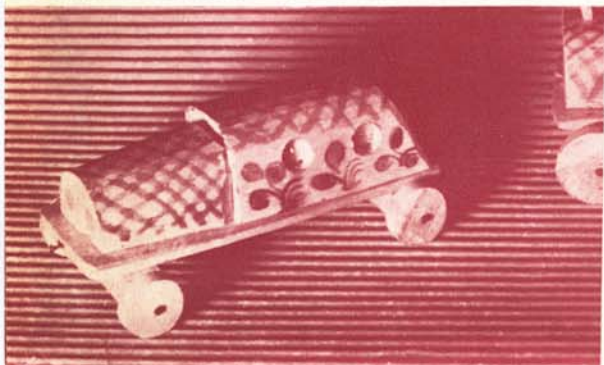




Т.Семенова Народное искусство и его проблемы



Татьяна Семеновна Семенова — искусствовед, автор работ по вопросам русской и советской графики, живописи, прикладного искусства. Начиная с шестидесятых годов, главным предметом ее исследований становятся проблемы народного искусства. Ряд статей Т. Семеновой, посвященных современному народному творчеству, опубликован в нашей печати. В книжке «Народное искусство и его проблемы», как и в предыдущей книжке Т. Семеновой «Художники Полховского Майдана и Крутца», автор отказывается от рассмотрения народного искусства как декоративного по преимуществу и трактует его как проявление духовной жизни народа. Автор показывает как народный художник, не мысля еще о мире в отвлеченных понятиях, вместе с тем определенно воспринимает пространство, время, бесконечность в своем мироощущении и обнаруживает способность в произведениях прикладного искусства художественно моделировать движение, присущее миру, создавать по-своему целостную картину мира, его универсальную художественную модель. Будучи укорененным в недрах практической жизни, народное искусство несет на себе печать определенных социальных условий, отмечено спецификой времени и места.

Т. СЕМЕНОВА

**НАРОДНОЕ
ИСКУССТВО
И ЕГО
ПРОБЛЕМЫ
(очерки)**

ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ

За последние годы интерес к народному творчеству чрезвычайно возрос, проник в самые различные слои общества, захватил людей самых разных профессий. Но в области теории народного искусства сделано у нас пока весьма немного.

Не претендуя здесь на изложение стройной и полной теории народного искусства, я решила познакомить читателя со своими наблюдениями, соображениями и выводами по поводу некоторых структурных особенностей народного искусства и выбрала для этого форму отдельных очерков. Опираясь при этом на какие-то авторитеты, на какие-то устоявшиеся положения и принципы оказалось затруднительным: их было явно недостаточно. Не хватало и общеупотребительных терминов. Чтобы прийти к какой-то последовательной системе изложения проблематики, мне пришлось вводить свои термины, пусть черновые. В своем изложении я стремилась к тому чтобы одни и те же проблемы, представляющиеся мне существенными, фигурировали так или иначе во всех трех очерках книги, как бы поворачиваясь перед читателем разными сторонами, раскрываясь перед ним на разных уровнях, в разных обликах, вырастая из анализа намеренно контрастных явлений. Постановка этих проблем должна, мне кажется, помочь прояснению представлений об основных чертах, присущих такому оригинальному явлению, как народное творчество.

Книга намеренно не содержит в себе полемики, так она задумана. Но это не значит что полемика не существует здесь в скрытом виде.

В частности, если ограничиться одним примером, моя работа, по сути дела, направлена против рассмотрения народного искусства как декоративного по преимуществу. В течение ряда лет народное искусство так в основном и оценивалось. Эта исходная позиция стала настолько сама собою разумеющейся, что при обращении к той или иной частной теме, связанной с народным творчеством, ничего другого и в голову не приходило. Но в последнее время стали понемногу появляться работы, главным образом статьи, в которых обнаруживаются попытки подойти к народному искусству с других позиций, проанализировать на другом уровне. Это и меня укрепило в убеждении построить концепцию книги на ином принципе, нежели утверждение декоративно-прикладных свойств народного искусства как самых глубоко-характерных.

Основой и стержнем данной книги является рассмотрение народного искусства как проявления духовной жизни народа. Этим определены ход и смысл рассказа о гончарстве совре-

менном и древнем, об игрушке дагестанской, таджикской, русской в очерке первом; этим же вызвано желание рассмотреть народную одежду как пластически-знаковое выражение духовной сущности одетого в нее человека в очерке втором; наконец, тем же стремлением обусловлена методика анализа народного орнамента, неизбежно приводящая к таким итогам, которые в некоторых пунктах расходятся с общепринятой теорией орнамента.

Я стремилась к раскрытию духовной сущности народного искусства в нескольких планах. Здесь осуществляется, например, попытка показать, как народный художник хотя и не мыслит о мире в общих логических понятиях, но глубоко и весьма устойчиво-определенно воспринимает пространство, время, бесконечность, движение в своем мироощущении. Об этом, как мне кажется, воочию свидетельствуют создаваемые им произведения искусства, будь то старинный коми-пермяцкий свадебный пояс, киргизская современная кошма или филимоновская глиняная игрушка. Способный посредством тканого орнамента, так же как посредством лепки формы, художественно моделировать движение, присущее миру народный художник насыщает движением решительно все, что он создает. Тем самым он обнаруживает существенные качества своего мироощущения, внутренне подвижного, тяготеющего подчас к сложным перевоплощениям, к переходам из одних ритмов в другие и пр.

Свойства этой внутренней подвижности, затрагивающей иногда самые глубинные, «подкорковые» слои человеческого существа, обнаруживаются не только в такой наиболее естественной для подобных проявлений сфере, как карнавальное действо, но и, например, в народной игрушке.

Важная особенность духовной народной жизни — ее синкретичность, изначальная слитность с реальным процессом материального бытия.

Это сказывается во всем, и в частности в том, что, создавая высоко одухотворенные произведения искусства, сами народные художники чаще всего об этом не ведают того не осознают. Они ценят в работе ее практические прикладные свойства и «чистоту» работы, а также возможность с помощью данной вещи выполнить тот или иной обряд. Тот духовный остаток, избыток, так сказать, который окрашивает собою все и заставляет художественные музеи так дорожить лучшими произведениями народного искусства, образуется помимо воли и сознательного желания авторов.

Народное искусство как таковое создается в творческом процессе по преимуществу интуитивного свойства. По-своему целостная картина мира, его, так сказать, универсальная художественная модель, которую являет собою, например, покрытый орнаментом дагестанский кувшин, образуется как бы сама по себе, между прочим и помимо намерений создавшей его гончарки, цель которой ладно и толково выполнить свое дело — «вытянуть» на круге хорошую посуду так, как оно положено. Но эстетически более совершенный экземпляр от более слабого мастера всегда отличает превосходно...

