяйства; в тех же причудливых очертаниях заключались естественные заготовки для скульптурных изображений. Круглый наплыв-кап подсказывал форму головы человека, изогнутая ветвь напоминала шею лебедя или коня, разросшийся корень—рога лося или оленя.

В этом подходе к материалу проявилось поэтическое начало, отношение скульптора, который видит в извилинах замышляемый образ. Для изделий подобного рода характерна цельность, крепость, но и элементарность, неразвитость композиции. Заметно решительное преобладание скульптурной массы над архитектурным построением, неровность, случайность очертаний.

Севернорусские «кривулины» поражают своей первозданной, дикой мощью в сочетании с предельной успокоенностью формы. Их выразительность заключена в ясном построении объемов и цельности массы, которая вся подчинена одному, главному движению и свободна от мелких и второстепенных деталей. Выбирая искривленный кусок дерева, северный мастер не только не отвлекается случайными причудами материала, но решительно обрубаёт те из отростков, которые нарушают строгую уравновешенность объема. Поэтому даже самые фантастические разветвления и древесные наросты приобретают в руках плотника или резчика характер архитектурно построенных форм.

Основным средством пластического обогащения является разнообразие массы в одном и том же изделии. Рядом с тяжелым, массивным брусом или кругляком

помещаются тонко изогнутые детали, плоское и квадратное подчеркивается круглым, гладь оживляется игрой мелкого узора. Все это придает скульптурной массе вполне архитектурный характер. Однако и в такой конструктивной пластике есть живость и теплота. Сохраняя природные качества дерева—его весомость и плотность, упругость и жесткость, резчик в то же время «очеловечивает» их, делает осязаемыми. Округлые рукоятки и чаши словно просятся в руки, они не столько предназначены для зрения, как для осязания. Предмету словно сообщено тепло и пластическое движение человеческой ладони. В этой «руководности» проявилась эмоциональная насыщенность техники непосредственным человеческим переживанием, которое воплощено в едва заметных оттенках пластического решения.

Фактура деревянных изделий прекрасно выражает и архитектурную твердость формы (геометризм граней, тектоника слоев древесины) и скульптурную мягкость очертаний (легкая заovalенность кромок и ребер, живой след инструмента). Поверхность никогда не зашлифовывалась целиком и до полной гладкости. Ровно зачищенные и плавно закругленные участки сочетаются с полупроцессированными, местами даже сохраняется кора. Умело выструганная гладь дерева сама по себе очень декоративна. Народные мастера ценили ее матовый, благородный блеск, золотистый цвет и причудливый рисунок текстуры. Природную красоту дерева редко скрывали. Волнисто бегущие или сплетающиеся в узлы волокна дерева, всегда ощутимые даже под слоем краски, придают фактуре особую прелесть.

Чем более массивны и скульптурны изделия, чем сильнее подчинена их форма естественным изгибам дерева, тем реже и скупее вводятся в них резной орнамент и окраска. Напротив, плоские поверхности предметов, сделанных из «прямызны», гораздо чаще требуют дополнительной отделки, так как слои древесины в этом случае не «лепят» скульптурную форму, а противоречат ей. Однако в этом случае орнаментальные порезки играют роль вставок, поясов, обрамлений, оттеняющих ровную гладь материала.

Современные выставки самодельного искусства дают сотни примеров использования природных изгибов дерева. Но эти самodelки из корней и веток почти никогда не достигают силы выразительности какой-нибудь поморской куклы. В них есть расхолаживающая бесцельность и не обязательность пластического мотива, который не вступает с материалом в полный смысла поединок, но остается на поверхности, как внешне декоративный прием оформления. В народном же творчестве постоянно ощутима строгая категоричность формы,

закономерность построения, которую можно сравнить с законами кристаллообразования. Эта закономерность представляет собой одновременно и прямое следствие свойств дерева, техники его обработки, и в то же время выражает чисто архитектурную логику, настолько могущественную, что она обуздывает даже самый грубый и стихийно-корявый материал.

Несомненно, что мы переносим на старую деревянную скульптуру наше обостренное чувство делания, соучастия в пластически выраженном процессе обработки материала.

Мы потому и предпочитаем более «сырую» форму, где материал сохраняет природную целостность, а технический прием обнажен до выпуклой наглядности, что она заключает в себе ценнейшую для нас информацию о наших потенциальных, редко используемых способностях. В грубо отесанной, но такой слаженной резной вещи нас привлекает неистраченная сила материала, образ непотревоженной, но уже доступной для нас природы. Простая гряда зарубок, легкий и точный срез, осязаемая теплота и мягкость выпуклости пробуждает почти забытую радость тактильного, моторно-двигательного постижения мира, которую мы познаем в детстве, играя погремушкой и кубиками. «Незавершенность» формы вызывает активное участие в ее достройке. Мы манипулируем ею, мысленно складываем ее из элементов, и в этом тоже проявляется творческое отношение, эмоционально обогащающее человека. Эта мысль, высказанная еще У. Моррисом, особенно справедлива именно в отношении обработки дерева.

Мы эстетически оцениваем выраженное сопротивление материала нашими же усилиями подчинить его навязанной системе. Неполная обработанность выявляет эту борьбу, в которой рождается особая, динамичная красота, более активно и притягательно действующая на нас, чем вполне завершенная и не подлежащая воображаемому доделкам.

Эстетическое отношение к художественно обработанному материалу исторически изменяется. Если прежде в искусстве, точнее, в пластике ценился результат, то теперь — процесс творчества и, более того, стимул к нему. От радости полного преобразования покорного материала в орнамент, в кружево, в изображение, в видимость мы приходим к художественному наслаждению сырым материалом именно потому, что он еще не исчерпан, не раскрыл всех своих возможностей и потенциально богаче любого уже сделанного творения. Он — это наша свобода выбора и воображения, готовность к созиданию.

Несомненно, надвигающаяся угроза оскудения и нехватки природных ресурсов, сознание утраты первичных ценностей в перенаселенном мире, а также

отрыв человека нашего времени от непосредственного изготовления вещей во многом определяют высокую оценку материально-творческой стороны народного ваяния. В каждом из нас есть желание пробудить ударами топора дремлющую плоть дерева и вселить в нее жизнь, вызвав из смолистых недр всю их силу и мягкость. Нам понятен восторг овладения материалом, который неподатлив и дик, но покорно лежит у ног плотника, прямо пахучий и светлый. Нас привлекает, что в этом искусстве человек дает волю своему непосредственному чувству, работает широко и свободно, не задерживаясь на мелочах, пренебрегая расчетом, полагаясь на верность глаза и меткость руки. И форма рождается в звоне и блеске, в размашистой пляске острого топора.

При умелой обработке дерева топором, теслом или долотом мастер наносит равномерные, ритмичные удары инструментом, снимая ровные куски материала. Из этого технического ритма возник ритм художественный: чередование правильных зарубок, выступов, поясков, симметричных членений и зубчатых порезок.

В плотницкой практике народных мастеров вырабатывались особые приемы «топорной» обработки дерева. Они заключаются в равномерном вытесывании объемных форм путем поперечных зарубок. При этом образуется своеобразная «геометрическая скульптура», которая сводится к фигурным членениям бревна или доски в виде ритмичных, чаще всего равномерных выемок и перехватов, чередующихся с выпуклыми участками, лежащими в исходной поверхности пласта. Особенно часто скульптурную обработку получали концы длинных деталей. При топорной обработке удару справа отвечает удар слева, четкий ритм размашистых и точных движений инструмента определяет симметричный, обобщенно-замкнутый характер пластического решения объема. Топор снимает дерево широкими, прямыми кусками. Это обуславливает угловатое построение объема, ограниченного четкими плоскими гранями. Плотник, работая топором, всегда строго соблюдает постоянную ориентировку бревна или доски: вытесываемая плоскость, как правило, имеет либо отвесную, вертикальную, либо горизонтальную проекцию, реже диагональную под углом в 45 градусов. Если мастер обрабатывает, например, бревно, стоя над ним, то все наносимые зарубки он располагает симметрично относительно средней осевой вертикальной плоскости. Нарушение этого правила могло бы привести к перекосу. Отсюда неукоснительно соблюдаемая фронтальность всех объемных плотницких форм.

Хрупкие тонкие детали, вынесенные за пределы основного объема, противоречили топорной технике обработки материала. Поэтому скульптура почти всегда монолитна и компактна. Резчик старательно избегает всяких выпуклых деталей,

езде, где только можно, заменяет их впадинами. Детали человеческого лица обозначаются всегда зарубками. Шерсть зверя, оперение птицы, упряжь коней также изображаются в виде порезок вглубь. Это отвечает особенностям техники: мастер вначале изготавливает общую форму изображения, а после наносит детали. Когда исполнитель все-таки хочет оставить какую-нибудь деталь выпуклой, он точно очерчивает ее в виде островка, а после, подрезав фон на нужную глубину, разделяет оставшийся островок в виде гривы коня или перьев птицы. Часто с целью показать выпуклость детали резчик слегка углубляет соседние с ней участки поверхности. Таким способом, например, изображается нос у кукол.

Топорная широкая техника способствовала отказу от всего, что требовало дифференциации частей, их раздельной обработки. Мастер стремится обобщить детали, слить их в одно, объединить в компактную группу. Трудность обработки четырех отдельных ножек коня заставляла сливать их попарно. Конь приобретал вид скамеечки на двух тумбах. Уши коня также обобщаются и приобретают характер простой фигуры вроде зубца. Нередко, кроме того, уши сливаются с мордой животного в общий объем, который легко обрисовывается несколькими ударами топора. Неоднородность структуры дерева обусловила преобладание вытянутых элементов. Все эти черты рождены техникой упрощенного, быстрого изготовления предметов, отвечают требованиям экономичности, целесообразности производственного процесса, но они в то же время являются неоспоримыми достоинствами с точки зрения художественной выразительности, сообщая изделиям тот острый, отточенный лаконизм, силу обобщения, которые так привлекают в народных предметах из дерева.

Образцы, трудные для выполнения в дереве, попадая в руки крестьянина, постепенно упрощаются, подчиняются привычному приему обработки, пока не приобретают того условного облика, который отвечает художественной «скорописи» языка дерева. Технический прием как общепринятая форма приспособления изображения к задаче наиболее выгодного использования материала и реальных возможностей его обработки, обуславливает многие особенности бытовой пластики.

Сочетание «природной скульптуры», такой живой и иррациональной, с кубичностью плотницкой пластики является одним из главных формальных элементов бытовой скульптуры Севера. Природа и мастер словно действуют сообща.

Форма изделия органично вырастает из куска ствола или корня. Болванка или брусок всегда ощутимы, даже в готовом изделии. Северные мастера ценили массивность, прочность в изделиях, считая это качеством признаком особой

красоты и добротности. Огромные охлупни на домах, срубленных из циклопических бревен, широчайшие, чуть не в метр, тесовые доски лавок и столов, стулья и кресла, выдолбленные из целого ствола дерева, богатырские игрушечные кони—все это отличалось монументальностью и силой.

Широкое применение массивных форм определило скульптурный по преимуществу характер резьбы.

Стремясь к простоте и монолитности формы, северный мастер обычно избегает сочетания дерева с другими материалами, например с металлом, а также использования в одном изделии разных пород древесины. Он не применяет инкрустации, фанерования, накладной резьбы. Предмет вместе со всеми деталями и украшениями обычно вырубается или вырезывается из одного куска дерева, как подлинная скульптура.

При обработке материала путем вытесывания плоскостей с последующим заглублением отдельных участков моделировка объемов минимальна и имеет однозначный характер, сложное движение, противоречивое или неуловимое в своем направлении или интенсивности, отсутствует. Все части скульптуры пластически одинаковы. Взамен «лепки» объемов мы находим здесь чисто конструктивные повороты формы от фронтальных плоскостей к боковым и диагональным. Движение в глубину не выражено, и поэтому любое изображение можно сравнить с рельефом, лишенным фона.

Тем не менее и в этой, словно скованной, скульптуре есть своя динамика и напряженность, подобная скрытой динамике архитектурных колонн и арок. Она как бы изнутри пронизывает массу, которая приобретает тем самым пластически замкнутое движение, заключенное в пределах объема. Это качество деревянной скульптуры обеспечивает ей абсолютно органическую спайку с бревенчатым зданием, которое само обладает немалой скульптурностью.

В XIX—начале XX века народному мастеру чаще приходилось иметь дело со стандартным материалом в виде пиленых брусьев, плах, поленьев и досок. Формы предметов при этом получаются жесткими, в них меньше пластической выразительности и живости. Материал становится безразличным с точки зрения его внешних, образных данных. Имеет значение только его сортность. Соответственно меняются и конструкция и характер отделки. Скульптурный подход сменяется столярным. Исчезает скульптурная объемность деталей архитектуры. Круглые балясины, массивные охлупни часто заменяются плоскими, сделанными из доски. Такими же плоскими оказываются некоторые куклы, вырезавшиеся, очевидно, из щепок, остающихся после отески бревна. Но мастер не хотел

видеть вещи обедненными. Он ищет иной красоты материала—дерева, подчиненного механизированой технике: струганого, ажурного, прорезного, выпиленного, высверленного коловоротом. Даже и здесь, нарезая на причелинах монотонные ряды «червонных тузов», севернорусский крестьянин сумел избежать вульгарности мешавской пропиловки, внося элементы разнообразия, свободы и пластического смягчения.

Конечно, многое достигалось здесь той живостью интонации, о которой писал композитор Асафьев, имея в виду севернорусскую народную музыку: «Народное искусство не знает ценности только напева—самого по себе. Важно слышать, как живет этот напев в процессе интонирования... Как бы ни был неинтересен (даже пошл, даже гнусен) напев какой-либо похабной частушки, в его передаче—не только в характер, в смысле текста, но и в интонацию напева!—вкладывается бездна остроумия, слуховой утонченности и звуковой динамики—portamento, glissando, синкопы, неожиданные цезуры (Luftpausen), подчеркнутые акценты и паузы, нарастание и истаивание линии, ловкие концовки и т. д. и т. п. Все это искристое, полное жизни искусство поражает мастерством. Напев здесь—только один из элементов целого, а не главное»⁴.

В принципах построения предметной формы технический рационализм сочетается с удивительным чувством «оживающей» вещи. Конструкция и рабочая функция предмета получают образно-пластическое истолкование. В истоках бытовой скульптуры эти стороны слиты нерасторжимо. К концу XIX века эта связь в большинстве случаев распалась, пластика отслоилась от вещи, стала декоративным придатком. Тем не менее традиции предметно-скульптурного творчества кое в чем сохраняются и доныне.

Образцовыми произведениями функциональной скульптуры являются долбленые лодки с Сухоны и Онеги. Каждый миллиметр их толщины выверен опытом, все очертания предельно обтекаемы, функционально отработаны. Но все в целом и каждый участок отдельно исполнены особой органичностью, словно дерево, оставаясь осиновым стволом, обретает мускульную, пружинистую подвижность живого тела, покрытого шелковистой кожей.

Очень пластичны при почти математически совершенной функциональности ткацкие челноки северного края. Сигарообразный, полый внутри объем играет слоями текстуры, неуловимо тонко переходит от выпуклого к вогнутому, от плоского к округлому участку. Концы остроумно закруглены. Пустота также включена в скульптурный облик и негативно развивает мотив овального закругления. Легко намеченный выемчатый орнамент выявляет масштаб, оси и

членения вещи, а также оттеняет отшлифованную скользящую округлость дерева своим угловато-неподвижным строем.

Простое некрашеное коромысло, типичное для района реки Онеги, представляет собой великолепную функциональную скульптуру. Форма настолько разумно и мягко прочувствована в дереве, что в рабочем состоянии она словно влипает плотно в плечо, не натружая его, но препятствуя ведрам раскачиваться. Сопряжение плавно изогнутых поверхностей тонко промоделированы, а общая форма напряженно-динамична, подобно натянутому луку.

Гениально проста и пластична безвоздушная конструкция бревенчатой избы, где все части спаяны собственным весом, где естественная деформация материала не только не снижает, но, напротив, увеличивает со временем прочность и непроницаемость здания, его слитную цельность.

Выездные сани, необычайно тонкие в сечениях, кажутся невесомыми, быстро скользящими даже зрительно. В самом изгибе полозьев заключено множество образных оттенков: конь, нос снежного корабля, порыв ветра, горб сугроба.

Чем совершеннее технические изделия, тем ярче заключенный в них функционально-тектонический образ. Каждая форма обнаруживает свое функциональное содержание в качестве рабочей детали: опоры, подножия, зажима, вставки и т. д. В изделиях пластически выявлено действие, которому они призваны служить, например несение, зачерпывание, ухватывание, вращение, подъем, качание. Рабочий инструмент подгоняется по руке, да еще заботливо украшается, чтобы становилась легче и радостнее работа. Это особенно относится к орудиям женского труда—валькам, трепалам. Рукоятки у них замечательно пластичны и удобны, пролеплены с идеальной тонкостью, хотя лопасть может оставаться едва оструганной. В особый потайной паз вкладываются горошины, тихонько постукивающие в такт ударам и создающие своеобразное музыкальное сопровождение в процессе работы. Сбоку иногда помещается зеркальце, коробочка для румян и развлечение для глаз: узор, цветное пятно, изображение, посаженное в определенном ритмическом созвучии с трудовым процессом.

Мастер создает не просто люльку или прялку, но целостную, эстетически продуманную среду обитания, где все продумано до мелочей и каждая деталь внушает уверенность и чувство достоинства.

В хорошем хозяйстве—и это поражает в севернорусской деревне—даже поленица, сложенная из ровных березовых плах, выглядит архитектурным сооружением. Козлы, поилки для кур, мостки, желоба, качели—все это размещено, хочется даже сказать—скомпоновано, со смыслом и вкусом.

На примере резной деревянной посуды хорошо видно, как входит скульптура в бытовой предмет. Функционально работая вместе с ним, она строится по законам целесообразной формы.

Севернорусский ковш-скопкарь, строго утилитарный и ритуальный предмет,— отличный образец народной функциональной пластики. Образная выразительность возникает из самой конструкции вещи. Раскинутые в стороны рукоятки, создающие основу скульптурного мотива, практически необходимы: большой ковш можно удержать только двумя руками, когда он, полный свежего пива, торжественно проплывает вокруг братчинного стола. Плавный изгиб, приданный этим рукояткам-полкам, соразмерен руке. Конструктивно он придает форме особую упругость, пластически—слитость вынесенных частей с корпусом. Архитектурно создается сильное продольное движение, контрастирующее с замкнутой центричностью чаши. В то же время общая форма органично вырастает из естественных очертаний заготовки, так как ковш выдалбливают из пня дерева, оставляя необрубленными два выступа корней. Упругая монолитность и пластика массы заключена уже в этом куске материала. Изображение птицы таится в нем, как фигура человека—в прямом столбе. Как бы ни варьировал и ни обогащал мастер этот мотив, он мудро оставляет птицу внутри материала, не выпуская ее наружу, не давая ей оторваться от вещи и стать собственно изображением. Птица словно напрягается внутри дерева, и это напряжение, усиленное видимой тектоникой конструкции, сливает стороны в единый морфический образ. Живые силы роста круглят и распирают ковш. В рукоятках угадывается органическое набухание и стремление вверх, к солнцу. И вот уже связывается цепь образов: ковш—вода—круглое озеро—лебедь, которая бьет крыльями о волны, пытается взлететь—золотые перья Жар-птицы, излучающие свет. И снова реальность: золотистый, яркий сосуд на белой скатерти стола.

Пластически выявлена архитектурная борьба и спаянность сил, определяющих движение массы. Подъему противостоит распластанность, шаровидности—угловатость, непокорность деревянного блока. Неровности поверхности делают видимой и художественно активной эту борьбу рубленого куба и точеной полусферы.

Движение ритмически организовано. Округлое тулово с безупречной точностью и мягкостью переходит в рукояти, которые плавно изгибаются, круглятся, приобретают все большую легкость очертаний, наконец, становятся пластически свободными, не имеющими нагрузки венчающими элементами, которые обрываются приподнятой, словно росчерк, взмывающей линией.

Даже обычная деревянная ложка обнаруживает скульптурно-архитектурную ценность благодаря найденности соотношений: стержня и черпачка, заостренного кончика и выступа, отделяющего рукоять. В более дорогих ложках в композицию включаются миниатюрные фигуры: рыба, всадник, рука, изображение монаха и т. д.

Народная бытовая скульптура, по существу, не изобразительна, а архитектурна. Образы зашифрованы, и для передачи их используется метод скрытых символов и ассоциативных уподоблений. Дом уподоблен живому существу, имеющему «лоб», «чело», «причелины», «наличники». В силуэте прялки таится изображение дерева, человеческой фигуры и церковки. В геометризованных формах вологодской швейки сохраняется намек на изображение елки с птицами на ветвях, а иногда—образ человеческих фигур, стоящих симметрично по сторонам дерева или башни. Равномерная повторность через одинаковые интервалы сходных элементов, образующих незамкнутый ряд вроде строчки-фриза, композиционно выражает монотонное течение крестьянской жизни, где время измеряется однообразной сменой сезонов и поколений. Замкнутые симметричные построения, например центрированные по кругу, в какой-то мере передают чувство сомкнутости общины, патриархального порядка, изолированности деревни и в то же время символизируют круговращение природы. Лапидарную перпендикулярность, четырехсторонность и скованность форм можно связать с развитым у народного мастера чувством осязательно-предметного восприятия пространства в отличие от зрительно-картинного, более присущего современному человеку, чей глаз воспитан живописью и кино. Строя объемные формы, мастер всячески усиливает в них, возможно, не отдавая себе отчета, черты устойчивости, надежной долговечности. Массивная утолщенность, ступенчато-прерывистая замедленность движения массы, подчеркивание непроницаемой плотности материала порождают представление о незыблемой прочности и защищенности семейного очага. Напротив, всякого рода ажур, кружевность—формальный язык для передачи лирического, нежного чувства.

Изображение вырастает из объемной формы, будучи как бы заключено в ней изначально, и, напротив, вновь уходит в архитектурную форму, погружаясь в конструкцию, словно просвечивая сквозь нее, напрягаясь вместе с ней, пластически одухотворяя вещь. Построение общей композиции всегда просто и непосредственно исходит из конфигурации куска материала, из насущной практической задачи. Но это только основа. Дальше раскрывается тонкий и сложный художественный организм, в котором сама небрежность продиктована вкусом,



*140 Прушка.
Архангельская
область.
1939*

*141 Выносной фонарь.
Вологодская область.
XVII в.*



142 Резной крест.
Вологодская область.
XVI в.



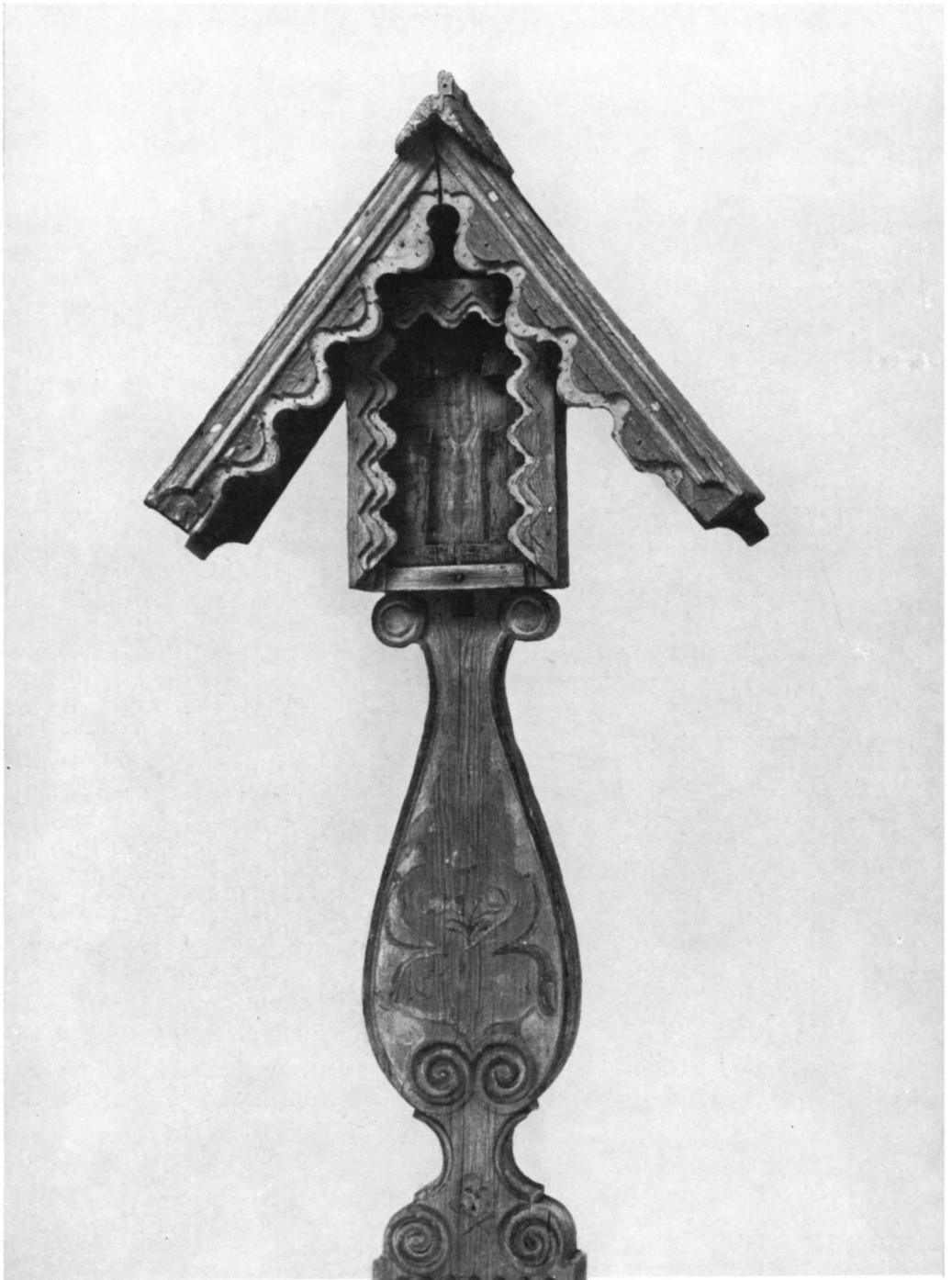
143 Резной крест.
Тотемский район.
XVI в.

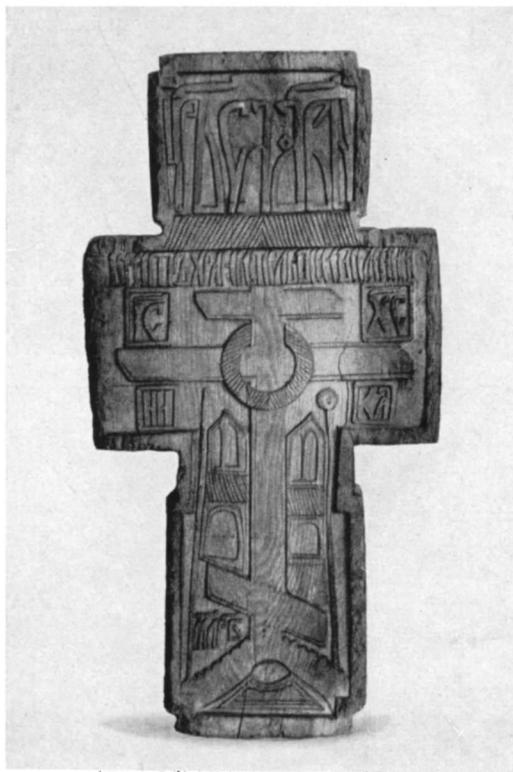


*144 Резной крест.
Тотемский район.
XVI в.*



*145 Резной крест.
Вологодская область.
XVII в.*





146 Надмогильный крест.
Вологодская область

147 Резной крест.
Тотемский район.
XVI в.



148 Иконка-киот
с поминального креста.
Кемский район. XVIII в.





*149—150 Святцы.
Вологодская область.
XVII в.*

*151 Никола.
Архангельская область.
XVII в.*



152 Деревянный образок в окладе.
XVII в.



153 Деревянный образок в окладе.
XVII в.



154 Фрагмент деревянного склади.
Вологодская область.
XVII в.



*155 Фрагмент архитектурной резьбы.
Вологодская область.
XVII в.*

*156 Фрагмент иконостаса.
Вологодская область*

*157 Фрагмент царских врат.
Вологодская область*





**158 Столб от ворот
Павло-Обнорского монастыря.
Вологодская область.
XVII в.**



**159 Фрагмент царских врат.
Вологодская область**

**160 Царские врата.
Вологодская область**





*161—164 Иконостас собора
Троице-Гледенского монастыря.
Вологодская область.
XVIII в.*

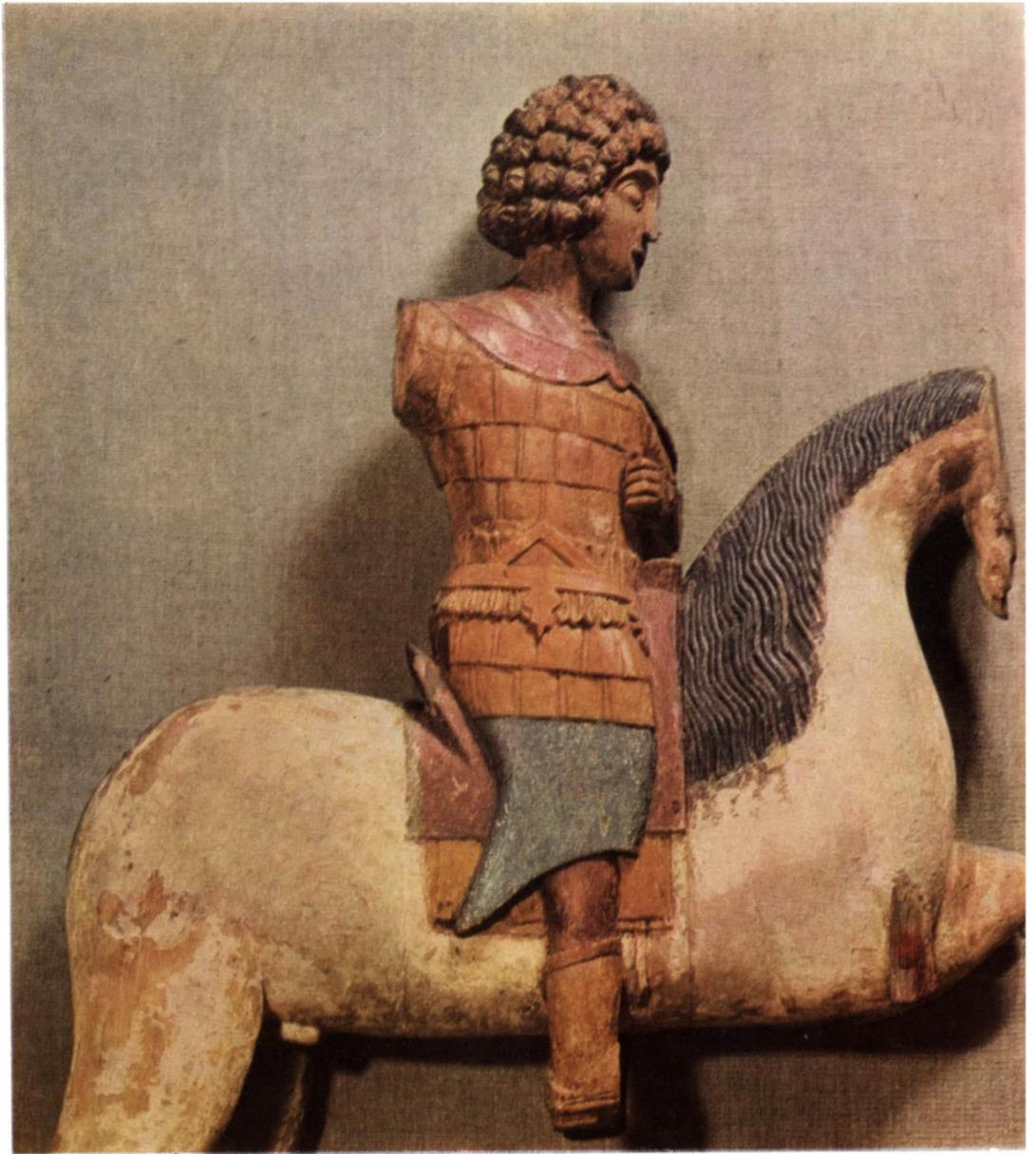




165 Никола. XVII в.



166 Никола. XVII в.



167 Георгий. XVII в.





168 Георгий. XVII в.

169 Георгий. XVII в.



170 Георгий. XVII в.



171 Параскева.
Вологодская область.
XVI в.



172 Параскева.
Вологодская область.
XVII в.

173 Параскева. XVI в.





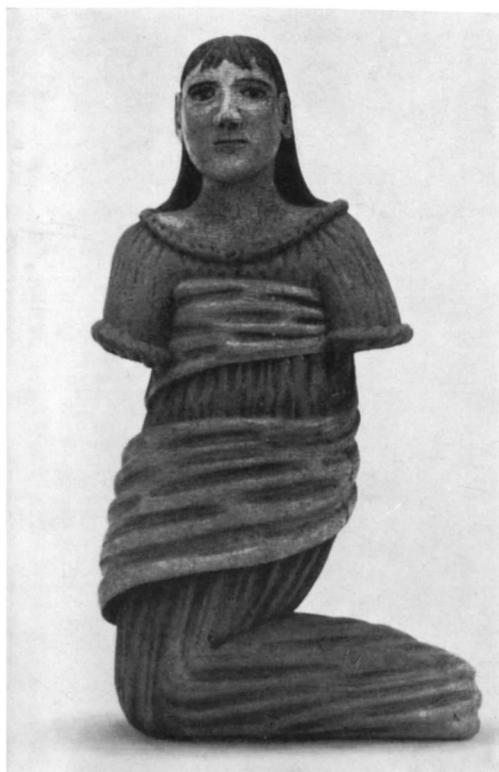


174 *Фигура из предстоящих.*
Вологодская область. XVIII в.



175 *Фигура из предстоящих.*
Вологодская область

176 *Фигура из предстоящих.*
Вологодская область



177 *Фигура из предстоящих.*
Вологодская область



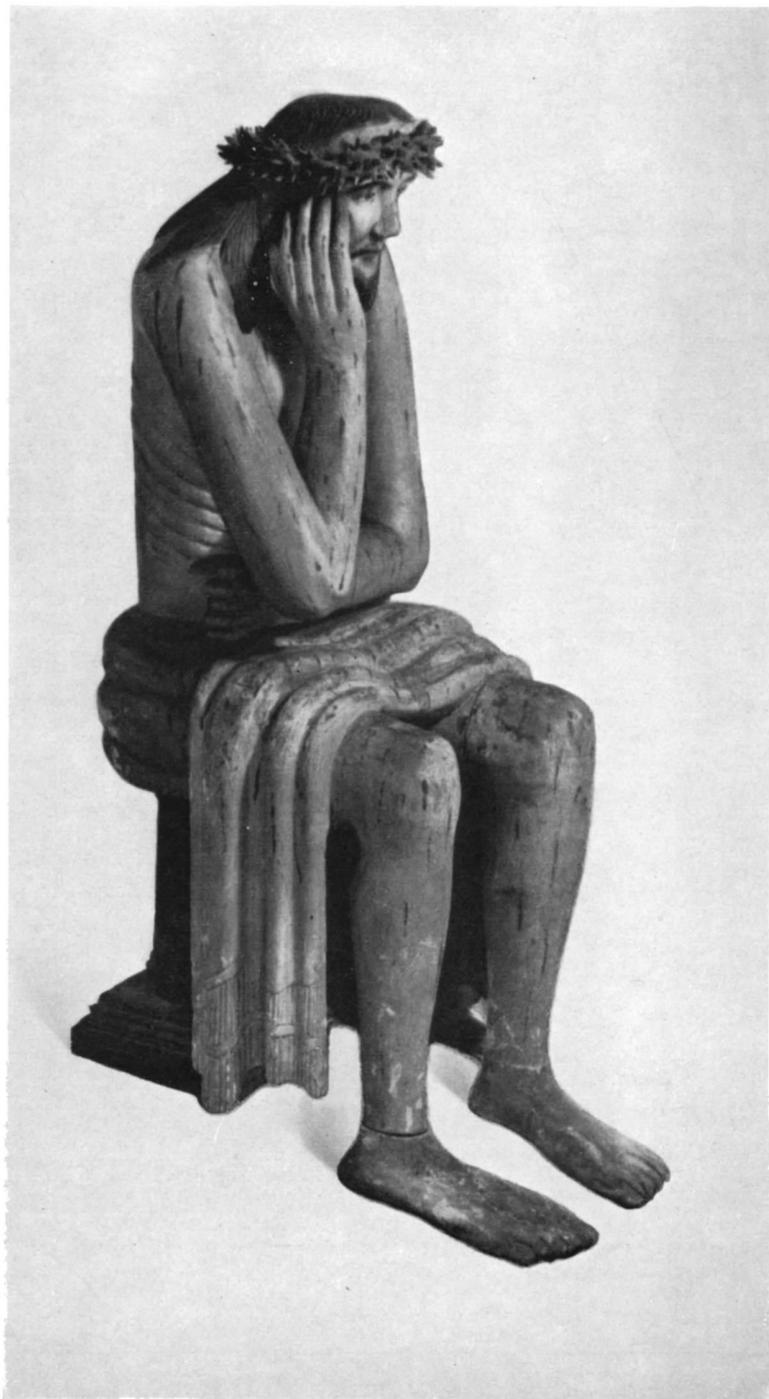
178 *Фигура из предстоящих.*
Вологодская область