Будучи глубоко укорененным в недрах практической жизни, народное искусство всегда связано со всеми особенностями ее социального уклада, обусловлено причинами историческими и в известном смысле ограничено спецификой времени и места.

Но вместе с тем ему присуща четко выраженная внутренняя структура, позволяющая рассматривать его и в плане типологическом. Как я пытаюсь показать это во всех трех очерках, структура народного искусства образуется согласно закономерностям, подобным законам природы, и действует с настойчивостью и последовательностью везде и всюду.

Стремясь сделать упор на устойчивой повторяемости одних и тех же структурных признаков, я намеренно использовала для своих анализов разнородный материал, сопоставляя образцы мелкой пластики, возникшие в центральной России, с кавказскими и среднеазиатскими, тоже близкими к скульптуре. Я сознательно сталкивала в близком соседстве, казалось бы, несопоставимое. Например, великолепные казахские кошмы — и кукольные одеяльца из тряпочных лоскутков, сделанные в Донбассе. Цель такого сопоставления — выявить глубинное, коренное родство этих художественных явлений при очевидных различиях функционального, технологического, национально-традиционного плана.

Как постоянный атрибут присуща народному творчеству такая, например, особенность, как геометризация формы по ходу создания законченного произведения и сопутствующее ей насыщение формы силой живой, чисто органической экспрессии.

Исходя из значительности этого явления, я ставлю себе целью с помощью ряда анализов, проходящих через очерки, дать понятие о многоликости и сложности подобного процесса. По основной природе своей он един, касается ли дело образования структуры религиозной польской скульптуры, сложения

такого художественного организма, как деревенский половик из тряпок, или пластико-пространственного комплекса, который предстает перед нами, когда сельская невеста облачается в особенный, освященный традициями костюм.

Аналогии тем или иным свойствам структуры народного искусства как одной из ранних форм искусствообразования могут быть найдены и за пределами народного творчества, например в искусстве первобытном, античном, средневековом. Считая это сходство неслучайным, знаменательным, я ввожу в книгу анализ первобытной керамики и керамики кипрской, польской и сербской миниатюры, русской иконы и др.

И еще последний существенный момент о котором следует сказать в предисловии.

Будучи синкретичным и доличностным по своей природе, во многом являясь лишь искусством, близким к скульптуре, но не самой скульптурой, рождая в своих недрах образцы великолепных живописных решений, например в ткачестве, которое все же искусством живописи назвать нельзя, народное творчество дает нам, однако, возможность познания природы первоэлементов пластических искусств как таковых, и подчас в самом чистом виде. Так, например (как рассказано в очерке первом) произведения мелкой народной пластики таят в себе скрытый потенциал монументальности; лишь потенциал, но не мощь законченного произведения монументального искусства. И, однако же, возможность обнаружить в какой-то мере механизм действия такого важнейшего атрибута пространственного искусства уже в его зародыше имеет, как мне кажется, общее значение.

Одним словом, познание народного искусства, самого по себе значительного в эстетическом смысле, может вывести нас на путь многостороннего и более глубокого постижения самых общих основ искусства. пространства и пластики. Это соображение было для меня одним из руководящих стимулов при выполнении предлагаемой вниманию читателя работы.

ОЧЕРК ПЕРВЫЙ ОБ ИСКУССТВЕ, БЛИЗКОМ К СКУЛЬПТУРЕ

В Дагестане переживаешь пространство как бы в его первозданности. Там теряешь устойчивость привычных масштабов; разверзающиеся, летящие навстречу и вдруг так и не приблизившись, исчезающие пропасти — бездонны и огромны до степени полной потери соизмеримости с человеком. Реальная весомость осыпающихся по краям дороги камней не помогает опомниться, вернуться к себе самому потому что камень все еще не соотнесен с этими захватывающими дух панорамами, с непонятными кручами, с тем, как неожиданно вид нежных зеленых долин, просвечивающих белестью почвы, сменяется новым вихревым наступлением грандиозных, как индусские храмы, скал.

Когда автобус доставил меня в Балхар, были сумерки. Все, что простиралось вокруг не имело горизонта. Под ногами было дробящееся, осыпающееся вещество цвета халвы, тягостно однообразного цвета, к которому трудно было привыкать. Потеря привычной взрослой ориентировки в мире сделала меня более восприимчивой к истинам, которые здесь предстояло открыть. новости в Балхаре равнялись истинам, чувству новизны неизменно сопутствовало ощущению реальной встречи с древностью. Если пространство, представшее в небывалых сдвигах, стало ощутимым под рукой, вокруг головы, тела, под ногами, как нечто плотное, материальное, то время спрессовалось в такие тугие пласты, что уже наутро я была склонна находиться накоротке со столетиями и тысячелетиями. В конце концов,

не все ли равно — десять, сто, тысячу лет назад случилось здесь то или это?

Почти две тысячи лет назад, в первом — втором веке нашей эры, вокруг территории теперешнего Балхара было пять родовых селений и выше — еще одно на северо-востоке. Они решили объединиться и построили тут это село. Оно было такого же очертания, как и сейчас. Правильная строгая пирамида, в которой каждый «кирпич»-дом противопоставлен соседней скале, причудливой громаде. По преданию, в давние времена на самом верху на острие «пирамиды» стоял один дом. Ворота его были обращены на север. Во всех других домах — на юг или юго-восток, но эти — на север. И там всегда был человек — дозорный; не отрывая глаз, день и ночь он смотрел на дорогу Опасности в Балхаре ждали всегда с севера. По преданию, селение Балхар было свободным, независимым аулом. Совет старейшин сам решал дела. Даже кумухский хан, которому русский царь дал главную власть в Дагестане, не вмешивался в дела Балхара, и лишь когда начинались распри из-за границ с даргинцами, или разгоралась большая вражда, кровная месть, он участвовал в решении споров в качестве третьей стороны. Ибо в селении был издавна свой суд и до Балхара трудно было добраться чужеземцам.

С незапамятных времен по тропинкам, повесив на ишака с каждой стороны по корзине с горшками, балхарцы целыми караванами отправлялись в путь по Дагестану



Добрую половину этого края снабжал Балхар глиняными горшками. Спускаясь с долины, балхарцы оставались в селениях у знакомых, у своих, как здесь говорят «гостей» и начиналась торговля. Часто обходились и без денег: насыпь в мой горшок до краев зерна — зерно будет моим, а горшок — твоим. В Балхаре занимаются земледелием издавна, но земли мало, и она плохая. Поэтому и завелся в селении гончарный промысел. А было это, если судить по раскопкам (горшки потом увезли в музей, в Махачкалу) в

За росписью сосудов. Село Балхар. Дагестан. 1966

первых веках нашей эры. Кое в чем старые горшки непохожи на теперешние, но не слишком от них отличаются. Старые потолще, узора поменьше, ручки иногда сплошные, а так — почти такие же горшки, как и сейчас делают. Так рассказывают жители. Нужно прибавить к тому что они, жители, и сейчас — по горным тропам, похожим издавна на тонкие морщины, везут на ишаках в корзинах редкого плетения свои

горшки в далекий путь, снабжая ими едва ли не весь сегодняшний сельский Дагестан.