*179 Фигура из предстоящих.
Вологодская область. XVIII в.*



*180 Фигура из предстоящих.
Вологодская область*



*181 Бичуемый Христос.
Вологодская область*



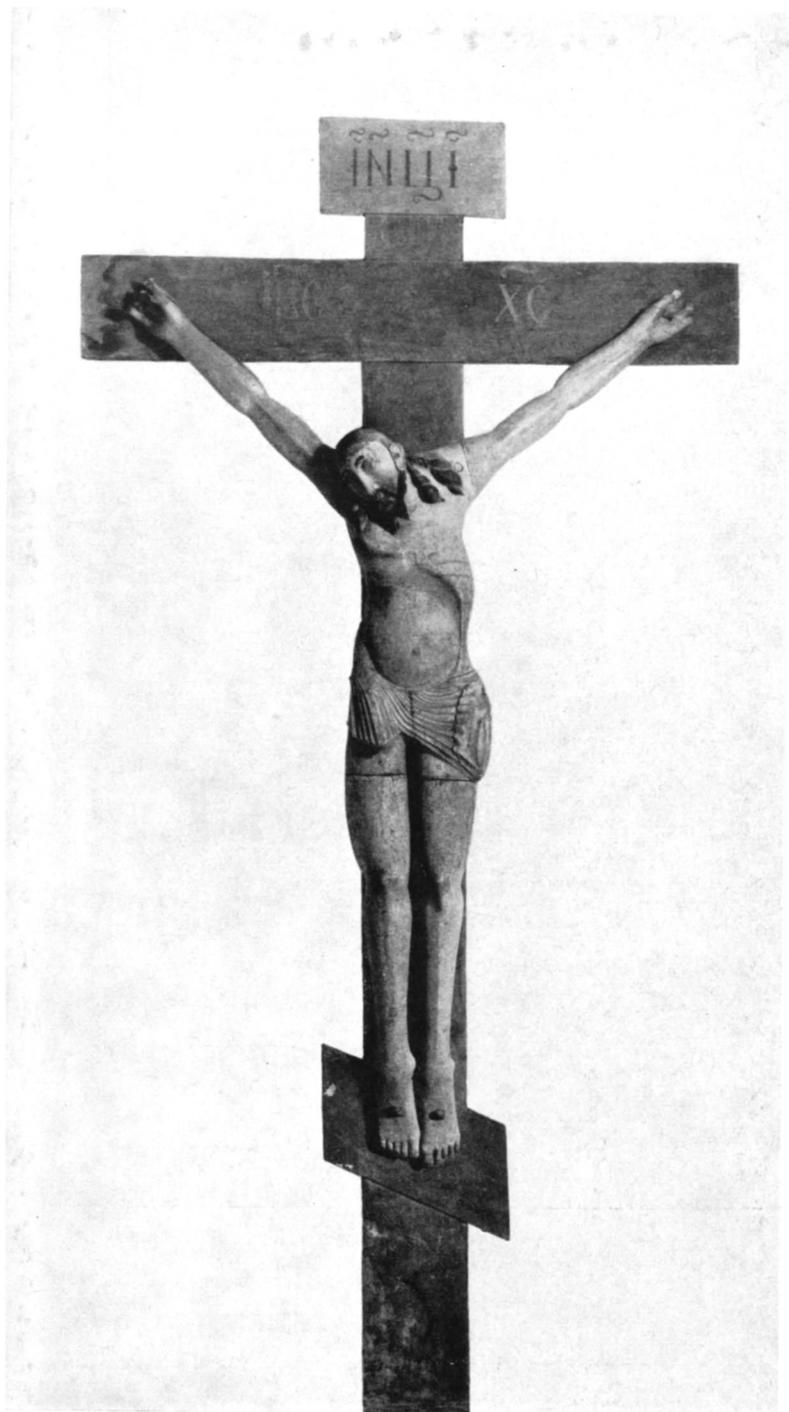
*182 Вичуемый Христос.
Вологодская область.
XVIII в.*





*183 Бичуемый Христос.
Вологодская область.
XVIII в.
Фрагмент*

*184 Фрагмент царских врат.
Вологодская область*



*185 Распятие.
Вологодская область.
XVIII в.*

а кажущаяся неразвитость и элементарность формы—результат умелого обобщения и превращения материала в образ. Метод «просвечивающего изображения» и архитектурной образности позволяет художнику с большой силой выразить как самые всеобщие, так и интимные чувства. Этот метод, выработанный в крестьянском техническом творчестве, обусловил и важнейшие особенности народной фигуративной скульптуры.

Орнаментальная резьба неотделима от скульптурной, они чаще всего дополняют друг друга. Резной узор представляет собой дальнейшее развитие общей объемной композиции. Сама форма бытового изделия орнаментальна. Скульптурные элементы часто превращаются в узор из крошечных, собранных в цепочки, коньков и птичек.

Яркая окраска покрывает все части резных изделий—скульптурные, конструктивные и орнаментальные, связанные в одно целое.

Резчик, как правило, не противопоставляет узор фону. Для него важна вся поверхность изделия, общая форма. Элементы декора расчленяют и ритмически обогащают поверхность, но почти никогда не приобретают самоодлевающей ценности. Как кирпичные «поребрики» и «бегунки» только оттеняют поверхность стены здания, так ряды «куличков» и «зубцов» не нарушают пластической замкнутости деревянной скульптуры. Узор оживляет фактуру, делает поверхность нарядной. Орнамент выступает в качестве архитектурных членений объема. Он либо окаймляет поверхность, либо стягивает ее, напоминая то лопатки, то карнизы, то фигурную грань кладки.

Геометричность, тектонический характер резных выемок, их построенность в прямые клеточки повышает логичную четкость композиции. Она сказывается и в том, что даже ковровые узоры или отдельные пятна орнамента обычно заключены в спокойные, правильные границы. Этот орнамент не знает безудержного стремления выйти за рамки. Он никогда не нарушает пределов украшаемой поверхности, не перетекает на соседние участки. Размер выемок словно дает основной модуль для измерения масштаба предмета.

Отдельные элементы узора так же уравновешенны и замкнуты, как целые пятна. Каждый из элементов похож на маленький значок, обычно симметричный и завершенный по очертаниям. Таковы маленькие зубцы-треугольнички, квадратики и кулички, крестики, ямки, кружочки, ноготки, короткие прямые бороздки, шашечки и т. д. Значки составляют группы, строятся в ряды, пояски или рамки. Эти строчки-узоры не имеют начала и конца. Если они не смыкаются, то просто обрываются у границ украшаемой поверхности.

Характерно сочетание компактных масс прямолинейных порезок с четкими криволинейными и округлыми элементами. Часто встречается двухмасштабный ряд узора, когда наряду с крупными порезками в композицию включаются «подголоски» мелких элементов, которые создают плавный переход от гладкого фона к орнаментированным участкам.

Даже покрывая предмет сплошным ковром геометрической резьбы, резчик находит такой масштаб порезок, при котором грани выемок имеют достаточный размер, чтобы читаться деревянными плоскостями. Этому помогает и малый угол скосов по отношению к плоскости фона, благодаря чему узор приобретает мягкость и пластичность.

Гладкие сосновые доски, исчерченные крупными слоистыми пластами, украшались рядами прямоугольных порезок, розетками, контурными изображениями скачущих всадников, деревьев, рыб, птиц, масок. Полированная поверхность, пропитанная олифой, играла глубоким золотистым цветом, а рисунок текстуры включался в орнаментальный ритм, порой подчеркивая и изобразительные моменты вроде шерсти зверя, оперения птиц. Сочные, крупные порезки, врезанные в слой дерева, образуют выразительный впалый рельеф. При слабом боковом освещении, характерном для интерьера старинных крестьянских домов, особенно вечерами, когда горела лучина, такой рельеф очень красив и пластичен. Ни один участок резьбы не пропадает в полной тени, свет мягко моделирует формы.

Основным видом орнаментальной резьбы Севера является выемчатая резьба в виде трехгранных зарубок, прямых и косых, борозд, шашек, зубцов, ямок. Такой резьбой украшаются не только плоские детали, но и скульптура, причем в этом случае геометрический узор, как правило, имеет изобразительное значение, обозначая оперение птиц, гриву коней, одежду или даже черты лица человека. Для выемчатой резьбы Севера характерна сочность порезок, их крупный масштаб и бесконечное разнообразие по форме, размеру, размещению, глубине.

Резной геометрический орнамент логично возникает из ритма ударов топора и ножа, выявляя структуру доски, усиливая архитектуру объемной композиции. Доска кажется особенно массивной и плотной, раз ее можно «рыть», особенно протяженной благодаря обилию мелких порезок.

Поверхность дерева обретает при геометрическом декорировании новое качество. Мелкая ограниченность создает светотеневую игру и подвижность верхнего слоя массы. Она словно оживает, дыбится, становится податливой и зыбкой, как вода. Прикосновение инструмента как будто вызывает волнение, подобное

кругам в озере. Эти застывшие, повторные, как эхо, круги и дуги, косая рябь «елочкой», «зубцами» или квадратами—пластически полноценны потому, что они не сводятся к сумме линий и граней, но вибрируют по глубине и крутизне срезов, выявляя живую плоть дерева, вращая в нее и вызывая глубинные «течения» внутри формы. «Рытые» узоры пластичны потому, что они, словно кирпичные бегунки и поребрики на стенах церкви XVII века, отражают некий строительный модуль, заложенный в основу структуры материала.

Обычно в геометрических порезках наличествуют две, три и более перекрещивающихся, словно совмещенных, ритмических схем. Например, центрическое построение с окаймляющей рамкой сочетается с построением, основанным на бесконечно бегущей строчке или пересекающихся кругах. Резчик понимает доску прежде всего архитектурно, как своеобразную стену, щит или плоскую грань скульптурного объема. Ее не столько украшают, сколько ритмически строят при помощи порезок. Лишь в позднейший период появляются изображения, игнорирующие тектонику и пластику доски, например построения в глубину, создающие пространственные прорывы.

Углубление на всю толщину доски качественно не меняет характера плоского рельефа. Доска сохраняет целостность, даже будучи прорезанной насквозь, уже в качестве решетчатой конструкции. Больше того, обнаруживается, что решетчатая система заключается уже в плоском рельефе. Пятна узоров и изображений даже на плоскости как бы связываются перемычками, образуя узлы, утолщения, подобные железным бляхам в слюдяных окнах.

Прорезь часто встречается в поморских прялках второй половины XIX века, где особенно ясна связь этой техники с геометрической выемчатой резьбой. Толща дерева мыслится в обоих случаях одинаково, как реальная, а не мнимая глубина, как пластическая масса, а не пространство, охватывающее предмет, как среда, целиком принадлежащая скульптуре, поскольку скульптура в свою очередь полностью принадлежит вещи. Закон строгой параллельности и перпендикулярности образующих планов распространяется и на третье измерение в сквозном рельефе.

Характернейший пример народного рельефа—широкая вологодская прялка XIX века, украшенная выемчатым узором. Формы орнамента вырастают из структуры, техники обработки и архитектоники отвесной доски с той же логикой и неизбежностью, как объемы куклы—из полена. Нож, подобно топору, врубается в материал, «роет» его, будучи ориентирован в строго определенном направлении, «по слою». Каждый удар резца дает новую грань, только одну,

точно соответствующую острию инструмента. Грани смыкаются, образуют призмы, утопленные в толщу. Живой бег текстуры усиливается по контрасту с мертвящей прямолинейностью выемок. Красота гладкой поверхности становится заметной от соседства мелко изрезанных, дробных участков. Благодаря порезкам плоскость организована, пространство измерено. В нем установлены «островки отдыха» для глаза, выявлены оси и направления роста.

С гладкой доски глаз соскальзывает, бежит вдоль нее. Масса кажется уплывающей, как река. Напротив, узор зрительно приковывает массу, она перестает «скользить». Движение заглубляется, замирает. Взамен продольных токов возникают вращательные течения. И наконец, устанавливается сложное равновесие плоских деревянных кругов-«планет». Они размещены и выполнены так, что допускают представление о полете, вернее, плавании, в пространстве. В то же время ни одна черточка не нарушает объемной замкнутости доски. Каждая зарубка понята как «мимическая складка» массы.

* * *

В Олонецком крае сложился тип прялки с маленькой ланцетовидной лопастью на точеном стержне. В Поморье излюблены были прялочки, составленные из трех частей, несколько измельченные и дробные по форме, близкие к скандинавским образцам. Лопастки их ажурны, решетчатые, включают иногда мотивы свадебных вальгов XVIII века («галантная пара» на прялке из Архангельского музея, сцены охоты, изображения рыб, птиц и т. д.). Можно предположить, что в миниатюрных, кружевных прялках Поморья отразились традиции резьбы по кости. В Каргопольском крае, по соседству с изящной онежской разновидностью, бытовали грузные, угловатые «копылы», украшенные резными концентрическими кругами, веерными уголками и полосками куличков. Известные мезенские и пинежские прялки тонки в сечениях, красочно расписаны строчными красно-желто-черными узорами. «Корневухи» Шенкурска и Пермогорья, несомненно, отражают традиции иконописания, эмалевой росписи и хоромного наряда XVII века. Это наиболее красочные и стильные образцы, но формы их жестки и плоски.

Самые крупные и массивные прялки-«корневухи» характерны для районов Тотьмы и Вельска. Здесь все решалось более скульптурно и широко. «Колено» и стержень получали фигурно вырезанные гребни, выступы, перехваты, яблоки. Широкая, до 40 сантиметров в поперечнике, лопастка оформлялась сочной выемчатой резьбой, рисунок которой, с незначительными отклонениями, следовал

трехчастной схеме: нижний ярус—горизонтальные полосы, средний—пирамида, увенчанная кругом (или три таких фигуры), верхний—пояс шевронов, зигзагов или кружочков. Выше иногда размещалась строчка круглых отверстий (сюда вставлялись бусины), а край нарезался «маковками» или крестиками.

При огромном количестве местных вариантов этих главных типов нигде не встречаются прялки с выявленным и подчеркнутым «рабочим действием» или каким-либо изображением процесса прядения.

Никак не обозначена специфика женского рукоделия, если не считать зеркала на тыльной стороне лопасти.

Прялка, как и другие обрядовые предметы, повествует о празднике, а не о буднях. В формах этих вещей раскрывается второй слой бытия—желаемое. Прялка вводит внутрь идеально-сказочного мира, как в храмик. Средством служит сложная цепь символических образов-намёков, и все они—выход за пределы обиходного.

С ритуально-обрядовым предметом связана идея образного переосмысления случайного, личного, бытового события в исторически значимое, всеобщее, священное явление. Народное искусство, даже в его бытовом аспекте, создает не только реально-предметную красоту, но и осмысленную, внушительную фикцию. Оно творит особый мир, стройный и благоустроенный, где царит разумный и извечный порядок, где жениха и молодую величают князем и княгиней или селезнем и уточкой, где вымысел переживается как необходимый слой реальной действительности. Одна из особенностей народного бытового творчества (и принципиальное отличие его от современного прикладного искусства) в том, что оно стремится преодолеть узкобытовое назначение, само бытовое действие возвести в ритуал, заменить конкретное «рабочее» содержание всеобщим через изобразительную конкретизацию форм, отвлеченных от их утилитарной роли.

В недрах народного сознания всегда, видимо, жила мечта о «настоящей», возвышенной красоте, ради которой стоило потрудиться в полную силу души. Стремление это находило выход не только в церковном зодчестве, ваянии и иконописи, в песне и эпосе, но и в бытовом искусстве. Здесь оно проступало в форме приобщения к празднику. Ритуально-обрядовое оформление превратилось со временем в настоящие театрализованные представления. Мистерии трансформировались в игры и маскарады, когда девицы и парни обмениваются одеж- дами, рядятся в коней, козлов, медведей, оленей, быков. Обрядовыми, большей частью эротическими, играми отмечались не только праздники Ярилы и Кост-

ромы, Радуницы и Ивана Купала, но и обычная свадьба, которую тоже «играют», сопровождая ее недвусмысленной символической, например фаллическими изображениями. Обеды и гуляния, свадьба и поминки—все было, как хорошо поставленный спектакль, где главные герои учили свои роли с детства, где участвовало положенное число статистов, хор с освященным обычаем репертуаром песен.

Строго соблюдалась последовательность действий. Зачерпнуть пиво, положить ковш, ложку, встать, войти, перекреститься, сесть на ту или иную лавку—все это было закреплено неписанным кодексом правил.

Праздничный, мажорный строй—общее качество всех без исключения образов традиционной народной скульптуры. Можно предположить, что житель глухого селения, затерянного среди непроходимых лесов и болот, окружал себя тем, что напоминало ему о летнем солнце, о плодородной силе земли. В зимнюю стужу нарядные коньки, цветы и лебеди могли давать крестьянину уверенность в торжестве светлого начала, говорить о приближении весны. Резьбу красили в яркие горячие цвета—красный, оранжевый, желтый, зеленый (холодные цвета встречаются реже).

Ряды порезок в виде зубцов, квадратов и кругов могли напомнить борозды пашни, зерна в колосе, ряды сусликов на жнивье. Золотистые пузатые ковши, казалось, сушили урожай и довольство.

Простые, устойчивые, симметричные, всегда спокойные и уравновешенные формы изделий внушали чувство уверенности, надежности. Их мягкие, плавные линии, крошечные детали создавали уют. Здесь нет резких углов, запутанных сплетений орнамента, пугающих масок драконов. Все предметы солидны, украшены, радуют глаз своей привычностью.

Вещи способствовали неизменности жизненного уклада. Они несли от дедов к внукам прочные традиции быта. Образ жизни, оберегаемый этими немymi стражами, казалось, не мог быть ничем нарушен. Как в сказках и песнях избегается все резкое, чудовищное, отталкивающее, так в бытовых вещах мастера не покидает чувство меры и склонность видеть формы простыми, ясными и смягченными.

В резьбе никогда не изображаются враждебные человеку существа или силы. Хищным зверям или птицам нет места в доме.

В народном искусстве воплощено коллективное хоровое начало, связанное с идеей рода, а не личности. Невозмутимый покой его ритмов—отражение неизменных сущностей крестьянской жизни, с ее отрицанием ценности отдель-

ного. Расчет на коллективность восприятия, «тысячеглазая» точка зрения— в этом коренятся особенности народной пластики, в частности особое, внеличное понимание времени и пространства. Пространство и время предстают в сложном, двойственном существовании. Все измерено масштабом дали, погружено в пейзажную среду, но эта среда никогда не осознается как реальный фактор. Для какого бы места ни предназначалось изделие—на крышу ли, в угол избы, на стол,—его форма в принципе не меняется. Она всегда остается абсолютно замкнутой. Деревянные кони смотрят вверх луговин, но никогда не видят друг друга, не обращены один к другому, но, напротив, глядят в разные стороны, словно не зная о существовании своего двойника, но в тесной связи с ним. Как в устной народной поэзии, так и в пластике пространство дается условно, вне начальной точки отсчета, без ориентации, направления и сопоставления, например близкого и далекого. Находящееся рядом и удаленное могут мгновенно поменяться местами именно потому, что они пребывают в особом, фантастическом мире, где «светлость и пространство неизреченные, конца не имея». Эта неразграниченность пространства хорошо заметна в вологодских прялках и некоторых вальках.