Гончарные изделия с первых веков нашей эры и по сей день составляют доход, гордость и славу селения Балхар, расположенного в нагорном Дагестане. Здесь иногда облака задевают за скалы, и с непривычки трудно дышать человеку с равнины, когда просыпаешься ранним утром от резкого крика ишаков и непонятного разговора женщин, перекликающихся в голос со своих крыш и лестниц.

Славу Балхару они и приносят, эти женщины, с самых давних пор. С тех пор, как стоит строгая пирамида балхарского села (а здесь, по преданию, и сейчас есть дома пяти-сотлетней давности) ни один горшок еще не был сделан рукой мужчины.

На свой лад повествуют об этом памятники на кладбище. В стороне от села, на открытом месте, где по плечи человеку высокие травы, а библейские скалы виднеются вдаль, могилы разбросаны по широкому свободно заросшему полю. Многие памятники очень стары, покрыты величественной рельефной вязью арабских надписей и рыжим золотистым мхом. А есть и поставленные недавно. На них с особой свободной броскостью развернуты предметные атрибуты умершего человека, раскрашенные, как на старых картинках-вывесках, в любимые кавказские цвета — лиловый, голубой, черный, розовый. Если похоронен мужчина, плоский рельеф изображает молот, наковальню, ножницы. Если женщи-

на — цветок, тонкий кувшин, нитку бус-амулетов и кувшин на гончарном круге. А то иногда и кисточку для росписи, и сдвоенный кувшинчик с ангобами. И — руку кувшины делавшую.

На дворе одного дома я увидела памятник, только что законченный мастером, его поднимали четверо смуглых мужчин в ковбойках и спортивных куртках. Это был камень, ярко окрашенный, одну из его сторон покрывала длинная надпись. «...матери от сирот — горных орлят посвящается обычный памятник этот... пусть поколения вечно поют...» Тщательный рельеф покрывал почти всю поверхность другой стороны, и много раз была изображена форма балхарского кувшина вперемежку с цветами в соседстве с ярким хвостатым павлином.

Мать четырех мужчин в ковбойках была, как и все балхарки, гончаркой. Она умерла тридцать лет назад. Но вот памятник ей решили поставить теперь...

Хотя даже в доме учителя, когда мы сидели за столом, чинно беседовали и угощались кусками баранины, запивая ее сухим вином из стакана, пригубливаемого, по обычаю, предварительно самим хозяином, — хозяйка (так велит адат!) вместе с нами за стол не села, хотя лишь женщина работает здесь с раннего утра и до поздней ночи, — дома и в поле (таскает тяжести, кормит скот, готовит еду, нянчит детей, пока мужчины часами сидят на центральной площади или у ограды кладбища, кое о чем беседуя или молча строгая деревянную палочку) — тем не

менее власть женщины здесь много значит

Женщина, завернутая с головы до ног в черное, в надвинутом на лицо и свисающем до пят платке, с кувшином за спиной шагающая в гору может показаться смиренной, усталой и очень старой. Но вот повернется она, блеснет серебряный браслет, или серьга, глянет вдруг черный горячий глаз, и понимаешь — смирения тут нет...

Такие женщины работают в гончарне за селом, которая громко называется государственным заводом. Я провела в гончарне целый день. Одноэтажное здание, снаружи напоминающее довольно унылый барак, разделено внутри надвое. Стены все того же цвета халвы, как и необожженные сосуды на полках, как и гончарные круги на полу. И здесь женщины в черном, которые снова кажутся очень старыми. Время от времени они начинают что-то петь, тягуче подвивать, или расскажут друг другу смешное и резко смеются коротким смешком.

Работницы постоянно щиплют что-то понемногу из своих полосатых мешков, чаще всего сыроватый плоский хлеб собственной выпечки. Горячей пищи в гончарне не потребляют и перерыва общего не устраивают. Время от времени просто ляжет женщина на мешок или баранью шкуру у раскрытой двери, у порога, и спит дремлет. А потом опять садится за круг.

В пирамидальную кучу сложены заготовки свежей глины, равной величины продолговатые куски с вмятинами. Их замешивает мрачная

женщина в черном, неистово орудующая одной голой ногой (вторая в сапоге)

Однако долго пребывать здесь становится тоскливо, хочется на волю, хочется видеть голубые, зеленые далекие скалы и рыже-зеленоватые вблизи склоны; вокруг дома хорош вольный простор поля в нежных цветах, похожих на русские.

Мир людей в гончарне кажется мне сейчас убогим, жалким. Я выхожу из здания мастерской; иду к печке, похожей на большой, перевернутый вверх дном горшок или небольшую, первобытно слепленную мечеть. Круглое отверстие, сделанное где-то посередине, под «куполом» как и полагается, заткнуто пучком соломы, торчащей наружу. Рядом с печкой, в уголке, поместилась маленькая черная старушка, тяжелые руки лежат на коленях, туго подвязан черный платок; она неподвижно смотрит мне в лицо и молчит. Ее дело — сторожить печь, пока медленно, много часов подряд происходит там обжиг сосудов. Иду на склад по соседству где сотнями стоят готовые горшки; беру в руки кувшин. И сразу же — мысль, как я могла забыть, что это такое? Забыть, почему я здесь?

Кувшин розовый и сероватый мягкого румянца, розовый цвет местами переходит в серо-песчаный, пепельный, в глубоко грифельный. Тело сосуда покоится на очень маленьких треугольных ножках-подставках; постепенно, медленно разворачивая свою полноту и круглоту кувшин поднимается до «экватора» а затем почти сходит на нет на под-

ходе к узкому горлу. Его движение словно бы дает неподвижному горлу силу. И горло, приняв в себя поддержку плотной крепкой ручки, раскрывается вверх тонкостенным раструбом, дает раструбу новое волнистое движение, которое образует острие носика.