В одном и том же пространственном слое, без малейшего намека на «землю» или линию горизонта, словно копошатся маленькие львы и слоны, гигантские голуби, охотники, кони, елки, парусные корабли, танцующие тритоны, солнце и луна, причем некоторые изображения помещены под углом или даже перевернуты вниз головой.

В традиционной народной пластике, если взять ее изобразительную часть, нет представления о прошлом, настоящем, будущем. Ничто не происходит. Кони, люди, птицы застыли навеки. Это заколдованный, оцепеневший мир. Массивность и нерасчлененность формы—выражение пассивной безличности крестьянского мира. Форма спрятана где-то в толще болванки, словно не проявлена, дана еще до сотворения. В лапидарной простоте, помимо прочего, отражается страх обнаружить нечто более тонкое и хрупкое. Личность автора не выявлена, но спрятана в его изделии. Поэтому куклы не выражают ничего человеческого, не внушают ни жалости, ни сострадания, никаких эмоций. Только неизменное, как вечность, пребывание на уровне камня, дома, лодки. В такое же вневременное, скрытое состояние погружены ранние статуи Николы, Параскевы. Образ отключен от действия и течения событий. В этом можно усмотреть идею скрытости, крестьянского отказа от активного проявления, страдальческое принятие к земле.

В самой природе русского Севера есть нечто изначальное, неподвластное времени, хотя и резко меняющееся по сезонам. Но эти перемены, подобно чередованию элементов бесконечного орнамента, лишь усиливают и выявляют неизменную повторность и стабильность системы. Будто совсем недавно отошел великий ледник, наполнив озера и обнажив земные пласты. Снежная пустыня сменяется в апреле сплошным синим царством воды. А летом, с заходом солнца, все замирает и растворяется в неподвижном покое белых ночей.

Представление о времени отражается в композиции. Подобно крупным поэтическим произведениям (былина, сказка), значительный по величине предмет расчленяется на ряд чередующихся элементов. Отдельные эпизоды в сказке, как и составные элементы в пластике, нередко поражают органической слаженностью, внутренней динамикой развития. Но связь между этими частями довольно однообразна и примитивна. Сквозное движение обычно отсутствует. Вертикаль перебивается ярусами-поясками. Формы, протяженные в длину, получают поперечное расчленение. Взамен стройного целого образуется механический перечень, набор. Примерно так же выглядит ансамбль домов в деревне. Нечто подобное встречается и в устном фольклоре, где даже в самый напряженный момент повествования сказитель не убыстряет темп рассказа, сохраняя эпически-размеренный стиль, тем самым описываемое событие получает замедленно длащийся характер. Композиция же вещи получается не замкнутой внутри себя, так как число одинаковых элементов может быть и больше и меньше. Зато ни один из них не стремится вытеснить соседние, возобладать над ними или изменить свою форму. Ни нарастания, ни убывания, только равномерность, в которой время исчезает как нечто поступательное и остается лишь в качестве уравнивающего начала.

Крестьянский архитектурный комплекс, будь то один дом или селение, также являет собой хороводную, соборную картину мира. В ней отсутствует субординация и органичная дифференциация частей. Нет и символически выраженной иерархии зон и ярусов. Царит единство форм при неразвитости отдельного. Все сопричастно и одномасштабно. Здесь ничто не солирует, все части дружно, эхоподобно повторяют один и тот же простой мотив. Интерьер дома замкнут, но качественно не обособлен, и всему тут есть место.

В эту среду все может вписаться: вывеска, икона, идол, лубок, мебель «ампир» и лампа «модерн», храм и сарай—все входит и вживается, уравнивается со всем остальным.

Дом—средоточие всех образцов и обрядов. Тут все сконцентрировано и объединено, но не образует сложного организма, а остается на уровне симбиоза. Это обусловлено инертностью, архитектурно-пластической нейтральностью форм. В этой среде находит себя также и человек, но он не полностью господствует в интерьере своего жилища. Царит величавая, родовая, нерушимая и обязательная система. Ни зверю, ни птице, ни солнцу, ни лику святого, ни человеку она не отдает предпочтения. Идея выравнивания пронизывает интерьер дома. Это не исключает идеи о незримых, но обязательных границах. Изба делится на зоны-углы. И не каждому дозволено преступить рубеж, обозначенный, например, матицей потолка.

Крестьянский дом не знает индивидуальных помещений. Общая крыша, большой объем сруба поглощают все частное, как идея рода поглощает представления о личном своеобразии, как коллективное творчество растворяет в себе отдельную творческую единицу, как традиционный скульптурный тип накладывает свою печать на каждое пластическое произведение.

Крестьянский дом—это еще не вполне очеловеченная, еще полуприродная среда, где человек кочует, не имея постоянной кровати, и всю жизнь спит, как в походе, на полу, на лавке, на сеновале или на печи в зависимости от сезона.

Но зато в откровенной и добротной слаженности, когда ничто не поставлено, не повешено случайно, но встроено, врублено, врезано навсегда в расчете на правнуков, в неприступной крепостной защищенности семейного очага, в универсализме и общезначимости интерьера выражен целый уклад крестьянской жизни.

Композиция избы отличается однородностью масштаба и направления всех форм. Здесь нет, например, особого «настольного» ансамбля со своим масштабом мелких предметов. Каждая вещь непосредственно соотносится с целым, со стенами и потолком. Правда, и здесь есть свой нарастающий масштабный ряд, чаще всего—ступенчато-последовательное увеличение сходных форм, скажем, от круглых балясин стола до потолочного бревна. Но они всегда легко соизмеримы, могут восприниматься в тесной связи, в одном пластическом качестве. Нередко большой элемент мысленно разложен как бы на составные малые элементы. Так, длинные лавки нетрудно воспринять в виде суммы отдельных сидений, что часто сознательно подчеркивалось плотником, расчленявшим протяженную доску при помощи аркатурного подзора. Равным образом плоскость печи разбивается нишами, выступами, ступенями, отлично сочетающимися с мелкой утварью, но не нарушающими монолитности общей формы.

Все в избе строится под прямым углом: вдоль или поперек стен, подчиняясь композиции коробки сруба и конструкции вязки дерева. Единственная косая ось в избе — направление от двери к «красному» углу. Среди возвышающихся частей также решительно преобладают отвесные. Можно было бы опасаться крайней жесткости облика при таком доминирующем значении плоскостей: фронтальных разверток, граней углов перелома, если бы не чрезвычайная мягкость моделировки, скругленность углов, выявление фактуры материала и, главное, не природная округлость дерева.

В интерьере избы можно встретить легчайшие и тончайшие вещи по цвету и по форме.

Тусклый блеск красной меди, суровая фактура холста и некрашеной бересты, легкая сеточка красных узоров на белой глади, богатая гамма тонов дерева от темно-янтарного до серебристого — все это было бы признано идеальным сочетанием в любом новейшем интерьере. Старая роспись также деликатна и тонка, не убивает пластической формы.

При росписи крупных деталей, например резных столбов или поставцов, часто применяли посекционную окраску с равномерно чередующимися полосками разных цветов. Такой прием создавал прихотливую полихромную, настоящее цветочное узорочье на поверхности деревянных предметов, как и в зданиях, одежде XVII века. Однако скульптурная форма, будь то портал, столб или ковш, не теряла при этом пластической цельности и активности. При резко контрастных соотношениях и локальности цвета он не имел собственной глубины и системы, тем более моделировки, и оставался чистой поверхностью. Подобно резному наряду, словно наложенному поверх конструктивной основы, такая окраска служила лишь внешним украшением, лишь игрой окрашенных лучей на гранях формы, не выявляющих, но и не искажающих ее, нейтральных по отношению к ней. Такое самостоятельное существование живописного покрова не означает, что он ничем не связан с объемом. Плоскости формы спокойны, архитектурны, и эта архитектурность является тем синтезирующим началом, которое соединяет форму и цвет. Нечто подобное, но в более сложной форме наблюдается и в церковных скульптурах-иконах.

* * *

Величнейший и предметно-архитектурный метод творчества, характерный для народной пластики, проявился в особом способе трактовки изображений через отвлечение их знакового абриса, характерной и устойчивой линии, обозначаю-

щей типовую примету образа. Эта примета чаще всего оказывается внешним, а не существенным признаком. Но поколения резчиков подчеркивают именно ее, так как эта черта согласуется с особенностями фольклорного видения и способами декоративного изображения.

Значение символа, метафоры и других приемов художественного абстрагирования, остранения, иносказания в русской средневековой литературе и народной поэзии обстоятельно раскрыто филологами. Достаточно назвать блестящее исследование Д. С. Лихачева⁵.

Изобразительный фольклор также не раз служил предметом исследования с точки зрения особенностей его образного языка. Так, например, В. М. Василенко успешно применяет метод сопоставления деревянной резьбы с образами народной словесности⁶.

Северная бытовая пластика в целом менее «литературна», чем нижегородская или ярославско-костромская с их загадочными «фараонками», чаепитиями, гусарами и т. д. Поэтому параллели и аналогии с фольклором прослеживаются здесь не столько в сюжетах и обрисовке персонажей, сколько в общих приемах условного обобщения.

Изображение редко бывает однозначным. В зависимости от конкретной трактовки оно может заключать в себе различную информацию, связанную с эмоциональным состоянием или отвлеченной идеей, выражаемой через изображение-знак, независимо от объективной значимости этого изображения. Такими полностью абстрагированными, лишенными собственных качеств являются образы коня и птицы. Связанная с ними безбрежная множественность ассоциаций открывает простор для любого их истолкования. Резной конь может выражать собой и нечто героическое и нечто комическое. В него вкладывают представление о силе и удаче, но также и о скрытой нежности, томлении, ласке. Смысл остается по ту сторону нормативной формы, как в орнаменте. Его можно уловить лишь в оттенках исполнения.

Эта особенность проявляется также в частушках, где метафора часто строится не по принципу внутренней логической связи, но в силу неожиданного сближения несходных, порой противоположных по смыслу понятий-образов. От внешнего понятия берется иногда лишь одна неуловимая черточка, которая оказывается созвучной внутреннему, лирическому понятию-чувству. Этот кажущийся алогизм отвечает глубоко запрятанному коду художественных «коммуникаций», основанному на конечном признании всеобщей сопричастности и невыделенности частных связей из общих.

Для выражения чувства первой любви в вологодских песнях используется образ цветущего льна. Состояние тоски от разлуки с любимым сравнивается с утомительным трепанием «неулежалого» льна. Сплетни, наговоры, «слава» уподобляются инею, покрывающему лес. Запутанная трава передает состояние неопределенности, сомнения, безнадежности; повялая желтая трава—горечь измены. Образ тонкого льна—неустойчивость, непрочность отношений. Настроенные скуки и душевной усталости сравниваются с песком или пылью. Очень распространены образы зеленой елочки, холодного буйного ветра, верескового куста, березки⁷.

Часто встречается в вологодской частушке и образ коня, ласково называемого «Карюшкой», причем он используется в поэтическом параллелизме песен, посвященных самым тонким любовным переживаниям.

Орнаментальный ритм в резьбе соответствует этим образам природы. Орнаментальная стихия, подчиняя себе изображение, лишает его конечности разового явления, а следовательно, и возможности передать горечь утраты, трагизм неучастия во вселенском празднике. Эмоциональное содержание вещи не может быть чувством страдания. Вещь утверждает по своей природе. Отрицательно только ее отсутствие. Диктат предметности исключает психологическую экспрессию. В этой метафоре, в отличие от песни, нет скрытого героя. Вся область бытового искусства образует лишь одну сторону развернутой метафоры жизни. На место второй человек ставит себя, когда «вживается» в свою предметную среду.

Поэтому бытовое искусство не знает ни эпоса, ни лирики. Здесь не отразились образы былин и сказок. Оно неморально. Оно всегда—лишь иносказательная параллель тем человеческим понятиям, которые остаются невоплощенными в нем, хотя именно в соответствии им состоит его главный смысл.

В силу этого изображения в резьбе всегда неадекватны жизненной правде, даже если сюжетом служит бытовая сцена, даже если персонажи ее внешне правдоподобны. Она остается для резчика орнаментальным аккомпанементом, мелодией без слов, «отрезвленной фантастикой», по словам В. Воронова.

Форма строится декоративно. Декоративность, видимо, осознавалась народными мастерами как специфическая черта «жанра». Из бытового искусства, очевидно, сознательно исключалось все просторное, грандиозное. Синонимом красивого служит здесь малое, узорно-решетчатое, драгоценное, прянично-затейливое, все то, что с такой любовью в ласкательно-уменьшительных словах обрисовывают быliny и сказки.

Резчик всегда прибегает к определенным и постоянным приемам орнаментального обобщения.

Он отвлекает декоративную сторону образа, заостряет ее, наделяет ее всей полнотой качества. Очертания птицы, похожие на ладью, он претворяет в настоящую ладью-ковш в виде птицы. Круто изогнутую шею доводит до правильной полуциркулярной дуги. Золотистая масть лошади усиливается до ярко-красного или оранжевого цвета. Мастер смело лишает изображение существеннейших с точки зрения натуральности черт: ног, рук, глаз и т. д. Зато детали, казалось бы, второстепенные, которые способны декоративно обогатить образ, он бережно сохраняет и старательно подчеркивает. Так, гребешок или хохолок птицы, иногда ее клюв становятся важными декоративными элементами в композиции. Хвост птицы превращается в многоярусную корму корабля, в веер, в зубчатую башню. У куклы нет ни рук, ни ног, но тщательно переданы пуговицы, бахрома платья, так как именно эти детали отвечают знаковому абрису, хорошо выявляют ритмический строй вещи, подчеркивают членение формы и т. д.

Мотив живой природы выступает не в качестве предмета изображения, а как материал, из которого мастер путем обобщения создает нужные ему орнаментальные формы. Пластика не является для мастера основным средством выражения. Она играет подсобную роль.

Резчика интересуют поверхность и очертание. Моделировка объемов не служит задаче добиться игры света и тени, обрисовывающих форму. Крестьянскому скульптору важен край, контур, общий абрис. Поэтому условия освещения практически не играют роли. Резной конек и кукла одинаково смотрятся на ярком солнце и в темной избе.

Общее композиционное построение служит цели создания плавного музыкального силуэта.

Интерес к внешним очертаниям всегда доминировал и у крестьянских зодчих. Контур, обводка играет большую роль в росписях, вышивках, изделиях из металла. Четкий контур придавал ясность, определенность, четко отграничивал рисунок.

Даже в наиболее скромных изделиях изображение обычно оказывается претворенным. В нем выделена особая декоративная основа, главная ритмическая мелодия образа, которая становится ключом построения формы. В одном из печорских вальков такой «ритмической мелодией» является завиток вроде гребешка волны, повторяющийся и в фигурах коней, и в формах рукоятки, и в резном узоре.

В ковше-черпачке из Тотьмы благодаря единству ритма очертания уточек тонко согласованы с округлой чашей, изогнутым стеблем рукоятки, ажурной рамкой. Пластический ритм органично естествен, и потому чаши сосудов вырастают, словно повинувшись тем же законам живого развития, что и венчик цветка, конус желудя или шишки. Завитки узоров, ритмы членений, кривая подъема, сопряжения, утолщения стихийно «бионичны», словно резчик работал, повинувшись внушениям природы.

Вместе с тем изображения входят в «архитектуру» предмета, подчиняясь его композиции. Очертания их приближаются к геометрически правильным фигурам. Пропорции и масштаб служат этой главной задаче. В результате изображение утрачивает случайные черты: даже второстепенные элементы кажутся подчиненными особой логике художественной необходимости. Но подобная категоричность художественного языка связывается с большими формами искусства, в частности с архитектурой.

Мелкий утилитарный предмет словно теряет лежащий в его природе оттенок незначительности, известной произвольности построения и приобщается к кругу монументальных творений.

Общий ритм связывает воедино изобразительные детали с отвлеченными по форме. Предметная основа и мотив природы взаимопроникают, причем изобразительные детали приобретают геометрическую правильность, четкость и симметричность, а конструктивные элементы словно смягчаются, лишаясь жесткой прямолинейности очертаний, становятся округлыми, почти скульптурными по форме.

Тем самым возникает поразительная согласованность частей, подлинный синтез изображения и вещи. Вне этого синтеза невозможно понять особенности северной деревянной скульптуры.

Фольклорное поэтическое произведение по-настоящему звучит лишь в устах опытного сказителя, в определенной обстановке, перед слушателями, которые верят в подлинность сказочных событий. Памятники деревянной архитектуры неразрывно связаны с пейзажем. «Вкомпонованность в даль», по выражению Н. И. Брунова, — их важнейшее художественное качество⁸. Здания вырастают из природы, как деревья. Точно так же предметы бытовой скульптуры обретают всю полноту образного выражения лишь во взаимном соседстве, в ансамбле. Это искусство комплексного образа.

Не следует думать, что, обращаясь от бытовой народной пластики к монументальной и станковой, мы вступаем в царство «чистой» скульптуры, где глав-

ная тема—человек, а основной метод—фигуративная лепка. И здесь, за исключением немногих типов церковного вааяния, деревянная скульптура в согласии с общим принципом народного искусства являет себя как творчество архитектурно-предметное и знаково-символическое. Ни количественного, ни качественного отрыва от бытовой пластики здесь нет. В основе статуарного произведения лежит тот же прием скрытой образности: образ-материал, образ-действие, образ-обряд, образ-вещь.

Но тут над всем этим решительно господствует образ по-своему понятой жизненной правды, образ—символ веры, моральный идеал, призванный сообщить конечность вывода бесконечному потоку сопричастностей. Произведение обретает в себе ту цель, которой не может быть в ковше и прядке с их необходимой заурядностью. Суть такого образа—вечно являющееся явление, а не безвременное пребывание. Его структура уже не может строиться на статической инертности формы, но требует раскрытия, динамического развертывания и демонстрации образного ядра. Отсюда элемент драматизма, театрализации пластики.

Сочетание единственности и всеобщности, конечности и бесконечности образа требует таких форм, которые были бы одновременно открытыми и замкнутыми, вписанными в ансамбль и отгороженными от него. Поэтому скульптура поневоле оказывается внутренне противоречивой, причем противоречие это не может остаться неразрешенным, так как в этом случае исказилась бы моральная идея образа.

Очевидно, что принцип прямого следования логике материала и архитектурного построения должен здесь уступить место более сложным и иррациональным законам формообразования. В частности, масса и пространство должны предстать в подвижно-относительных связях, когда они взаимопроникают и взаимозамещаются. При общей ограниченности средств выражения в народной деревянной скульптуре главным способом решения этой задачи является композиция, метод организации форм. В формальном смысле дело сводится именно к композиционным типам, в которых получают воплощение образные темы. При этом нет ни одной схемы решения, которая не содержалась бы в бытовом пластическом комплексе, предваряя или воспроизводя более сложный композиционный замысел.

Усложненные решения можно назвать «структурными» в отличие от более простых «моноклитных» или, лучше сказать, «цельномассивных». Структура предполагает внутреннюю неоднородность строения, пластическую дифференциацию

составляющих элементов. Нагляднейшие примеры такой формы встречаются среди бытовых предметов, например в ячеистых игрушках-шаркунах и ленточно-слоеных мячах из бересты. В них с полной ясностью выступает прием внутреннего расслоения массы: сплетение, выход глубинных слоев наружу. Образуется активное внутреннее пространство, придающее объему наполненность, силовую напряженность. В церковной пластике этот прием выступает в наиболее развитом виде. «Структурность» характерна для позднего этапа крестьянской резьбы и особенно типична для кустарных игрушек XIX—начала XX века. «Цельномассивный» стиль исторически первичен. Это нетрудно заметить и в развитии деревянного зодчества.

«Шаркун», головоломная игрушка-шутка—деревянный шар или куб, но весь решетчато-сквозной, составленный из множества фигурно вырезанных пластинок. С изъятием одной-единственной, но замыкающей «ключевой» пластинки, которую очень трудно обнаружить, все сооружение мгновенно рассыпается. В шаркуне масса утрачивает весомость и материальность. Остаются границы пространственных ячеек, игра этих пустот, пересечение граней смыкания. Негативный объем становится главным, он растет и словно калейдоскопически переливается внутренними кристаллами-клетками. Наружу выходят лишь контуры движущихся клеточек. Исчезает все плотное. Формы легко пересекаются. В этом есть нечто аналитическое, какое-то намеренное разъятие формы на пространственно-временные элементы, почти «кубистическое».

Примером разъятой формы, физически расчлененной на плоские элементы, то есть сколоченные или склеенные дощечки, могут служить игрушки Великого Устюга и Федосеева. Устюжские птички, в отличие, например, от кирилловских, имеют особый стержень-ножку и укреплены на подставке. В другом образце птички подвешены на нитках к гибкому пруту, изогнутому в виде арки, высящейся над дощечкой-опорой. Образуется активная пространственная зона, в которой раскачиваются разноцветные деревянные птички. Еще сильнее интерес к пространственному построению и комбинированию частей проявился в «карусели», где традиционные черные коньки также оказались подвешенными в воздухе и вращающимися вместе с решетчато-ажурным колесом. Аналогично решена игрушка «колесо обозрения». Эти вещи относятся уже к 20—30-м годам нашего века.

По такому же принципу решаются федосеевские игрушки в виде мельницы, парохода, трамвая, буфета, тележки, санок, трещоток, а также запряжек. Здесь каждая планка понята как отдельный, нарядно украшенный элемент, и это вы-

явлено росписью. Взамен круглых палочек, как в Устюге, ноги коней сделаны из четырехгранных брусочков. Это более соответствует принципу составленности. На месте двух массивных тумб (архангельская игрушка) закономерно возникают вначале круглые и наконец, разложенные на плоские грани дробные и суммарные формы.

То же самое прослеживается в трактовке мордочки коня. Федосеевская игрушка вся разобрана на четкие грани. Спаянность блока уступила место более сложной системе связей. Не случайна любовь федосеевцев к проемам, дырчатым, сквозным формам.

В игрушках Сергиева Посада и Богородска особенно наглядно выступает черта, присущая и кирилловско-кубенской резной игрушке XIX века: структурное обыгрывание планов. Форма словно суммируется, складывается из кубиков, играет гранями, поддается разъятию и перекомпоновке. Тем самым обеспечивается живость передачи движения. «Щепная» форма сергиевской куклы строится угловато смыкающимися диагональными вырезами, перекрестным ритмом плоскостей и цветных планов. Тем самым выявляется глубинное, иногда даже спиральное движение объема, которому противостоит тяготение к традиционной плоской и равномерной обрубленности формы со всех сторон.

Когда побеждает принцип пространственного построения, кукла получает характерную форму клина, направленного острием вперед. Голова, туловище и ноги заострены спереди резким углом. Деревянная фигура не стоит, а выступает, направляется к зрителю, и здесь нужно отметить удивительное мастерство интерпретации сложного движения без разрушения цельности массивного блока, но все же ценой его «разрыхления».

Эту «взрыхленность» массы, которая словно топорщится и ежится, можно отчетливо понять, если представить себе сухую еловую шишку, где чешуйки образуют идущие в неопределенную глубину планы. Такими врезами сергиевский кустарь обозначает лица кукол, бороды, шляпы, складки одежды. Выступающими призмами показаны рукава и эполеты, зонтики, козырьки. Это похоже на выемчатые узоры пряничной формы, вывернутые наизнанку. Логика расположения зарубок, их ритм следуют не отвлеченно-архитектурной, но изобразительной цели и в известном отношении противоречат природной прямолинейности дерева. Подставка с ее несколько текучей, явно ненагруженной формой, легкость которой подчеркнута взметнувшимися вверх бороздами, также выдает миниатюрность и прихотливость скульптуры, в которой исчезла тяжесть и ее преодоление.

Тонконогие, изогнутые фигурки построены картинно-живописно, а не архитектурно. Они привлекают игрой и мерцанием цвета, нюансами светотени, угловатым изломом линий. В результате возникает игрушка, полная задора и юмора, радостно-пестрая, немного колючая в отличие от элегических фарфоровых фигурок, послуживших прототипом.

Структурные поиски формы находятся в прямой связи с тяготением к театральности, присущей сергиевской игрушке. Предметное начало все более уступает место иллюстративному, и многие из вещей второй половины XIX—начала XX века следует отнести к разряду камерной, настольной пластики, к объемной картинке.

Поиск сюжета, обладающего сценической привлекательностью, выступает на первый план. Мастер начинает осознавать свою творческую индивидуальность и претендует на исключительность, не хочет растворяться в потоке коллективного ремесла.

Сюжеты резных изделий отличаются не только обилием и разнообразием, но своей свободой от «архитектурных» традиций, сложностью генетических источников. В них многое взято от печатного лубка, от журнальной иллюстрации, из привозной игрушки, из керамической мелкой пластики и т. д.

«Пляшущий мужичок» богородского резчика XIX века еще сохраняет отдаленное сходство с первобытной печорской куклой: симметрия полусогнутых рук и ног, застылая выпрямленность и изолированность. Но подставка, отделяя его от внешней среды, обозначает «зону свободы» для скульптурного изображения, оно может двигаться и «оживать», создавая некоторый микромир с его особым пространством и временем. В богородско-сергиевских фигурах менее ощутим диктат архитектуры и закон тяжести. Легкая резная миниатюра не так категорично подвластна весовым соотношениям, и поэтому масса распределяется произвольно и более сложно, по наклонным осям, внезапными сгустками и пустотами, с прихотливой игрой крупных и мелких элементов, ритм которых невозможно свести к единой схеме, например, конуса или пирамиды. Объемы различно развернуты, уходят в глубину, они словно более независимы относительно друг друга. За счет этого достигается впечатление внутренней подвижности: жестикуюляция не только обозначена, но и просматривается в динамично сопоставленных, вынесенных в пространство деталях (ноги, руки кукол и т. д.). Это особенно заметно в тех случаях, когда общая масса построена эксцентрично, например наклонно по отношению к подставке или с частичным выносом за ее пределы. Фигура как будто соскакивает со своего пьедестальчика и, уж во вся-

ком случае, зрительно легко может разворачиваться на этом деревянном «пятчке». Печорская кукла, напротив, лишена собственной «микрзоны» и прямо соотносится с безграничным миром. Никакой очерченности, никакой подставки у нее нет. Отсутствуют и ступни ног, и эта незначительная, казалось бы, деталь еще сильнее выявляет отсутствие отдельного кукольного масштаба и кусочка кукольной «почвы», где игрушка могла бы существовать сама по себе, вне общих законов столба, дома, выветренной скалы, дуплистого дерева. Архаичная игрушка целиком принадлежит реальному пространству и времени, но в то же время несоизмерима с ними. Этим обусловлена странная таинственность поморских игрушек. Зрительно трудно соотнести себя с ними. Отсюда возникает и неопределенность масштаба: архаическую «панку» можно представить себе огромной или крошечной. Богородская фигурка сразу выдает свою истинную величину.

Свободное построение массы проявляется и в ином отношении к материалу. Он кажется взбитым, вспененным. Используется эффект взрезанного дерева: из-под игрушечного плуга завивается стружка, изображающая срезанный пласт земли.

Эстетически акцентируется не первичный блок, но волевое подчинение его резцу. Взамен природной игры текстуры подчеркивается искусная вибрация точных и острых срезов, демонстрирующих виртуозную технику владения инструментом. В этих артистических фасках столько легкости, ловкости, порхающего изящества жеста, что рождается ощущение графических штрихов, не столько строящих и лепящих форму, сколько создающих живописную поверхность фактуру. Действительно, нередко эти щеголеватые срезы наносятся уже поверх готового изделия с целью придания ему более декоративного, стильного вида. В утверждении самоценности технического приема проглядывает иногда некоторое самодовольство и манерность.

С организацией особого («кукольного») пространства и высвобождением формы из блока естественно появляется стремление заселить и освоить этот маленький мир. Он начинает становиться миниатюрным подобием настоящего, но понятным через картинно-игровое построение сценической площадки, где деревянные фигурки разыгрывают крошечные пантомимы. Таковы богородские «хозяйства» и групповые сценки, вроде колки дров, выгона стада, косцов в поле, старика и старухи, сидящих на лавке рядом с прялкой и кошкой. Раз уж возникло стремление к передаче натуры, оно логично привело к натуралистическому копированию. Время с введением в скульптуру изображения конкретного, ограни-

ченно длящегося жеста все более сужается, сводится к фиксируемому моменту. Резчика не удовлетворяет пластически выраженное движение, он вводит движение механическое, скрепляя части гибкими проволочками, пружинками, нитками. И вот головы качаются, куры клюют зерна, листья по-настоящему трепещут, пляшущие коза и медведь, подрагивая, вращаются вокруг оси. Вполне последовательно подставки со временем трансформируются в площадки, в решетчатые платформы из шарнирно скрепленных лучинок («разводы»), то есть в выгожденную и обрамленную арену.

Композиция получает характер монтажа, а в построении отдельной фигуры обнаруживаются черты комически-гротескного фокуса. Особенно заметно это в куклах-паяцах, которые вдруг взмахивают руками и ногами, стоит только дернуть за нитку. Эффект оказывается особенно сильным и неожиданным потому, что жесткий и твердый материал меньше всего внушает мысль о свободном, размашистом движении.

На основе структурного принципа построены известные «кузнецы», восхитившие в свое время Родена. Игрушка эта сродни трещоткам, «шаркунам», а также рельефно-силуэтным конькам и куклам. Этот маленький скульптурный мобиль весь построен на четком ритме параллелей и противостояний. Горизонтальные планки—это не только рычажки, но и почва, даже пейзаж, в них есть протяженность, уводящая за пределы вещи. Центр композиции утверждён накрепко замковым камнем наковаленки. В потешных фигурах—извечное эхо народной симметричной парности: человек и зверь. Но и кузнец слегка звероподобен, а медведь очеловечен. Все решено в радостном и древнем трехцветии: малиновый, желтый, зеленый. Четвертый цвет—чуть тонированное естественное дерево. Игрушка обогащена множеством смысловых нюансов—от почти вселенского образа двух начал, двух сил, противоположных, но и объединенных в закономерном чередовании, до насмешливой черточки: медведь уже устал и тяжело дышит, раскрыв пасть, кузнец же и глазом не моргнет. И все на редкость компактно, пластически цельно, ярко, декоративно, хотя и театрально и «литературно». Это—талантливая фиксация в дереве словесного образа пословицы или сказки.

Богородскую «пряху» интересно сравнить с работой белозерского резчика В. Афанасьева на ту же тему. В отличие от типично «макетного» решения, характеризующего основное направление богородско-сергиевской резьбы, массивно-топорная фигура афанасьевской пряхи заставляет вспомнить тяжеловесную грузность некоторых «панок». Вместе с тем в ней есть сложное движение,

обособленное пространство, конкретизация мотива, яркая окраска. Это своего рода связующее звено между архаичными, цельномассивными игрушками и полугородской структурно обогащенной настольной скульптурой.

На примере резных игрушек XIX века, как видно, можно проследить те общие закономерности структурной пластики, которые проявлялись еще в церковных статуях XVI—XVIII веков, а позднее перешли в игрушку, постепенно мельчая, обретая черты комической подробности, шаржа и зрелищного монтажа.

Но структурность церковной пластики XVI—XVIII веков в целом отличается от этой «разъятости» поздних крестьянских статуй именно тем, что она сохраняет единство ритма, пластического мотива, строгость системы соотношений. Правда, и здесь наблюдается совмещение разноплановых элементов: плоскостных и объемных, слоев мелкого и глубокого проникания.

В резных распятиях и фигурах резко выражен переход от цельномассивных частей к пространственно-структурным.

Одно из северных распятий из фондов Государственного Русского музея особенно показательно в этом отношении. Фигура Христа вырезана из почти плоской доски. Масштаб планов в ней минимален. В изображении головы глубинный масштаб возрастает настолько, что глазницы оказываются затемненными нишами, а передний план носа оказывается во внешнем пространственном слое и словно «прорывает» незримую «нулевую» плоскость рельефа. Такое построение фигуры, сведение ее к опорному стержню, несущему тяжелую главу-маковку, восходит к традициям древних идолов.

Однако в этой устойчивой традиционности как раз и обнаруживается закономерность системы. Церковные статуи, подобно идолам, пластически строятся в необычайном ракурсе: их словно видят несколько сверху, со стороны головы, в то время как удлиненная фигура пространственно удаляется, понижаясь в рельефе, подобно белокаменным изображениям Дмитровского собора во Владимире. Реально такое построение отвечает особенностям восприятия стеной скульптуры с низкой точки зрения. К XVIII веку эта ракурсность исчезает, заменяясь противоположной: максимально объемной, первоплановой оказывается нижняя часть фигуры с ее пышными складками одежд. Голова статуи уплощается, лицо иногда становится плоскорисованным либо мелко и тонко моделированным.

Объемные градации создают особенное, пульсирующее движение пластики, переводят восприятие из тактильного ощущения в линейно-контурное, и обратно. Благодаря этому, при наличии росписи, создается эффект внезапной стереоско-

пичности иконы. Образ «является» во всей наглядной истинности, проникая за счет неоднородности глубинного масштаба в пределы земного, реального пространства. Но только на миг, так как контурно-абстрагирующее начало не позволяет ощутить телесность формы и уводит ее вновь в иллюзорно-картинный мир видимости и условности знакового символа.

Для построения объема в церковной пластике характерна динамическая организация массы, выражение движения.

Движение начинается с простейших зарубок на бревне. Уже в них обнаруживается процесс нарушения первоначальной статичности. Косые зарубки заставляют бревно зрительно вращаться. Размещенные звездообразными лучиками, они начнут стягивать массу в узлы и т. д. Инертное сопротивление материала придает движению напряженность и неисчерпаемость. С усилением этого противопоставления (сильное движение и, с другой стороны, глыбоподобная масса) может возникнуть драматический эффект. Чем сильнее преодолен материал, например превращен в пористую, ячеистую, лучистую систему, тем свободнее и легче совершается в нем движение, но зато оно менее действенно в качестве художественного средства. Чувство тяжести рождается из активного столкновения движущих и сковывающих начал в скульптуре, утрата зрительного веса приводит к тому, что пространственные вихри проскакивают мимо и сквозь массу, не задевая ее, не встречая препятствий.

Впечатление движения массы достигается ее активным внедрением в пространство, формированием незримых силовых полей и траекторий. Поэтому массу можно считать подвижной, когда в ней наряду с ее собственной динамикой (вырастание, закругление, перелом, разветвление и т. д.) есть разворот и рычаг, зримо воздействующий на среду, упругий выгиб или воронка, фокусирующая поток силовых лучей, есть направляющий контур или «щупальца», вынесенные в пространство и разгоняющие его, наконец, есть некий узел пространственных течений. Организация массы в деревянной скульптуре эволюционировала в целом от бугристой спрессованной плотности к легкой разрыхленности, от неподвижного плоского монолита к подвижно расчлененной форме.

Масса в ранней деревянной церковной скульптуре строится как поток, подчеркнутый слоистой структурой дерева и слоистой системой рельефной обработки. Следование этому сомкнутому пучку сил имеет принципиальное значение для формы. Каждое, даже незначительное отклонение от него в сторону носит характер сдвига. Плоскости не могут развернуться под иным углом, но способны

только вибрировать под натиском внутренних усилий. Зато, если уж такая связанная плоскость повернулась, это вызывает сильнейший эффект. Масса вставлена, зажата, впрессована в ориентирующие слои, подчинена закону симметрии и равновесия. Это создает особую выпрямленность, архитектурность, сквозящую не только в целом, но и в отдельной детали. Вместе с тем эта закономерность движения предстает вначале не как разумно-регулярное и человечески-волевое начало, но как проявление неизбежного закона природы, выраженного в материале. Недопригнанность, недоструганность формы, тактильно-тектоническое, можно сказать, «ощупывающее» понимание пластики усиливают характер стихийности приема.

В русской деревянной скульптуре господствует тектоническое понимание массы. Движение нарастает, как правило, вдоль главной оси, уравнивается и перебивается сильными поперечными интервалами, и это вносит заторможенность, медлительный отсчет времени и пространства. Инерция подавляет порыв, и за каждой пластической паузой движение начинается как бы сначала, с нулевой точки. Изображение не высвобождается из куска дерева, но остается словно затворенным в материале, как нечто адекватное ему по своей мере движения, вернее, покоя. Изображенное движение не обгоняет пластического движения масс в скульптуре. Зато это движение определено. Раз начавшись, оно идет прямо, не зная быстрых скачков или отклонений. Такова лапидарная прямота жеста в статуях Параскевы и Николы. Пластически выраженное движение редко охватывает массу целиком.

Части формы существуют словно в различных режимах. Одни из них осязаемо пластичны, в них сконцентрировано внутреннее усилие, другие, более инертные части втягиваются в движение.

Рассматривая церковную скульптуру, следовало бы повторить многие определения и характеристики, высказанные в отношении народных идолов, кукол и столбообразных построений. Их роднит архитектурная основа построения. Правда, в статуях Параскевы и Николы исходная метафора острее, сильнее контраст уплощенного бревна и тонкого одухотворенного образа. Сильнее выражена ярусная расчлененность, пластические слои массы грандиознее по движению и категоричнее по линиям. Существенным началом, в отличие от однозначной куклы, становится сложная взаимосвязь элементов, в частности скульптурных и живописных. Неизменность осей, обязательность фронтальных планов сочетается с более ощутимым движением массы, переходом ее от плоского к выпуклому и от прямолинейного к округлому построению. Масштабные соотно-

шения усложняются тонкими градациями элементов. В ритмической системе согласуются по крайней мере два ведущих мотива: во-первых, перпендикулярные, резко противостоящие горизонтали и вертикали и, во-вторых, округлые дуговые линии, охватывающие и объединяющие всю форму.