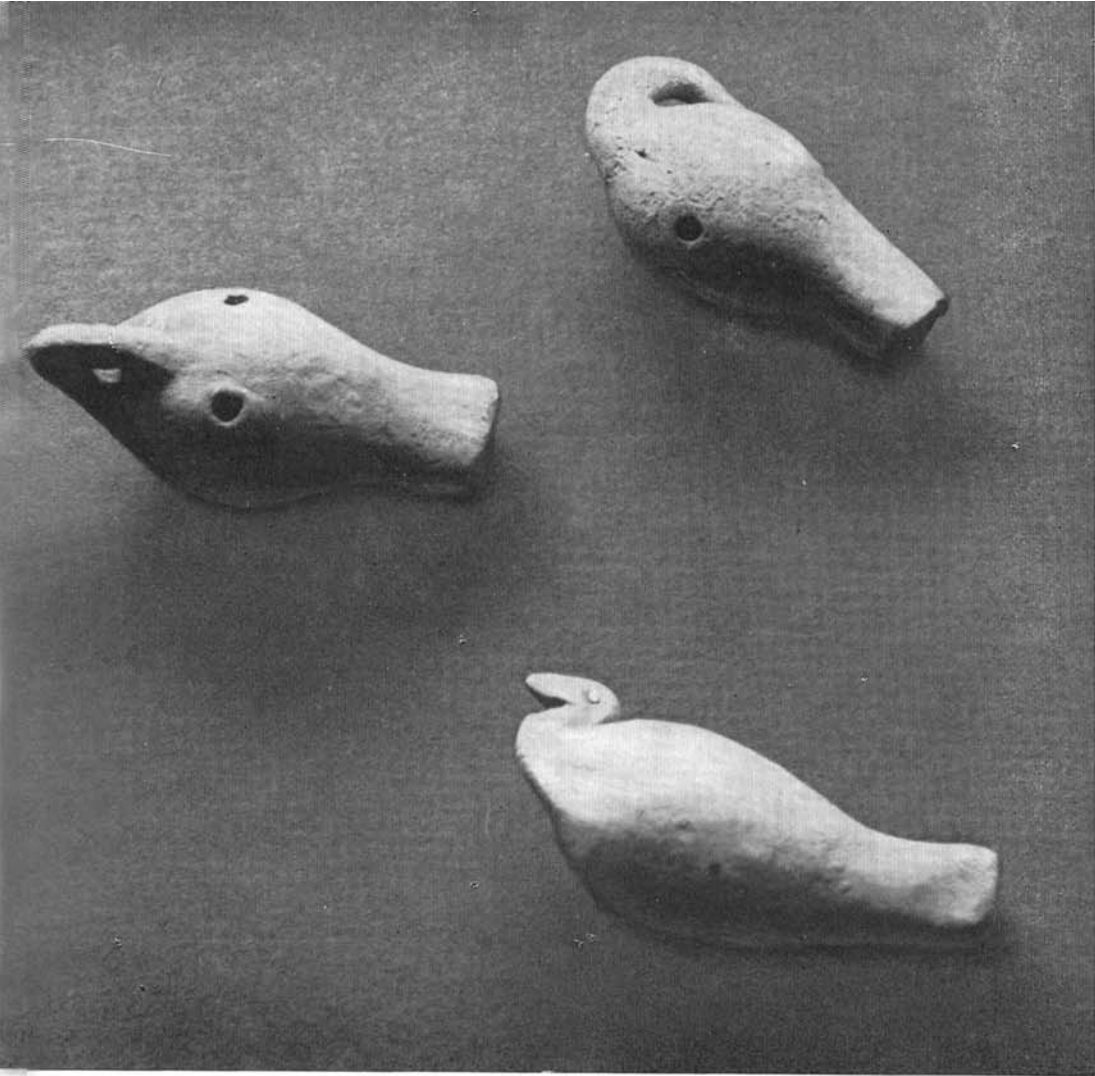
Кувшин небольшой; собственно говоря, его высота вся уместается между пальцами моей раскрытой руки. Но развитие формы происходит в таком медленном темпе, и смысл движения так величав, что эти сантиметры ничего не говорят об его истинных размерах и масштабах, которые нельзя измерить ни мерами длины, ни мерами веса.

Сосуд расписан ангобами — в два цвета. Беловато-желтоватый и второй, который вначале почти незаметен, а потом смотрится как легкое затенение, розоватое — на розовом. Форма, сама по себе дающая много, получает еще дополняющее, раскрывающее и тут же осложняющее замысел толкование. Роспись еще неизмеримо продляет «чтение» кувшина, продляет до бесконечности, ибо сделанный на кругу и расписанный на кругу кувшин не имеет ни начала, ни конца, и движение это ничем не замкнуто, ничем не остановлено и не остановимо.

С самого низа вплоть до максимального сужения горла идут по кувшину беловатые ровные, проведенные на кругу полосы; иногда полоса идет одиноко, а там, где сосуд близится к максимальной ширине, более толстая полоса получает подкрепление более тонкой, а затем между двумя белыми ложится не-

сколько загадочная лилово-розовая. А на горле полосы набухают словно бы изнутри выкрашенными белым полосообразными налепами. Сосуд растет неспешно расширяясь, потом сужаясь кверху а повторяющиеся полосы концентрическими кругами утверждают его существование по горизонтали. Рост и устойчивость, устойчивый рост и развитие. Но и это еще не все. Сложностью наполнен путь по широкому туловищу в той его части, которая уже выше «экватора» и в своей покатоности стремится к сужению горла. На ней, более всего на ней, останавливается взгляд, пройдя свой путь снизу вверх, а затем сверху вниз. Здесь округлые зигзаги оборачиваются спиралью, спирали превращаются в стреловидные острия, а потом снова раскручиваются и закручиваются в омуты спиралей. На самом горле затененные штриховкой зубчатые острия поднимаются наискосок, сближенные по трое и по двое. Они, может быть, могут напомнить раскрывающийся цветок. Но нет, вряд ли, тут что-то другое. Вот по бокам носика видны белые круги, похожие на глаза, а под носиком сближенные четыре зубчика, гребешок которых, может быть, похож на бороду? Но снова круглится зигзаг переходя в гребень, и снимается ощущение прямого сходства с человеком.

Иногда спирали и зубцы ложатся с прозрачной простотой, а то оказываются затенены смуглой штриховкой, которая, хотя и просвечивает сквозь нее темно-розовый румянец, ощущается как весомая, веская. Правда, вес этих стрел, спиралей,



Птицы-свистульки. Село Балхар.
Дагестан. 1966

зигзагов особенный, ибо взвешены они в той пространственной среде, которая есть поверхность кувшина и находится поэтому хоть и рядом с нами, но и в каком-то далеком от нас мире, зримом и, вместе с тем, как бы невидимом — во внутреннем мире человека, под диктовку которого движется рука, держащая кисточку сделанную из волос ишака. На внутренней стороне горла, которая не расписывается, поближе к

краю — знак, похожий на цветок или звезду с мохнатыми концами. Таким знаком метит свою работу Патимат Османова. Одна из тех пожилых женщин, на которую я не без уныния смотрела только что в гончарне. Какая грация в поступи формы, какая изысканность и сложность душевных движений!

Так вот что противопоставляет балхарка с легендарных пор великолепному хаосу беспощадной природы! Трудно воздвигаемую простоту геометрически правильной пирамиды постройки, лепленный из глины купол печки для хлеба и печки для обжига горшков. И горшок, в который вмещается вся вселенная, как она дана в ощущениях человеку

У балхарцев не кружится голова от горной высоты. Особенно прочной выглядит их походка и прямой — осанка, как всегда у горцев. Они своеобразно осваивают пространство, начиная в раннем детстве с необходимой ближайшей среды. Двухлетний ребенок сидит один, свесив слегка одну ножку над такой пропастью, что сердце ёкает. А он не падает в нем воспитано матерью «чувство края» так же как и в нас. Но нас приучали знать край кровати, а его — край пропасти, вот и вся разница. А как же иначе проживешь жизнь в горах? Занятая своей трудной практической жизнью, вряд ли балхарка размышляет о неслыханном вихревом движении пропастей и вековечном величии уходящих в голубовато-сизую, лиловую даль скал. Точнее, она этого никогда не делает. Но, формуя на круге кувшины и горшки, большие, огромные и маленькие, а затем расписывая их ангобами, она приносит в мир свое, овестьвленное толкование пространства, движения, времени, вечности таким, каким это ей подсказывает ее интуиция. Язык узоров настолько знаком ей с детства (она работает на гончарном круге с одиннадцати или двенадцати лет)

что высказаться ничуть не трудно. Но нет никаких сомнений, что сама она обо всем этом не подозревает. То главное, прекрасное, человеческое и вполне непрактичное, что красит так ее работу остается ей совершенно неведомым. Она знает что нужно делать так, как положено, как учила мать, а теперь еще как требует приемщик работы, иначе не выработаешь норму

Впрочем, если попросить балхарку показать, какой кувшин расписан лучше, а какой хуже, вы поймете, как определен и тонок ее художественный вкус.

Сосуды, выходящие из этой мастерской, превосходны, изысканны, от них веет благородной древностью. Но их торжественная нарядность, хрупкая праздничность иногда становятся несколько призрачными — в обилии узоров образуется некий элемент кружевной невесомости. Всего вернее, что такой сосуд и не получит иного назначения, кроме декоративного. Он будет стоять где-нибудь в музее, на выставке, в городском доме.

Не так живут горшки, сделанные на селе для того, чтобы служить по своему прямому назначению в повседневности. Эти сосуды расписаны гораздо скупее, лаконичнее, и роспись уходит глубже в ту пространственную среду которую движение линий создает себе на глиняной поверхности. Потому что такой горшок в сельском употреблении, не будучи увлажненным, как бы еще не родился на свет, не стал «деловым» и «живым» горшком, пока не вспотел от налитой в него влаги.

Жидкость, налитая в балхарский горшок, делается прохладнее на несколько градусов. А горшок становится темнее, чем после обжига, и ангобная роспись проглядывает куда скромнее, не становясь от этого менее красноречивой. И хотя этого красноречия, в котором говорят человеческий дух и сердце, будто бы никто не замечает но как многого бы недоставало без него в доме! Балхарский горшок живет в доме вместе с человеком, живет он в кладовой вместе с широкими плоскими медными тазами метровой диаметра, предназначенными в приданое дочерям. Рядом с длинными узкими сундуками из дерева, ярко расписанными по фасаду масляными красками, в соседстве с затейливыми деревянными маленькими шкафчиками (для вилок, ножей или туалетных принадлежностей) украшенными спереди зеркальцами и жестью, ярко расписанной масляными же красками, которую современные дагестанские фантазеры-мастера добывают на консервных заводах. Вместе с ними на полу кладовой стоят метровой высоты тяжелые сосуды с зерном и крупой. Они похожи на греческие вазы геометрического стиля и напоминают о кладовых, описанных Гомером. Балхарский кувшин подвешен за ручку на длинной галерее внутреннего двора, над длинными, как сундуки, деревянными диванами; в нем сушится желтый зверобой, трава, настоем которой будут пить корову когда отелится. А рядом, в кувшинчике поменьше — пучок тмина, его любят здесь класть в пищу В

большом кувшине, подвешиваемом на широкой, часто узоротканой из шерсти ленте, которую можно купить на базаре, а можно сделать и самой, хозяйка носит каждый день воду Из балхарских мисок и мисочек едят за столом хинкал (суп) и пьют воду: в них кладут сметану и наливают молоко. Берут с собою в путь, и в ладонь ладно ложится форма маленького кувшинчика с крутой ручкой. А студент, когда едет на каникулы домой, в пути, на каждой остановке выскакивает из автобуса, чтобы попробовать, какая здесь вода, и наливает в кувшинчик, подаренный матерью, воду и пьет, и находит что хотя в каждом новом месте вкус у воды другой, все-таки привкус всегда свой, балхарский. Когда смотришь на село снизу на его стены и галереи, видны рядом со стопками лилово-коричневого кирпича тонкие силуэты перевернутых горшков, которые сушатся на солнце. А когда горшок становится худым, то и черепки его могут пригодиться. Я видела однажды, как наша хозяйка, известная мастерица, та самая, горшки которой получили Гран-При, кокнув наскоро о камень какую-то отслужившую прекрасную «амфору», ее черепками латала развалившуюся мечетеподобную печь для выпечки хлеба, вмазывая глиной в купол пестрые от ангобной росписи заплаты. Нарасхват раскупают горшки по Дагестану везде, куда их привозят на ишаках балхарцы. Где-нибудь в Ботлихе, на базаре, можно видеть роскошные выставки, когда на земле расставлены горшки всех сортов,

размеров и назначений и громоздятся здесь грудой, горой во всем своем разнообразии. А над ними высится хозяин, усталый от дороги, от жары и трудов торговли, он пьет из своего кувшина воду далеко запрокинув голову. Но неужели все-таки балхарец, мужчина, никогда не прикоснулся к глине сам, только плел корзины, чтобы увезти из села готовое? Меня этот вопрос занимал, я его задавала не раз в Балхаре. И однажды Магомед, в дом которого я зашла по соседству молодой и веселый балхарец, услыша такой разговор между женщинами, удалился со двора в дом, вынес оттуда кусочек глины и в несколько минут на моих глазах слепил отличную свистульку. И тут же в нее свистнул. Дырочек было сделано четыре, поэтому Магомеду удалось даже завернуть на свистулке затейливое ироническое тремоло. А затем высказался по-стариковски безапелляционно: «У женщины ума столько, сколько на яйце волос» — так лакцы говорят. Это, конечно, не про вас, вы из Москвы» И только тогда снова хитро улыбнулся. «Поедешь с посудой, остановишься переночевать, горшок дать жалко, а свистульку из кармана вынешь, ребенку дашь — это как раз будет. Такие свистульки умеет делать каждый балхарец, это нужная нам вещь» Это и так было ясно. Было ясно, что такое может возникнуть только в результате многократнейших повторений, что это форма, старая, испытанная, поэтому и обладающая свойствами абсолютной пластической точности.