Естественная логика материала и технического приема в статуе уже не являются главным формообразующим началом. Здесь уже нет пассивного следования болванке, если не считать наиболее примитивных образцов. Бревно, то есть сырая стихийная и материальная масса, преодолено образом, извлеченным из него же: идеей нескгибаемого, торжественного столпа как символа духовного порядка. Жесткая выпрямленность трактуется не как вынужденное подчинение природе, но, напротив, как подвижническое преодоление ее косности. Материальность снимается моральным его осмыслением. В этом состоит более высокий уровень одухотворения пластики в статуарной скульптуре. В ней, как и в церковном зодчестве, материал при всей своей очевидной зримости светится особенной красотой преодоленного материала, целиком вошедшего в образ. Деревянную избу мысленно хочется перебирать по бревнышку. В кондопожской церкви отдельные венцы не ощутимы, они вплавлены в динамическое целое.

Руки святой Параскевы, симметрично воздетые, напоминают консоли деревянных колонн-опор. В то же время это жест Оранты, заступницы обездоленных, «нерушимой стены». И эта нерушимость отлично выявлена самой архитектурной логикой построения. В лице Параскевы из Галича, как и в других статуях, есть скорбная печаль, но общий облик фигуры торжествующий и праздничный. Уплощенный, брусообразный рельеф туловища постепенно переходит в округло изваянную голову, и это тонкое преобразование, свершающееся непрерывно у нас на глазах, соответствует динамике образа, который постоянно восходит от простейших представлений к возвышенным, сохраняя при этом всю моральную цельность, силу и простоту, так отчетливо переданную в монолитном блоке дерева. Наряду с архитектурной башней и моленной иконой в скульптуре есть сверкающая красотой узорная плоскость, в чем-то сходная с золотистым щитом прялки. В старинной прялке заключено ядро того образа, который разворачивается в Параскеве. На лопастке бытовой вещи фигура почти не выявлена, растворена в багрянце, обозначена лишь косым ромбом или треугольником в комбинации с кругами. Но уже в этих кругах есть нечто предвещающее лицо, нимб или корону. Церковная фигура вобрала в себя и прялочное свечение чувства в узоре, и яркость сенокосного сарафана, и пряничную роскошь островерхих хором с их «протазанами» и круглыми бровками крыш.

Многочисленные фигуры страдающего Христа изваяны в сложном, пространственно развернутом движении. Страдальческая, поникшая поза, проступившие сквозь кожу ребра, трогательный жест руки, заслоняющей лицо от удара, — все это глубоко эмоционально и выразительно, но по своему характеру не очень скульптурно.

Лишь иногда резчик вносит в образ «Спаса Полночи» такие особенности, которые передвигают акцент с внешней картины истязания на более глубокую сущность образа, заключенную в соотношениях объемов, в архитектурно-пластической выразительности этих объемов, складывающихся в монументальный символ страдающего, одинокого человека. Так выполнена скульптура из Переславля Залесского. В отличие от идеи одухотворенной массы, преобразуемой в психологический образ настолько, что природные свойства материала оказываются второстепенными по значению, переславский Спаситель строится через материал и его последовательное выражение. Форма в основе согласована с простым ритмом уплощенных объемов, которые сопрягаются по-плотницки, врубами и затесами, подобно элементам бревенчатого здания. Все части поняты конструктивно. Вместе с тем поверхность решена как рельеф. Глубокие округлые борозды, обозначающие волосы, словно находят продолжение в подчеркнутом, почти декоративном рисунке ребер, в складках повязки. Динамическое сопоставление плоско рельефных и объемных частей, акцентирование отдельных деталей при цельности общего силуэта — все это создает большой скульптурный эффект, поражает силой линейного ритма. Плоские лопасти рук с удлинненными кистями сочетаются с косыми параллелями ребер, а им отвечают фестоны волос, ниспадающих на плечи ровными, по-романски понятыми слоями. Такими же слоями и «налепами» решены глазные веки и уши.

Скульптурные достоинства резных «Спасителей» XVIII века отчетливо выступают при сравнении их с более поздними изображениями убогого калеки — святого Нила Столбенского. Масса подобных образцов XIX века различных размеров из бывш. Ниловой пустыни на Селигере хранится в Гос. Русском музее. Фигура Нила показана согбенной и как бы полусидящей, тяжело налегшей на костыли. Композиционное решение очень лаконично. Все вписано в монолитный блок дерева, силуэт четок, планы активно выявлены, материал обнажен в энергичных срезках, а вся скульптура архитектурно логична, подобна пирамиде. И все же эти ремесленные изваяния не монументальны и не пластичны. Их масса легковесно изогнута, а в стыках нет драматизма. Линии несколько текучи и вялы, а в деталях натурализм сочетается с утрированной упрощен-

ностью. Пластическая обработка дерева напоминает по характеру поздние загорские куклы.

Севернорусские статуи существовали в особой архитектурной среде, в обрамлении, в составе стены, в пространственной ячейке. Почти все они, за исключением сидящих «Спасителей» и «Нилов», построены как рельеф. Поэтому одно из главных отличий этой скульптуры — особенности соотношения рельефа с фоном, обрамлением и внешним пространством.

Наиболее грандиозной и универсальной формой разрешения этой проблемы является иконостас. Отдельные рельефные иконы и группы, как правило, мыслятся в составе иконостаса или в связи с ним. Миниатюрные образки и складни несут в себе отголоски иконостасной композиции. В основе этой композиции лежит идея стены, состоящей из фигурных столбов, решетчатого заполнения и скульптурных креплений в виде клейм, деталей царских врат, иногда распятия и т. д. Исходным ядром этой композиции можно считать киот, имеющий форму либо плоской рамы, либо заглубленного ящика.

Киот крестьянской избы представляет собой, в сущности, предельно упрощенный тип иконостаса и играет примерно ту же роль в интерьере комнаты, что и иконостас в помещении храма.

Киот как форма несет в себе то же противоречие, которое заключено в пластической структуре деревянных фигур. Он вдавлен, заглублен и вместе с тем выпячивается вовне. Он выпукло глубок. Его сходство с готической пространственной ячейкой несомненно. Но в готике это — легкая, осененная, уютно кубическая емкость, миниатюрная травяя собора. Она наполнена пространством, которое является доминирующим над массой, распирает и протачивает ее. Внутри этой клеточки, как в маленьком павильоне, может свободно стоять и двигаться объемное ядро. Подобное балдахинное отграничение куска пространства встречается и в русской резьбе в виде надпрестольной сени, под которой невесомо парит деревянный голубь. Однако в большинстве случаев русский киот сжат, сдавлен массой, врезан в стенку, подобен пещере, вырытой в ее толще. Внутри ничто не может стоять, но только врисовываться в заднюю стенку или вставляться в проем, как слюдяная рама в окно. В резьбе мусульманских стран применяются близкие по рисунку зарешеченные ниши. Но здесь линейная вязь прорези господствует над материалом настолько, что исчезает впечатление преодоления его. Под верхним слоем лежит следующий, они поняты как плоские, ажурные ширмы, как тканые или плетеные завесы, лишённые пластического напряжения.

Рельефные фигуры вначале существуют в своих плоских камерах-нишках иконно, вне зрителя и вне окружающей среды, в виде полуматериальных образов, лишенных видимого веса, но вместе с тем плотных, пассивно связанных с фоном. Абрис рисуется светлой тенью, рельеф зрительно переводится в линейный контур. Оцепенелость сочетается с отсутствием преград, видимой пронизаемостью предметных перегородок. Но пластическое движение замкнуто и успокоено. Пространство в рельефе отрицательно, представляет собой вычет из массы, выбранный фон. Однако фон словно отторгнут от рельефа цветом или особой разработкой. Он словно отталкивает от себя пластическое тело, отчуждается от него. Но и внешняя среда не принимает такую полусвязанную фигуру, скованную, будто бы вмерзшую в заднюю стенку киота. Рельеф, подобно льдине, недвижно плавает над неизмеримой и твердой глубиной. Построение композиции, в свою очередь, сковано железной логикой симметрии, системой отвесных и вертикальных осей. Таковы ранние рельефы XIV—XV веков.

Позднее принцип построения начинает меняться. Фон становится живописно-воздушным. Фигуры располагаются на нем как в пространственно-свободной среде. Появляется движение, смещенность с осей, даже выход за раму. В некоторых случаях возникает ракурсное размещение. Так выполнены архангельские рельефы с Георгием, складни из Сольвычегодска. Рама киота все более становится окном, сквозь которое просматривается сцена, а в ряде случаев даже дверь, из которой рельеф выходит наружу, подобно египетскому двойнику (статуи Николы). Пластическая обработка рельефа сближается по масштабу с резьбой рамы, а затем начинает превосходить ее. Вместо округлых дуг, вбирающих в себя и парализующих пластику массы, являются лучеобразные формы, разгоняющие массу или стягивающие ее к центру. Возникает сложная игра пересекающихся планов, повышающая динамику рельефа. Изображение становится более осязаемо-конкретным, появляется пейзаж (написанные горки, облака, деревья, объемно решенные хоромы в известных рельефах с Георгием).

Хоромы эти предвосхищают своей сказочной пестротой народные прялки и пряники. Их построение несколько напоминает ту же иконостасную систему. Рельеф словно вынут из маленькой ниши, увеличен, и вот она зияет рядом с всадником, а из других проемов глядят крошечные фигуры. В рельефе сочетается не только ряд масштабов и временных моментов, но и точек зрения. Зритель взирает одновременно и сверху, с облаков, и из окна хором, и снизу, от дракона, и потому конь скачет как бы над ним. Икона расслаивается на живопись, скульптуру и архитектуру, и каждый из этих составляющих элемен-

тов претендует на автономию. Отсюда появление монтажного приема композиции, скульптурная раздробленность. Тем сильнее выступает динамическое начало. Конь даже не вкомпонован в раму, он вольно летит, и плащ всадника похож на крыло. Все строится на пересекающихся диагоналях. Линии стремительно взмывают и обрываются. Башня хором на глазах вытягивается, ширится и меняет форму. Нарисованные горки парят, подобно облакам, фон одновременно глубок и уплощен. Трезвучие белого, красного и синего позже станет самым любимым соцветием в народном интерьере. Наклеенные, плоско моделированные фигуры предвещают будущие силуэтные игрушки Поволжья.

Цвет в скульптуре активно строит форму. Однородная цветовая масса охватывает целые объемы или одну сторону большого объема так, что система планов оказывается внутри красочной зоны и чередование выпуклостей и впадин не изменяет ее устойчивой сущности. Цвет дается как нечто самодовлеющее и столь же плотное, как само дерево. Это синтез равных по силе, но противоположных начал. Только такой обобщенно-локальный цвет может выдерживать натиск могучих объемов. Живопись не обладает собственной пространственной системой. Глубина ее—это не вхождение в пространство, а заглублиение внутрь массы, живописное претворение материального объема в сгусток активного, словно светящегося изнутри цвета. В уплощенности такой поверхности—запрет телесно-осязаемого подхода, перевод скульптуры в видимость. Возникает сильнейший контраст: грузная, тектонически построенная форма и чисто зрительный живописный эффект. Эти полярности, грозящие как будто разорвать целостное впечатление, смыкаются воедино на основе архитектурной организации.

Форма в церковной скульптуре оказывается более свободной за счет придания такой логики впадинам и выпуклостям, что косность материала преодолевается, но не уничтожается. Поэтому не возникает «текучей» пластики, она сохраняет тяжесть и структурную жесткость. Эта цельность достигается не только сохранением природы материала, но и благодаря тому—и в этом, может быть, самое ценное достижение севернорусских ваятелей,—что претворенная форма-образ мыслится в согласии с концепцией утверждения красоты как целого, как внутренней наполненности, простоты и бесхитростности. Это совпадает с нормами русской иконописи эпохи Рублева. Пластичность рублевских образов дает ключ к пониманию церковной скульптуры XV—XVI веков: в ней также снято внутреннее противоборение и экспансия. В округлой замкнутости—идеал тишины и углубленности духовного мира.

Как и в иконописи, это качество исчезает в скульптуре после XVII века. Высшие ценности церковной пластики (равно как и живописи) относятся к тому времени, когда средневековая система, обогатившись «бытийным» человечески-эмоциональным элементом, еще сохраняла отвлеченную возвышенность стиля.

Будучи насквозь средневековой по существу, церковная пластика не могла не исчезнуть в новое время, разделив участь фресковой живописи и иконописания.

* * *

Монументальная композиция типа памятника в открытом пространстве получила в народной деревянной пластике одну-единственную, но зато совершенную форму башенного архитектурного объема, построенного скульптурно.

В отличие от неподвижно замкнутой кубичности таких архаичных памятников, как Лазаревская церковь Муромского монастыря (заповедник «Кижи») или башня Братского острога (заповедник «Коломенское»), северные храмы XVI—XVIII веков обладают структурной и динамической композицией, внутренним контрастом и эффектным раскрытием образа вовне. «Парящая» на столбах церковь в Верховье XVI века—пример динамики взлета, особенно заметной в шатровых кровлях. Громоздящиеся округлые объемы бочек и «лавок» Преображенской церкви в Кижах—гениальное воплощение идеи расслоенной структуры, вмещающей целый город в одну, словно спрессованную группу. Успенская церковь в Кондопоге—наиболее сильное выражение пластической идеи столпа, выросшего из земли и противопоставленного ей в качестве гигантского маяка. Таковы три главные разновидности архитектурных монументов Севера.

Пластичность храмов-памятников всемирно выявлена. Они подчеркнута трехмерны, округлы в плане (этому способствует преобладание шестериковых и восьмериковых срубов и шатров), фасадность полностью устранена (Преображенская церковь в Кижах), формы лишены жесткости. Масса воспринимается в объемах, а не в плоскостях, в весовых, а не в линейных величинах. Венцы изрублены с изменяющимися отклонениями от отвеса и образуют плавные повалы, пучины, своего рода «энтазис». Это «оживление» сруба разыграно во времени и пространстве, подобно театрализованному действию: низкие, широкие крыльца и галереи по-земному плоски, стелются, как корни дерева.

Опорная часть храма — мощный постамент. По мере подъема пластичность, подвижность форм возрастает. Шатер уже преодолевает земное притяжение и устремляется вверх, вознося круглую маковку с ажурным крестом, масса которого иставает в воздухе.

Есть особая прелесть в серебристой седине старого дерева, в его живописных морщинах. Это сложная красота благородного, живого материала, который увеличивает, а не утрачивает ценность от времени. Старые бревна пробуждают представление о тепле и силе роста, о мускульном усилии и полноте жеста. Видимое обнажение материала, рубцы и вытески показывают, как строится форма, дают представление о слоях дерева, о его толще. Пластическое борение основных масс заключено уже в самой бревенчатой структуре.

Вязка бревен («в обло»), с выпущенными крест-накрест торцами, выявляет монолитную сращенность стен, единство объема. Обнаженные венцы сруба создают ритмический отсчет высоты, подчеркивают весомость и природную пластику материала. Техника рубки, процесс медленного, ступенчатого наращивания высоты эстетически переживается зрителем. Плотник строит без гвоздей и железных скреп. Конструкция получается разъемной, на пазах и простых шипах, благодаря чему каждый элемент легко вынуть и заменить новым. Такая конструкция не расшатывается, но, напротив, укрепляется при естественном усыхании дерева. В постройке есть подвижность и свобода роста природного дерева. Каждое сосновое бревно сохраняет и в срубе некоторую индивидуальность, живую мощь леса.

Обшивка тесом уничтожает пластичность стены. Напротив, в рубленых сооружениях стены рельефны, а торцы твердоокруглы благодаря применению топора, а не пилы. Опиленный срез всегда бывает более рыхлым и размочаленным, вносит жесткость. Бревно врастает в бревно глубинными слоями, вызывая представление о внутреннем движении массы. Это мощное усилие проявляется в пластическом разнообразии бревен: коротких и длинных, кряжистобугристых или гладких, прорезанных трещинами, которые создают сложный узор, живую фактуру.

Большой объем прорастает малыми деталями в виде выступов и подзоров, которые выявляют и усиливают пластичность конструкции и ее рабочую нагрузку. Эти элементы, например концы желобов или заостренные «гуськи» шипца кровли, размещаются в точках разрешения тектонического напряжения, и потому они концентрируют в себе динамическое излучение массы. Скупые введенные зубчатые порезки вносят в постройку человеческий масштаб, вызывают представление о податливости, мягченности массы.

Деревянный храм-монумент всегда включается в далевый, пейзажный образ, нерасторжимо сливается с природным окружением и, подчиняясь его ритмам, тем сильнее организует его как целое, как эмоциональную среду. Храмы стояли

вдоль водных путей, возвышаясь, как маяки и стражи, таким образом, что, проплывая мимо одного из них, путник уже видел вдалеке верхушку следующего. Остатки этой необычайно величественной композиции, раскинутой в беспредельном пространстве, можно еще наблюдать на Северной Двине (Пучуга) и Онеге (Вязенцы, Пияла).

В этой композиционной связанности—существенное отличие храмов от крестьянских жилых домов, которые при всей их пластичности не образуют ансамбля, но остаются набором однотипных объемов. Там, где есть церковь, даже такой набор получает композиционную завязку, центр притяжения. Особенно монументальны сложные, например трехчастные группы памятников, как в Кижах, Усть-Коже. Каждый из памятников, входящих в такую группу, художественно закончен в себе, отличен от соседних, но органично связан с ними в пропорциях, ритме и пластической разработке.

Эти творения северных плотников несут в себе скрытый, но сильный пластический образ. В очертаниях храма проступает силуэт человека-гиганта. Тот полный величия героический вселенский образ, который просвечивает и в кукле и в прялке.

**СПИСОК
ПРИНЯТЫХ
СОКРАЩЕНИЙ**

АН СССР	Академия наук СССР
ГИМ	Государственный Исторический музей, М.
ГМЭ	Государственный музей этнографии народов СССР, Л.
ЖМНП	«Журнал Министерства народного просвещения», Спб.
ИРАО	«Известия Русского археологического общества», Спб.
КСИИМК	«Краткие сообщения Института истории материальной культуры АН СССР», М.—Л.
МИА	«Материалы и исследования по археологии СССР», М.—Л.
МВХПУ	Московское высшее художественно-промышленное училище (бывш. Строгановское)
РАНИОН	Российская ассоциация научно-исследовательских институтов, М.
РГО	Русское географическое общество, Пг.
ТКМГ	«Таможенные книги Московского государства», М.

1

См.: А. Я. Брюсов, Очерки по истории племен европейской части СССР в неолитическую эпоху, М., 1952; Н. Н. Гурина, Древняя история северо-запада европейской части СССР. — МИА, № 87, 1969.