Я привезла в Москву три свистульки, сделанные для меня нашим соседом. Они маленькие, по длине меньше моего мизинца. Но, как и при виде хорошего балхарского кувшина, теряешь, глядя на них, представление об абсолютных размерах. Компактная прямоугольная форма свистка, ее «деловая часть» которую берут в рот с тугой плавностью переходит в криволинейную, разворачивается вверх, чтобы затем плавно завернуться вниз, превратившись в длинную гибкую шею, и со строгой скромностью прижаться к самому низу свистка. Между шей и туловищем таким образом получается отверстие, которое смотрится целым пространственным прорывом; а тело птицы, четко и красиво срезанное понизу обнаруживает способность быть и круглым и прижатым к земле или к воде; и похожим на кувшин и быть с ним несхожим, а только его напоминающим, со своими просвечивающими сквозь глубину тела отверстиями. Сквозь тело птицы, сквозь просвет между телом и длинной шеей можно, если захочешь, увидеть горы Балхара, напоминающие индусские храмы. Птичка обладает потенциалом монументальности. О жизнеспособности этого потенциала свидетельствует ее второй вариант. Здесь тело птички почти приближается (однако не до конца, и это существенно) к форме симметричного сосуда, выгибшей более мягкой, а отверстие, образующееся выгибом шеи и грудью, маленькое и совсем круглое. Эта птица лишь слегка касается своей

груди, и это другой характер, другой пластический напев при одинаковости исходного «инварианта»... Третья же свистулька совсем иная. Здесь головка возникает из массива тела, на котором она торчит крючком. И если первые две птицы возбуждают мысли о красоте, скромности, стройности, нежности, то здесь возникает мрачноватый образ сжатости, скрытности, угловатой резкости.

Принято считать, что поскольку аллах запрещает изображение всего живого, то скульптурной традиции в странах ислама (а Балхар — край ислама с XIV века) не было и быть не могло. Но сами запреты говорят о наличии объекта запрещения достаточно красноречиво.

Вот что писал богослов XV века Аль-Айни в своем многотомном комментарии к сборнику хадисов: «Рисование животных совсем запрещено. Это тяжкий грех. Это запретно в любом случае, потому что это подражание творчеству аллаха. В хадисах [в преданиях о проповедях Магомеда.— Т. С.] сказано, например, так: «Сказал пророк: «не входят ангелы в дом, где есть собака и изображение» И еще так: «И скажут им: оживите то, что сотворили, а они не смогут»... и будут мучить художников в день страшного суда...» При виде скульптурного фриза пророк сказал, как упоминается в одном из хадисов. «поистине сильнее всех будут наказаны аллахом в день страшного суда изображающие...»

Такой авторитетный толкователь ислама, как Аль-Газали, писал так:

«Осуждаемое на базарах. К этому относится продажа игрушек и изображений животных, изготовленных для детей для праздника. Их следует ломать и препятствовать их продаже в качестве игрушек»... «Ведь сказано в хадисе: «будут мучить художников изобразителей Аллаха во плоти в день страшного суда».

По сути дела это весьма высокая оценка творчества народа со стороны строгих богословов. Оно им казалось подражанием творчеству самого бога. Подобие того, что мы видим в самой природе, что создано божеством в совершенстве и обладает живым дыханием, что содержит в себе искру божью. И нужно сказать, что они были в чем-то правы, мусульманские богословы, толкователи корана и хадисов. Дыханием подлинной духовности овеяна народная маленькая свистулька, и, может быть, это самое главное, что в ней есть, хотя не было в помыслах слепившего ее человека состязаться с аллахом. А может быть, и было если и не желание состязаться, то жажда приобщиться к удивительной стихии созидания, к чуду творчества. из мертвой глины создать живое. Я не предположила бы этого, если бы не прочитала несомненно подлинный рассказ о ссыльных дагестанцах у Достоевского.

В остроге Достоевский сдружился с молодым дагестанцем Алеем и выучил его русской грамоте без азбуки — по Новому завету — книге, не запрещенной в остроге. Старшие братья, услышав разговор о Христе, «долго и серьезно говорили между

собою и утвердительно покачивали головами. Потом с важно благосклонною, то есть чисто мусульманскою улыбкою (которую я так люблю и именно люблю важность этой улыбки) обратились ко мне и подтвердили: что Иса был божий пророк и что он делал великие чудеса, что он сделал из глины птицу дунул на нее и она полетела... и что это и у них в книгах написано...»¹ Не желая трогать своего аллаха, дагестанцы, чтобы порадовать русского, выдумали для него наивную легенду о боге, в которой так ясно звучит поэзия одухотворенного человеческого творчества. Но не естественно ли предположить, что образ такой ожившей птицы у дагестанцев, о которых пишет Достоевский, мог возникнуть потому что ими с детства была любима балхарская глиняная птичка-свистулька, из тех, какие дарили детям приходившие в аул предки нашего Магомеда?

Имела я и еще случаи убедиться в том, что маленькие свистульки — традиционная, хотя по внешности и скромная и как бы полулегальная для старого правомерно-мусульманского Балхара принадлежность жизни. К Хаджат Абакаровой, работающей тоже в гончарном «заводе», приехал на каникулы десятилетний внук. Хаджат взяла его с собою на работу и чтобы внук Набиюла, ученик третьего класса школы в самой Махачкале, не скучал, показала ему как делать свистульки, такие, какие должен уметь делать каждый балхарец. Она сделала такую же, как у меня была, птичку с загибающейся книзу шеей, и свистульку-

баранчика на ножках-столбиках с задумчивой мордочкой. И, кроме того, крошечный игрушечный кувшинчик. К моменту когда я пришла, эти игрушки подсохли, и Хаджат мазнула их полосами и спиральями. Свистульке-баранчику на груди нарисовала стрелы и две спирали, а на его узкой морде появилась белая с тонким книзу концом полоса, отчего выражение «лица» у баранчика-свистульки стало еще более задумчивым и даже грустным. Выяснилось, стало быть, что если мужчина, согласно адату не должен прикасаться к жюлла (гончарный круг) иначе — стыд ему и позор, то женщина свистульки делать умеет и даже учит этому внука, чтобы он во всем был настоящим балхарцем (если ему все-таки придется ездить с посудой, так чтобы он тоже мог вынуть в случае чего свистульку из кармана...)

Но есть и еще одно ответвление, дополняющее собою теперь балхарский гончарный промысел. Есть в Балхаре несколько женщин, молодых, которые заняты тем, что изготавливают для «завода» не посуду а мелкую фигурную скульптуру Святого ли то, что они делают с особенностью стиля традиционной посуды, имеет ли отношение к тем маленьким скромным свистулькам, которые мне удалось увидеть на селе? И да и нет. О том, как обстоит с этим дело, может узнать каждый и не ездивши в Балхар, а придя лишь в большой магазин подарков в Москве, в Ленинграде, да и в других городах. Эта маленькая скульптура довольно хорошо известна, особен-



но с тех пор как она получила на международной выставке первую премию.

Каждый день, чаще с утра, когда начинают женщины в Балхаре заниматься своими многочисленными делами, Зубайдат Умалаева садится с краю на длинный узкий деревянный диван на галерее своего дома с кусочком глины в руках, с деревянной палочкой, которая ей служит стеклой, и начинает работать. Работает она быстро, поэтому сделано ею за несколько лет огромное количество различных фигурок и довольно сложных многофигурных сюжетных композиций. Когда я подхожу к ней, она мило и несколько смущенно улыбается и чаще всего молчит. Одета она не так, как большинство женщин в Балхаре, а почти что по-городскому. В комнате у нее есть вещи, каких не встретишь здесь в других домах: полированная современная мебель из Москвы, немецкий ковер из ГУМа, фарфоровые статуэтки на серванте.

Что же делает Зубайдат, сидя на галерее своего дома, на узком деревянном диване с деревянной палочкой в руке? Ни в одной из этих вещей нет полной, свободной, прочувствованной непрерывности в развитии пластической формы. В особенности это заметно, когда фигурки, претендующие на то, чтобы быть скульптурой, «статуэточками» стоят рядом с балхарскими сосудами, сделанными опытными мастерицами. Там — совершенство пластического развития, великолепное, точное, зам-

кнутое и продолжающееся вновь до бесконечности; а тут, рядом, иное. В особенности смущают в смысле пластической неискусственности фигурки зверюшек, сидящих на задних ногах и жестикулирующих навстречу зрителю лапками-руками. Когда настроишься на целомудрие балхарских сосудов, привыкнешь и полюбишь строгую чистую замкнутость сосуда в себе самом, замкнутость и возвышенную и деловитую, продиктованную целями служения нуждам практической жизни, смущает глаз это желание развлечь и рассмешить. Вот сидит на задних ногах козел, собственно, и не сидит, а как-то торчит своим несколько аморфным телом над коротенькими, слегка высунутыми вперед и загнутыми вверх ножками, руки в боки, рога в стороны. А вот — ишак; и у него тело довольно аморфно набрякло неживой тяжестью, шея вытянута по прямой вверх, и снова колбаски-руки загнуты к бокам так, чтобы был жест, вызывающий на какой-то разговор.

Но вот, сами не замечая того, вы в этот разговор вступаете. Вы берете фигурку в руки, вы начинаете ее рассматривать со всех сторон, начинаете вникать. Например, вы начинаете рассматривать ее со спины, и оказывается, что тело козла совсем не аморфно, с его спереди набрякшим, рассчитанным на улыбку зрителя мешком-животом. От самого крестца оно тянется доверху к сомкнутым упруго рогам; узкий внизу расширяется к бокам козла, растворяется, как раковина своими сторонами, заштрихованный белым

ангобом треугольник. А там, где едва видны сзади круто уходящие вперед во всплеске жеста «руки» треугольник расширяется и затем закручивается просторными, так и не затворившимися до конца в своем закруте спиралями. А «руки» оказывается, так легко и глубоко уходят прочь и вперед, потому что их кругление отмечено и рассказано мне повторяющимися мазочками белых коротеньких полосок. А рога смыкаются таким длинным всплеском потому что через затылок и шею широким размахом шагают штрихи ангобной елочкой. А если к тому еще прибавить, что кое-где движение белых линий оттенено вторым ангобным цветом, песочно-желтым, то уже не странно, что начинаешь без всяких усилий видеть увлекательно сложную (ощутимую—ускользающую) лепку формы. Короче говоря, элементарное оборачивается непостижимо сложным, глубоким, подлинным. Когда я снова поворачиваю козла, смотрю на него спереди, мне уже понятны пластические намерения автора с его желанием показать плещущее движение «рук» И морда, заштрихованная тоже в смутную узкую клеточку белым ангобом, смотрится совсем не простой, а даже отчасти и загадочной.

Фигурки Зубайдат притягивают занимают, располагают к себе, а потом вдруг в чем-то и отталкивают своими несовершенствами, странной смесью откровений и очевидных полуграмотностей. В них поднимается и приходит в движение сама стихия лепки народной, ее хаос и даже

уродства. Намеки на такие пластические намерения, которые могут прийти на ум только народному скульптору

В творчестве Зубайдат есть нечто от неуверенности ребенка, который только учится ходить и потому движения его неточны, он часто оступает, даже падает, потом снова встает бежит дальше и тогда открывает мир заново, так открывает что это волнует вполне взрослых и твердо стоящих на земле людей. Ребенок, который открывает мир и заставляет ощущать переключку с чем-то исконным, древним, но забытым накрепко, а может здесь еще и никогда не обнаруженным. И есть у Зубайдат что-то такое, что может сказаться только в творчестве взрослого человека, имеющего опыт чувствований, довольно сложных духовных импульсов, ощущений и наблюдений жизни, которые обнаруживаются невольно, даже и незаметно для самого автора.

Границы между искусством и тем, что еще лишь стоит на его пороге, в материально-художественной народной культуре неопределенны. В этом признак первоначальности, примитивности народной культуры. В этом и ее сила.