2

Бертольт Брехт, Восприятие искусства и искусство восприятия. — «Декоративное искусство СССР», 1964, № 8, стр. 36.

Глава первая

ТОТЕМЫ И ИДОЛЫ. ПРЕДЫСТОРИЯ НАРОДНОЙ ДЕРЕВЯННОЙ СКУЛЬПТУРЫ

1

См.: Л. А. Голубева, Раскопки древнего Белоозера в 1961—1962 годах. — «Краткие сообщения о докладах и полевых исследованиях Института археологии АН СССР», вып. 110, М., 1967.

2

См.: В. А. Городцов, Дако-сарматские религиозные элементы в русском народном творчестве. — «Труды ГИМ», вып. I, М., 1926; Б. А. Рыбаков, Древние элементы в русском народном творчестве. — «Советская этнография», 1949, № 1.

3

См.: Л. А. Динцесс, Русская глиняная игрушка, М.—Л., 1936.

4

Д. К. Зеленин, Тотемы-деревья в сказаниях и обрядах европейских народов, М.—Л., 1937.

5

«История культуры Древней Руси», т. I, М., 1951, стр. 62.

6

Н. Н. Серебряников, Пермская деревянная скульптура, Пермь, 1967, стр. 9.

7

Из сообщения студентов В. Шорр и А. Левина на конференции Научного студенческого общества МВХПУ, 1967, март.

8

Б. А. Латынин, Мировое дерево, древо жизни в орнаменте и фольклоре Восточной Европы, Л., 1933.

9

Д. К. Зеленин, указ. соч.

10

См. об этом: В. В. Седов, К вопросу о жертвоприношениях в древнем Новгороде. — КСИИМК, вып. 68, М., 1957.

11

«Восточнославянский этнографический сборник». — «Труды Института этнографии», т. XXXI, М., 1956.

12

Н. Н. Серебряников, указ. соч., стр. 8

13

К. А. Соловьев, Жилище крестьян Дмитровского края, Дмитров, 1930, стр. 180.

14

С. В. Иванов, Искусство народов Сибири. — «Труды Института этнографии», т. XXII, М., 1954.

15

А. А. Веселовский, Любовная лирика XVIII века, Спб., 1909.

16

В ГРМ шкатулка с рельефно-пальчатой резьбой была датирована XVII в.

17

Е. Журавский, Европейский русский Север, Архангельск, 1911, стр. 25.

- 18
Н. Н. Серебряников, указ. соч., стр. 7.
- 19
См. там же, стр. 9.
- 20
С. Ф. Платонов, Очерки по истории колонизации Поморья, Пг., 1923, стр. 14.
- 21
Г. С. Маслова, Народный орнамент верховолжских карел, М., 1951, стр. 95.
- 22
Е. Журавский, указ. соч.
- 23
Е. Ащепков, Русское народное зодчество в Восточной Сибири, М., 1953, стр. 123
- 24
См. «Записки Северо-Двинского общества изучения местного края», вып. IV, Великий Устюг, 1929, стр. 117.
- 25
См.: А. М. Линевский, Карелы. — «Советская этнография», 1941, № 5.
- 26
Д. К. Зеленин, Описание рукописей архива РГО, вып. I, Пг., 1914, стр. 29.
- 27
Н. Харузин, Русские лопари, М., 1890.
- 28
Г. С. Маслова, указ. соч., стр. 95.
- 29
Об этом см.: Ф. Н. Берг, Нечто о древности типа деревянных построек и резьбы в Важском крае. Памятники древней письменности и искусства, Спб., 1882; Н. Н. Суворов, О коньках на крестьянских крышах в некоторых местах Вологодской и Новгородской губерний. — ИРАО, т. IV, 1863.
- 30
См.: Г. Н. Потанин, Этнографические заметки на пути от Никольска до Тотьмы, М., 1898.
- 31
См. «Труды Новгородской экспедиции». — МИА, № 55, 1956.
- 32
См.: Н. В. Маковецкий, Архитектура русского народного жилища, М., 1962.
- 33
См.: А. А. Бобринский, Русские народные деревянные изделия, вып. VII, М., 1912, табл. 94.
- 34
См.: Д. Н. Эдинг, Резная скульптура Урала. — «Труды ГИМ», вып. X, М., 1940.
- 35
Цит. по: В. В. Седов, К вопросу о жертвоприношениях в Древнем Новгороде. — КСИИМК, вып. № 68, 1957, стр. 15.
- 36
М. Заринский, Очерк крестьянских обычаев по реке Ваге. — В кн.: Д. К. Зеленин, Описание рукописей архива РГО, вып. I, Пг., 1914, стр. 25.
- 37
Н. Иванецкий, Сольвычегодский крестьянин, его обстановка, жизнь, деятельность. — «Живая старина», вып. I, Спб., 1898, стр. 59.
- 38
Н. Попов, Сведения по Чердынскому уезду 1848 года. — В кн.: Д. К. Зеленин, Описание рукописей архива РГО, вып. III, Пг., 1916, стр. 1041.
- 39
П. Ефименко, Приданое по обычному праву крестьян Архангельской губернии. Спб., 1872, стр. 12 и 15.

Л. К и т и ц и н а, Хлеб. Из материалов по народному питанию Костромского края. — «Труды Костромского научного общества по изучению местного края», вып. X, Кострома, 1927.

Г. С. М а с л о в а, Народный орнамент верхневолжских карел, М., 1951, стр. 95.

П. С. Е ф и м е н к о, Материалы по этнографии русского населения Архангельской губернии, М., 1877, стр. 116.

См.: А. Т р е т ь я к о в, Обряды, соблюдаемые при свадьбах крестьянами Шадринского уезда Пермской губернии. — В кн.: Д. К. З е л е н и н, Описание рукописей архива РГО, Пг., вып. III, 1916, стр. 1033; И. П у ш к а р е в, Описание Вологодской губернии, Спб., 1846, стр. 42—43.

П. Е ф и м е н к о, указ. соч., стр. 12 и 33. Из других предметов в состав приданого входили: кросна, грабли, санки, деревянные ложки, чашка, миска, тарелка, калачи, свадебная коврига, коробья, мебель.

Д. К. З е л е н и н, указ. соч., стр. 1039.

См.: Н. Н. П о м е р а н ц е в, Русская деревянная скульптура, М., 1967, табл. 4.

См.: Н. А. Г о л у б ц о в, Архангельский музей и его коллекции, Архангельск, 1913, стр. 32.

См.: Н. Ц е р е т е л и, Русская крестьянская игрушка, М., 1933, стр. 88.

Е. Г о л у б и н с к и й, История русской церкви, т. I, М., 1880, стр. 148.

В избах зырян (коми) «привешенный к потолку на конском волосе, вечно дрожит и качается деревянный, грубо раскрашенный голубок с растопыренными крыльями» (П. В. З а с о д и м с к и й, Лесное царство, М., 1908).

Об этом см.: Н. И в а н и ц к и й, указ. соч.

См.: Д. В. П р о к о п ь е в, Художественные промыслы Горьковской области, Горький, 1939, стр. 24.

А. В е с е л о в с к и й, Побратимство и кумовство в купальской обрядности. — ЖМНП, 1894, № 2.

А. В е с е л о в с к и й, Историческая поэтика, М., 1909, стр. 480.

Н. И в а н и ц к и й, указ. соч.

См.: В. М. В а с и л е н к о, Народная резьба и роспись по дереву, М., 1960.

И. С н е г и р е в, Русские простонародные праздники, М., 1837, стр. 184.

См.: К. А. С о л о в ь е в, указ. соч.

Н. И в а н и ц к и й, указ. соч., стр. 65.

См.: Н. Д у б р о в с к и й, Масляница, М., 1870.

- 61
См.: М. В. Красноженова, Взятие снежного городка в Енисейской губернии, Иркутск, 1924.
- 62
См.: И. Копаневич, Как проводится ма-сленица в Псковской губернии, Псков, 1903.
- 63
В. Н. Серебrenиков, Из записей фольклориста. — «Пермский краеведческий сборник», вып. IV, Пермь, 1928, стр. 123.
- 64
В. И. Чичеров, Зимний период русского земледельческого календаря XV—XIX веков. (Очерки по истории народных верований). — «Труды Института этнографии», новая серия, № 40, М., 1957, стр. 194—203.
- 65
Там же, стр. 75—76.
- 66
Д. К. Зеленин, указ. соч., стр. 867.
- 67
См.: А. А. Титов, Летопись Двинская, М., 1889, стр. 2, 3.
- 68
Н. Н. Серебряников, Пермская деревянная скульптура, Пермь, 1926.
- 69
«История русского искусства», т. IV, М., 1961, стр. 330.
- 70
И. Лепехин, Дневные записки путешествия по разным провинциям Российского государства в 1771 году, ч. III, Спб., 1814, стр. 122.
- 71
И. Пушкарев, Описание Российской империи, т. I, кн. II, Спб., 1845, стр. 38.
- 72
А. С. Фаминцын, Божества древних славян, Спб., 1884, стр. 136.
- 73
Е. Аничков, Язычество и Древняя Русь, Спб., 1914, стр. 347.
- 74
А. Щекатов, Географический словарь, М., 1807.
- 75
См.: Б. Журавский, Европейский русский Север, Архангельск, 1911, стр. 25.
- 76
А. Я. Брюсов, указ. соч., стр. 33.
- 77
Д. Н. Эдинг, указ. соч.
- 78
А. Я. Брюсов, указ. соч., стр. 35 и 130.
- 79
З. А. Абрамова, Изображения человека в палеолитическом искусстве Евразии, М.—Л., 1966.
- 80
Там же, стр. 74—82.
- 81
Там же, стр. 88—89.
- 82
Гур-Гуревич, Игрушка народов Севера.— «Советская игрушка», 1935, № 5.
- 83
И. П. Росляков, Похоронные обряды остяков. — «Ежегодник Тобольского губернского музея», вып. V, 6/г, стр. 5.
- 84
«Путешествие Иби-Фадлана на Волгу», М.—Л., 1939, стр. 79.
- 85
Е. В. Аничков, указ. соч., стр. 349.
- 86
Там же, стр. 346.
- 87
В. И. Чичеров, Зимний период русского земледельческого календаря XV—XIX веков.

(Очерки по истории народных верований).— «Труды Института этнографии», новая серия, № 40, М., 1957, стр. 56.

88

Т а м ж е, стр. 57.

89

Т а м ж е.

90

И. В. М а к о в е ц к и й, Памятники народного зодчества русского Севера, М., 1955, стр. 63.

91

«Известия Архангельского общества изучения русского Севера», Архангельск, 1910, № 5, стр. 15.

92

Р. М. Г а б е, Интерьер крестьянского жилища.—«Архитектурное наследство», 1955, № 5.

93

Д. К. З е л е н и н, О старинном быте карел Медвежьегорского района.—«Советская этнография», 1941, № 5.

94

Изображения такого типа встречались также в надгробных столбиках — «юбах» у чувашей. Женские памятники, сделанные из липы, имели наверху схематическое изображение головы и богатого головного убора с нагрудными украшениями. На могилах мужчины ставились дубовые «юбы» со схематичной, вырубленной топором головой в шапке.

Характерным примером подобных скульптурных голов из дерева можно считать маску «мордовского бога» из Горьковского музея, с прорезанными насквозь глазами и ртом, схематичным изображением волос, бороды и носа. Стилистически эта маска составляет как бы промежуточное звено между древними идолами и портретными головами типа женского изваяния из Чарозера

(Д. В. П р о к о п ь е в, Художественные промыслы Горьковской области, Горький, 1939, стр. 25).

95

«Труды Новгородской экспедиции».— МИА, № 55, 1956, стр. 33.

96

В таком важном обряде, как благословение к венцу, дружка становится под полатями и просит: «Батюшка домовый, матушка домовая, называя их по именам хозяина и хозяйки» (М. И. А р т а м о н о в, Постройки Краснохолмского района. — В сб. «Крестьянские постройки Ярославско-Тверского края. По материалам Верхневолжской этнологической экспедиции», Л., 1926, стр. 48).

97

К. А. С о л о в ь е в, Крестьянское жилище Дмитровского края, Дмитров, 1930, стр. 174—175.

98

«История русского искусства», т. I, М., 1953, стр. 47.

99

«Записки Северо-Двинского общества изучения местного края», вып. VI, Великий Устюг, 1929, стр. 117.

100

«Восточнославянский этнографический сборник».—«Труды Института этнографии», т. XXXI, М., 1956, стр. 489.

101

М. С и н о з е р с к и й, Народная свадьба в Новгородской губернии в первой половине XIX века. — В кн.: Д. К. З е л е н и н, Описание рукописей архива РГО, вып. II, Пг., 1916, стр. 880.

102

И. Л а б о р д и н, Описание города Вытегры.— В кн.: Д. К. З е л е н и н, Описание рукописей архива РГО, вып. II, Пг., 1916, стр. 904.

«Записки Северо-Двинского общества изучения местного края», вып. VI, Великий Устюг, 1929, стр. 114.

104

А. М. Линеvский, Карелы. — «Советская этнография», 1941, № 5, стр. 104.

Глава вторая

ИСТОРИЯ РЕМЕСЛА РЕЗЬБЫ

1

См. «Труды Новгородской археологической экспедиции». — МИА, № 55, 1956.

2

См.: И. М. Бибикина, Монументально-декоративная резьба по дереву. — «Русское декоративное искусство», т. I, М., 1962.

3

С. Орлов, Деревянные изделия старой Ладоги. Диссертация.

4

Евдоким Зябловский, Землеписание Российской империи, ч. II, Спб., 1810, стр. 107.

5

Цит. по кн.: Б. Г. Курц, Сочинение Кильбургера о русской торговле в царствование Алексея Михайловича, Киев, 1915, стр. 114.

6

Б. А. Рыбаков, Ремесло Древней Руси, М., 1948, стр. 174.

7

См.: Л. Казаринов, Изделия из Копани в Чухломском уезде. — «Труды Костромского научного общества по изучению края», вып. XI, Кострома, 1927; Н. В. Валуйский, Прimitивы из дерева в Воронежской губернии. Воронеж, 1927; «Историко-бытовые

экспедиции ГИМ 1949—1950 годов». — «Труды ГИМ», вып. XXIII, М., 1953.

8

П. С. Ефименко, Материалы по этнографии русского населения Архангельской губернии, 1887.

9

А. Я. Брюсов, Результаты раскопок в Чарозере. — МИА, № 20, 1951.

10

С. Ф. Платонов, Прошлое русского Севера. Очерки по истории колонизации Поморья, Пг., 1923, стр. 10.

11

И. Евдокимов, Север в истории русского искусства, Вологда, 1921, стр. 18.

12

Д. К. Зеленин, О старом быте карел Медвежьего района. — «Советская этнография», 1941, № 5, стр. 112.

13

См. «Сборник сведений для изучения крестьянского быта России», т. II, М., 1890.

14

М. А. Круковский, Олонецкий край, Спб., 1904, стр. 225.

15

И. Филиппов, История Выговской старообрядческой пустыни, Спб., 1862.

16

«История культуры Древней Руси», М., 1951, стр. 281 и 303.

17

М. М. Богословский, Земское управление на русском Севере в XVII столетии, т. I, М., 1909.

18

И. Евдокимов, Север в истории русского искусства, Вологда, 1921, стр. 20.

«Устюг Великий. Материалы для истории города XVII—XVIII столетия», М., 1883.

20

См.: И. Пушкарёв, Описание Российской империи, т. I, кн. II, Спб., 1845, стр. 39.

21

См.: Н. Костомаров. Очерк домашней жизни и нравов великорусского народа в XVI—XVII веках, Спб., 1860, стр. 34.

22

См.: Досифей, архимандрит, Географическое, историческое и статистическое описание Соловецкого монастыря, М., 1836, стр. 93.

23

«Путешествие и журнал посланника Избрандеса». — «Древняя Российская Вивлиофика», т. VIII, М., 1789, стр. 362.

24

См.: Н. В. Устюгов, Ремесло и мелкое товарное производство в русском государстве XVII века. — «Исторические записки», 1950, № 34; Ю. А. Тихонов, Рынок Устюга Великого в середине XVII века. — «Исторические записки», 1952, № 39.

25

См. «Известия англичан о России XVI века», М., 1884.

26

См.: Б. Г. Курц, Сочинение Кильбургера о русской торговле в царствование Алексея Михайловича, Киев, 1915, стр. 465.

27

См.: С. Герберштейн, Записки о московских делах, Спб., 1907, стр. 136.

28

См.: Н. В. Устюгов, указ. соч., стр. 169. Когда в 20-х годах XVII века делали часы на Спасской башне Московского Кремля, в Москву были вызваны лучшие кузнецы-

крестьяне Комарицкого уезда Жданов и Алексей Шумилов. Они и сделали эти часы. Позже, в 1679 году, в Москву были вызваны кузнецы-оружейники из Устюга: Леонтий Дмитриев и Корнилий Докучаев.

29

Б. Б. Кафенгауз, Очерки внутреннего рынка России, первой половины XVIII века, М., 1958, стр. 262.

30

Ю. А. Тихонов, указ. соч.

31

Б. Н. Тихомиров, Ремесло в Московском государстве в XVI веке. — «Известия АН СССР», VII серия, № 2, 1933.

32

«История русского искусства», т. III, М., 1955.

33

См. «Русское декоративное искусство», т. I, М., 1962, стр. 140.

34

См.: А. В. Рындина, Влияние творчества Андрея Рублева на древнерусскую мелкую пластику XV—XVI веков. — «Древнерусское искусство XV—начала XVI века», М., 1963, стр. 131; Г. Бочаров, В. Выголов, Вологда, Кириллов, Ферапонтово, Белозерск, М., 1966.

35

См.: И. Евдокимов, указ. соч., стр. 123.

36

См. «Русское декоративное искусство», т. I, М., 1962.

37

«История русского искусства», т. III, М., 1955, стр. 202.

38

«Выписка из переписных книг 1677—1679 годов пашенным землям и оброчным угодьям

Верховажского стану». Рукопись 1679 года (Отдел письменных источников ГИМ).

39

См. «Русское декоративное искусство», т. I, М., 1962.

40

«Таможенные книги Устюга Великого за 1678—1679 годы». — «Устюг Великий. Материалы для истории города XVII—XVIII столетия», М., 1883, стр. 245.

41

«Сотная книга 1630 года». — Там же, стр. 7.

42

«Писцовая книга 1676—1683 годов». — Там же, стр. 55 и 72.

43

См. «Историю русского искусства», т. III, М., 1955, стр. 326.

44

См.: Н. Д. Виноградов, Поездка на Север, М., 1913.

45

«Устюг Великий. Материалы для истории города», М., 1883, стр. 3 и 12.

46

См.: Н. Устюгов, Именитые люди Строгановы, Спб., 1842.

47

Цит. по ст.: Н. В. Устюгов, Ремесло и мелкое товарное производство в русском государстве XVII века. — «Исторические записки», 1950, № 34.

48

Н. В. Устюгов приводит много сведений о работе северных плотников в Москве в 60—70-х годах XVII века (Там же, указ. соч., стр. 181).

49

«В то же лето, весной (1694 года)... воевода Федор Матвеевич Апраксин у города

Архангельского... строил новый корабль; у дела корабельного были иноземцы и русские люди» (А. А. Титов, Летопись Двинская, М., 1889, стр. 75).

50

См.: Б. Н. Тихомиров, Ремесло в Московском государстве XVI века. — «Известия АН СССР», VII серия, № 2, 1933; С. В. Бахрушин, Очерки по истории ремесла, торговли и городов русского централизованного государства XVI—начала XVII века, М., 1952, стр. 28.

51

«Таможенные книги Устюга Великого за 1633—1634 годы». — ТКМГ, т. I, стр. 50.

52

«Таможенные книги Устюга Великого за 1678—1679 годы». — ТКМГ, т. III, стр. 248.

53

См. ИРАО, т. III, 1861, стр. 44 и 47.

54

«История русской архитектуры», М., 1951, стр. 112.

55

А. Брюсов, Селище XVII века «Верхняя Лопшеньга» на летнем берегу Белого моря. — «РАНИОН. Труды секции археологии», вып. IV, М., 1928, стр. 107.

56

«Таможенные книги Устюга Великого за 1676—1677 годы». — ТКМГ, т. III, стр. 123.

57

«Акты исторические, относящиеся до юридического быта Древней Руси», т. III, Спб., 1884, стр. 251.

58

«Таможенные книги Устюга Великого за 1678—1679 годы». — ТКМГ, т. III, стр. 245.

«Таможенные книги Устюга Великого за 1676—1677 годы». — ТКМГ, т. III, стр. 36, 47.

60

«... В городке Холмогоры... делают сундуки различной величины, заслужившие справедливую славу. Некоторые обтянуты красной юфтью, а самые лучшие покрыты со всех сторон хорошей тюленьей кожей и иногда на дне и повсюду хорошо окованы железной обивкой, которая на некоторых полужена... Там же делают много погребцов и подголовков» (Б. Г. Курц, Сочинение Кильбургера о русской торговле в царствование Алексея Михайловича, Киев, 1915, стр. 114).

61

ИРАО, т. II, 1861, стр. 61.

62

«Устюжского уезда Василий Григорьев явил продать коробей на 2 рубля 20 алтын... Устюжского уезда села Синегы Михайло Харитоновский явил продать 8 коробей окованных, 10 коробей с замками, 6 дубков простых» (ТКМГ, т. II, стр. 487 и 491).

63

ИРАО, т. III, 1861, стр. 58.

64

См.: С. К. Просвиркина, Русская деревянная посуда. — «Труды ГИМ», вып. XXII, М., 1957.

65

ТКМГ, т. III, стр. 48.

66

Там же.

67

Там же, стр. 307.

68

С. В. Бахрушин, Очерки по истории ремесла, торговли и городов русского цент-

рализованного государства XVI — начала XVII века, М., 1952, стр. 199.

69

ТКМГ, т. III, стр. 308.

70

С. И. Сакович, Из истории торговли и промышленности России конца XVII века. — «Труды ГИМ», вып. XXX, М., 1966, стр. 74.

71

См.: Б. Б. Кафенгауз, Очерки внутреннего рынка России первой половины XVIII века, М., 1958, стр. 42—56, 176, 211.

72

См.: С. В. Бахрушин, указ. соч., стр. 94.

73

Там же, стр. 127.

74

Там же, стр. 97—100.

75

Досифей, архимандрит, Географическое, историческое и статистическое описание Соловецкого монастыря, М., 1836, стр. 318.

76

Н. Костомаров, Очерк торговли Московского государства в XVI—XVII веках, Спб., 1889, стр. 155, 261.

77

ТКМГ, т. III, стр. 123.

78

См.: «Устюг Великий. Материалы для истории города XVII—XVIII столетия», М., 1883, стр. 11, 12, 27.

79

«Устюжские достаканы и братины» названы в описях Николо-Корельского монастыря. Широко распространена была также карельская посуда. В 1611 году Соловецкий монастырь купил у олончанина Артемия Никитина 1232 ложки корельчатых (С. В. Бахрушин, указ. соч., стр. 100).

Так, например, в ризнице Кирилло-Белозерского монастыря хранился «деревянный ковш в позолоченном серебре с бирюзовым бледно-зеленым в старую денежку камнем» (П. И. Челищев, Путешествие по Северу России в 1791 году, Спб., 1886, стр. 224).

81

В Кирилло-Белозерском монастыре «торжественные церемонии встреч и проводов государя сопровождалась... подношениями монастырского изготовления и образами и чашками и ложками...» («Известия Русского археологического общества», т. I, Спб., 1861, стр. 80); в 1650 году «государев крестовый дяк Иван Степанов принес 5 стаканчиков с подписью, да 5 ложечек, да ножичков и сказал, что царице и царевым челом ударили Кириллова монастыря власти в Братошне» (И. Е. Забелин, Домашний быт русских цариц, М., 1872, стр. 99); в 1663 году посланы в Персию с послами наряду с другими подарками деревянные сосуды (см.: Г. Котошихин, О России в царствование Алексея Михайловича, Спб., 1840, стр. 45).

82

Н. А. Бакланова, Привозные товары в Московском государстве во второй половине XVII века. — «Труды ГИМ», вып. IV, М., 1928.

Глава третья

К ИСТОРИИ РЕМЕСЛА В XVIII—XIX ВЕКАХ

1

В. Семевский, Крестьяне в царствование Екатерины II, Спб., 1881.

2

А. А. Засецкий, Ответ на экономические вопросы о Вологодском уезде. — «Труды Воль-

ного экономического общества», т. XXIII, Спб., 1773, стр. 276.

3

Там же, стр. 268.

4

См.: П. И. Челищев, Путешествие по Северу России в 1791 году, Спб., 1886, стр. 126—240.

5

Там же, стр. 168.

6

См.: «Вологодская губернская выставка», Вологда, 1837.

7

См.: «Архангельская губерния по статистическому описанию 1785 года», Архангельск, 1916, стр. 98.

8

См.: А. Болотов, О рублинии, поправлении и заведении лесов. — «Труды Вольного экономического общества», т. IV, Спб., 1766, стр. 68.

9

«Труды Вольного экономического общества», т. III, Спб., 1766, стр. 133.

10

А. А. Титов, Летопись Двинская, М., 1889, стр. 153.

11

Подрядная запись на построение деревянной Пятницкой церкви в Вологде 1700 года. — «Известия Русского археологического общества», т. III, Спб., 1861, стр. 280.

12

См.: А. Лепехин, Дневные записки путешествия по разным провинциям Российского государства в 1771 году, ч. III, Спб., 1814, стр. 318.

13

П. И. Челищев, указ. соч., стр. 97—98.

- 14
А. А. Титов, указ. соч., стр. 116.
- 15
«Памятная книжка Архангельской губернии на 1912 год», Архангельск, 1912, стр. 289.
- 16
См.: И. М. Бибилова, Резной убор старинных русских кораблей. — «Декоративное искусство СССР», 1959, № 6.
- 17
См.: Иван Кириллов, Цветущее состояние Всероссийского государства, М., 1831, стр. 69.
- 18
См.: И. Лепехин, Дневные записки путешествия по разным провинциям Российского государства в 1771 году, ч. III, Спб., 1814.
- 19
См.: В. М. Аверина, Городецкая резьба и роспись по дереву, Горький, 1957.
- 20
См. «Описание Архангельской губернии», т. I, Архангельск, 1866.
- 21
П. И. Челищев, указ. соч., стр. 233, 249.
- 22
См.: Б. Б. Кафенгауз, Очерки внутреннего рынка России первой половины XVIII века, М., 1958, стр. 42, 46.
- 23
С. К. Просвиркина, Русская деревянная посуда. — «Труды ГИМ», вып. XXII, М., 1957.
- 24
А. А. Веселовский, Любовная лирика XVIII века, Спб., 1909, стр. 24.
- 25
См.: В. М. Василенко, Русская народная резьба и роспись по дереву, М., 1960, стр. 66.
- 26
См.: О. В. Круглова, Надписи на произведениях русского народного искусства. — «Сообщения Загорского государственного историко-художественного музея-заповедника», вып. II, Загорск, 1958.
- 27
Б. Б. Кафенгауз, указ. соч., стр. 44.
- 28
См.: М. Н. Каменская, Пряничная доска работы Матвея Ворошина. — «Сообщения Государственного Русского музея», вып. II, Л., 1967, стр. 36.
- 29
См.: М. Званцев, Русские печатные пряники. — «Декоративное искусство СССР», 1963, № 7.
- 30
См.: И. Уханова, Деревянные вальки русской резьбы XVIII—первой половины XIX века. — «Сообщения Гос. Эрмитажа», вып. XX, Л., 1961.
- 31
«Каталог Загорского музея», Загорск, 1957.
- 32
Н. Н. Соболев, Русская народная резьба по дереву, М.—Л., 1934, стр. 346.
- 33
П. И. Челищев, указ. соч., стр. 44.
- 34
См.: Н. Сластухин, Поездка в Кевролу и Немнюгу, Пг., 1915.
- 35
И. Евдокимов, Север в истории русского искусства, Вологда, 1921, стр. 116.
- 36
Там же, стр. 113.
- 37
Там же, стр. 112.
- 38
Г. Бочаров, В. Выголов, Вологда, Кириллов, Ферапонтово, Белозерск, М., 1966, стр. 35.

- 39
А. Ц. Мерзон, Ю. А. Тихонов, Рынок Устюга Великого (В период складывания всероссийского рынка, XVII век), М., 1960, стр. 90.
- 40
Я. Н. Смирнов, Устюжское изваяние св. Георгия Московского Большого Успенского собора, М., 1915.
- 41
И. Евдокимов, указ. соч., стр. 110.
- 42
Цит. по «Истории русского искусства», т. V, М., 1960, стр. 435.
- 43
См. там же, стр. 432.
- 44
См.: Н. Н. Серебряников, Пермская деревянная скульптура, Пермь, 1967.
- 45
См.: А. Веселовский, Разыскания в области русских духовных стихов, Спб., 1880.
- 46
См.: Н. Н. Померанцев, Каталог выставки русской деревянной скульптуры, М., 1964.
- 47
Н. И. Петров, Резные изображения св. Николая Можайского и историческая судьба их. — «Труды XI Археологического съезда в Киеве», т. III, Киев, 1899.
- 48
Н. Н. Померанцев, указ. соч.
- 49
Р. М. Габее, Карельское деревянное зодчество, М., 1941, илл. 51, 56, 57.
- 50
См. И. Э. Грабарь, «История русского искусства», т. I, М., 1910, стр. 460.
- 51
Д. В. Милеев, Деревянное строительство русского Севера. — «Труды IV съезда русских зодчих», Спб., 1911, стр. 46.
- 52
Р. М. Габее, указ. соч.
- 53
См.: С. Забелло, В. Иванов, П. Максимов, Русское деревянное зодчество, М., 1942, стр. 122.
- 54
Л. Костиков, Изба семи государей. — «Материалы по этнографии России», т. II, Спб., 1914.
- 55
И. В. Маковецкий, Памятники народного зодчества русского Севера, М., 1955.
- 56
См.: Р. М. Габее, указ. соч.
- 57
См.: М. А. Ильин, Крестьянское жилище Кенозера. — «РАНИОН. Труды секции археологии», вып. IV, М., 1928.
- 58
См.: С. Забелло, В. Иванов, П. Максимов, указ. соч., стр. 14.
- 59
См.: А. С. Бежкович, С. К. Жегалова, А. А. Лебедева, С. К. Просвиркина, Хозяйство и быт русских крестьян, М., 1959, стр. 135.
- 60
Там же, стр. 137.
- 61
И. В. Маковецкий, указ. соч., стр. 36.
- 62
Там же.
- 63
Р. М. Габее, Интерьер крестьянского жилища. — «Архитектурное наследие», 1955, № 5.

- 64
А. И. Некрасов, Русское народное искусство, М., 1924.
- 65
Д. В. Милеев, указ. соч., стр. 46.
- 66
«Дневник В. Н. Латкина во время путешествия на Печору в 1840—1843 годах». — «Записки РГО», кн. VII, Спб., 1853.
- 67
В. Харузина, На Севере. (Путевые воспоминания), М., 1890.
- 68
См.: Н. П. Колпакова, Сквозь лесную просесть, Архангельск, 1935.
- 69
См.: Э. Лодэ, Хозяйственное обозрение Вологодской губернии. — «Журнал Министерства государственных имуществ», ч. VII, Спб., 1843, стр. 178.
- 70
«Север Европейской части России». — «Живописная Россия», т. I, ч. 1—2, М., 1881, стр. 328.
- 71
Э. Лодэ, указ. соч., стр. 178.
- 72
Н. Иваницкий, Сольвычегодский крестьянин, его обстановка, жизнь, деятельность. — «Живая старина», вып. I, Спб., 1898.
- 73
К. Бергштроссер, Опыт описания Олонецкой губернии, Спб., 1838, стр. 112.
- 74
Н. И. Благовещенский, А. Л. Гарязин, Кустарная промышленность в Олонецкой губернии, Петрозаводск, 1895.
- 75
С. Максимов, Год на Севере, Спб., 1864.
- 76
Г. Минейко, Статистическое описание сельского населения и его промышленности в Архангельской губернии, Архангельск, 1875.
- 77
См.: П. И. Челищев, Путешествие по Северу России в 1791 году, Спб., 1886, стр. 97.
- 78
Э. Лодэ, указ. соч., стр. 36.
- 79
См.: «Север Европейской части России». — «Живописная Россия», т. I, ч. 1—2, М., 1881, стр. 327.
- 80
См.: Н. Иваницкий, Материалы по этнографии Вологодской губернии, М., 1890; Н. Харузин, Сборник сведений для изучения крестьянского быта, т. II, М., 1890.
- 81
См.: А. А. Мещерский, К. Н. Модзалевский, Свод материалов по кустарной промышленности в России, Спб., 1874.
- 82
«Известия Вологодского статистического комитета», Вологда, 1878, стр. 30.
- 83
Г. Минейко, Статистическое описание сельского населения и его промышленности в Архангельской губернии, стр. 50.
- 84
Н. Иваницкий, Сольвычегодский крестьянин, его обстановка, жизнь, деятельность. — «Живая старина», вып. I, Спб., 1898.
- 85
См.: В. И. Немирович-Данченко, Беломорье и Соловки, Киев, 1892, стр. 310.
- 86
Цит. по кн.: Н. Д. Виноградов, Поездка на Север, М., 1913.

В частности, большое число подделок, приобретенных у А. Антонова, имеется в коллекциях Гос. музея этнографии народов СССР в Ленинграде.

88

Д о с и ф е й, архимандрит, Географическое, историческое и статистическое описание Соловецкого монастыря, М., 1836, стр. 267, 288.

89

«Север Европейской части России». — «Живописная Россия», т. I, ч. 1—2, М., 1881, стр. 302.

90

«Сборник сведений для изучения крестьянского быта России», М., 1890, стр. 14.

91

«Известия Вологодского статистического комитета», Вологда, 1878, стр. 30.

92

«Архангельский сборник», ч. I и II, Архангельск, 1863—1865, стр. 520 и 700.

93

М. П е т р о в, Общий взгляд на кустарную промышленность русского Севера, Архангельск, 1913.

94

См.: «Петровская ремесленная школа по игрушечному делу и вещам домашнего обихода в г. Тотье Вологодской губернии», Тотья, 1907.

95

«Записки Северо-Двинского общества изучения местного края», вып. I, Великий Устюг, 1925.

96

М. Н. К а м е н с к а я, Русская народная деревянная скульптура, Л., 1948.

97

В. В о р о н о в, Крестьянское искусство, М., 1924, стр. 65—66.

С. Б а з ы к и н, Игрушки народного творчества. — «Советская игрушка», 1955, № 6.

99

Д. Т р а в и н, Описание печорских коллекций, Архангельск, 1922.

100

Цит. по кн.: С е р г е й М а р к о в, Деревянный страус, Великий Устюг, 1935.

Глава четвертая

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ СЕВЕРНОЙ ДЕРЕВЯННОЙ СКУЛЬПТУРЫ

1

И. Е в д о к и м о в, Север в истории русского искусства, Вологда, 1921, стр. 112.

2

В. В. С у с л о в, Путевые заметки о Севере России и Норвегии, Спб., 1888.

3

Е. А н и ч к о в, Язычество и Древняя Русь, Спб., 1914, стр. 351.

4

Б. А с а ф ь е в, На русском Севере. — «Советская музыка», 1954, № 2. (Очерк написан в 1925 году.)

5

Д. С. Л и х а ч е в, Поэтика древнерусской литературы, Л., 1967.

6

В. М. В а с и л е н к о, Русская народная резьба и роспись по дереву, М., 1960.

7

«Вологодский фольклор», М., 1957, стр. 259 и сл.

8

Н. Б р у н о в, О древнерусском деревянном зодчестве. — «Архитектура СССР», 1947, № 14.

Содержание

<i>Введение</i>	5
<i>Глава первая</i>	ТОТЕМЫ И ИДОЛЫ. ПРЕДЫСТОРИЯ НАРОДНОЙ ДЕРЕВЯННОЙ СКУЛЬПТУРЫ 10
<i>Глава вторая</i>	ИСТОРИЯ РЕМЕСЛА РЕЗЬБЫ 40
<i>Глава третья</i>	К ИСТОРИИ РЕМЕСЛА В XVIII—XIX ВЕКАХ 66
<i>Глава четвертая</i>	ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ СЕВЕРНОЙ ДЕРЕВЯННОЙ СКУЛЬПТУРЫ 132
<i>Список принятых сокращений</i> 176
<i>Примечания</i> 176

*Александр
Калимович
Чекалов*

**НАРОДНАЯ
ДЕРЕВЯННАЯ
СКУЛЬПТУРА
РУССКОГО
СЕВЕРА**

*Редактор
Р. В. Савко*

*Художник
Г. В. Дмитриев*

*Художественный редактор
М. Г. Жуков*

*Технический редактор
Е. Я. Рейзман*

*Корректор
Н. Г. Антокольская*

Сдано в набор 14/XI 1972 г.
Подписано к печати 9/I 1974 г. А 06041
Формат бумаги 70×90^{1/16}
Бумага типографская № 1 и мелованная
Усл. печ. л. 22,815 Уч.-изд. л. 20,675
Издат. № 20323 Тираж 10.000 экз.
Заказ тип. 7096 Цена 3 р. 46 к.
Издательство «Искусство»
103051, Москва, Цветной бульвар, 25.
- Ордена Трудового Красного Знамени
Ленинградская типография № 3
им. Ивана Федорова «Союзполиграфпрома»
при Государственном комитете
Совета Министров СССР по делам
издательств,
полиграфии и книжной торговли,
196126, Ленинград, Звенигородская ул., 11