О том, как это происходит, как из «простой вещи» образуется произведение искусства, в народе не думают. В народе есть свои деления и грани. Например, есть четкая грань между вещами полезными и «безделушками», которые можно и нужно поставить на комод, в «залу» в буфет на видное место для парадного украшения дома. Они нужны,

но не для практического употребления. Безделушки бывают очень хороши, особенно деревенские, провинциальные, изготовленные не на городской фабрике. Чего стоят например, золоченые гипсовые кошки-копилки с голубыми глазами и огромными ресницами или замысловатые гипсовые же яблоки, ярко выкрашенные, «совсем как живые»! Но художественное начало живет в материальной народной культуре, не сообразуясь с этими категориями: безделушка — «дельная вещь» Синкретизмом народной культуры, слитностью в ней духовного и материального начала, первозданной цельностью духовного и материального бытия и объясняются эти трудно определяемые переходы. Искусство растет из самой гущи жизни, и, вырастая из бытия, оно остается в его лоне. В мире вещей, сделанных народом и по-народному гнездятся истоки различных видов, родов, жанров искусства. Здесь делали всё—от скамьи, на которой сидят до иконы, чтобы молиться. И тут, разумеется, есть четкое представление о разнице. Функциональный характер данных вещей полярен, это очевидно и общеизвестно. Но что касается красоты, гармонии и духовного остатка, живущего в вещах, то в этом отчет себе отдавали лишь весьма в ограниченной и относительной мере. Тот же синкретизм, та же слитность искусства с жизнью причиной тому что в полезных вещах, особенно если они не украшены, такого не замечали, не видели, красота образовывалась как то сама собою, под рукою, у горшечника, токаря, резчика, плот-

ника, как сопровождающее изготовление делового будничного изделия почти неприметное обстоятельство. Но здесь-то на самом деле и есть лоно пластики, кладовая возможностей, исток искусства. Дав исток многим и многим прославленным чудесам творчества, шедеврам пластического гения, кладовая не оскудела и оскудеть не может она в общем-то почти все та же, даже и в век машины. Развитие промышленности приводит к тому что возможности ручного труда глохнут, почти не используются. Но исчезнуть они не могут. Живая способность к созданию вещи, которая незаметно для того, кто ее делает становится искусством, неистребима, она жива, пока жив человек. Эту способность людей можно определить и как чудесное свойство делать неживую материю причастной к жизни духовной—вселять в нее дух человечности.

Пережитое и увиденное в Дагестане в точности неповторимо. Но подобное тому можно в наши дни встретить и пережить в Испании и в горном Таджикистане. Запросто сближенное чувство древности и чувство вечности можно испытать в разных и многих местах земного шара. И это будет реакция на типологически родственные явления, которые заставляют думать о том, что представление об истории и прогрессе упрощено. Многие, что сделано в глубочайшей древности, родственно сегодняшнему, иконы, по которым сотворены вещи, граничащие с искусством и эти границы переходящие, становясь

пластикой, воспринимаются как вечные.

Подобные размышления приводят неизбежно в музей.

Каждый раз, когда я бываю в московском историческом музее, хотя бы мельком, снова смотрю на схему выставленную в первой витрине его экспозиции. Это профиль весьма обезьяноподобного человека, схематический разрез его головного мозга, линии и стрелки, направленные в разные стороны. Схема показывает какое количество умозаключений должен был совершить человеческий мозг для того, чтобы изготовить первое кремневое рубило посредством тесаной техники. На второй схеме, висящей рядом, мы видим, как число актов еще увеличилось, а облик человека, потрудившегося над изготовлением рубила, изменился в лучшую сторону, мозг приблизился к мозгу человека современного.

У меня сложилось двойственное и довольно сложное отношение к этим схемам. Нельзя не думать о том, как это верно. Какую интересную работу проделали физиологи и психологи, чтобы зафиксировать и наглядно показать что-то, характеризующее траекторию движения первой логической мысли. Мысли, необходимой для того, чтобы первый камень был обработан осмысленно,— это орудие труда и объект труда человеческого.

Камень обработан так, как животное обработать не может — по-человечески. И вместе с тем, глядя на схему я не могу не думать, что было бы оскорбительно просто счи-

тать, что к такому логическому процессу и сводится все то, что тут происходило. Разве передашь этой схемой тот духовный мир и ту духовную драму которые угадываются за рубилами, остроконечниками, бурами, дощечками и палочками для добывания огня? Разве в работе участвовал только мозг и суть дела лишь в умозаключениях складывающегося и крепчающего рассудка? А чувство? Страсти? Сомнения души и страхи? И торжест во чувства гармонии, когда искомый ритмический порядок был найден?

Знаем ли мы что-нибудь о духовном мире первобытного человека? Да, знаем. Об этом написаны груды книг и их чтение может дать очень многое. Но даже если и не читать книг а только пристально посмотреть на то, что лежит и стоит в витринах музеев, можно увидеть нечто более важное и сложное, чем только результат первых умозаключений нашего предка, начавшего наконец трудиться. Несмотря на разделяющие нас тысячелетия, мы можем его прочувствовать и в чем-то понять, с его скребками, грузилами, сверлами, топорами. Внешний вид этих предметов еще таков, что они нам кажутся сходными между собою, без помощи археолога трудно их различать по их функциям. Но мы можем отметить здесь нечто существенное. Все камни, обработанные тесаной техникой палеолита посредством разнонаправленных отщепов и отколов, имеют одну ярко выраженную тенденцию — превратить

камень в нечто такое, что удобно было бы держать в человеческой руке. Это как бы приближение к слепку кисти руки человека с ее внутренней стороны. Точное, овеществленное выражение ее хватательного движения.

Человек, камнем откалывая от камня куски, настойчиво добивался цели: превратить неорганическую материю — твердую, колючую, чуждую ему — в подобие органического и человеческого. В этом проявилось первое освоение мира и родилось пластическое чувство. Стало быть, родилось оно с появлением первого предмета, который удалось научиться делать человеку. А было сложно добиться того, чтобы грани и слои породы, чаще всего тяготеющие к почти прямым поверхностям, расположились иначе, так, как надо, то есть прийти в конце концов к форме искомой.

Я хочу сказать, что первые же предметы, которые создавал человек, были антропоморфны. Находя свое место в сложном и враждебном мире природы, человек создавал человеческое, подобное ему, человеку.

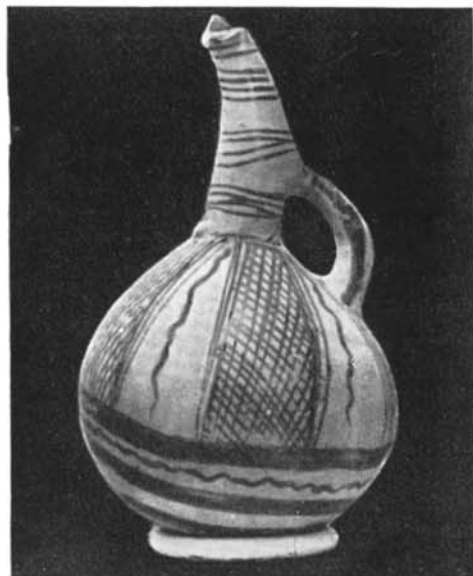
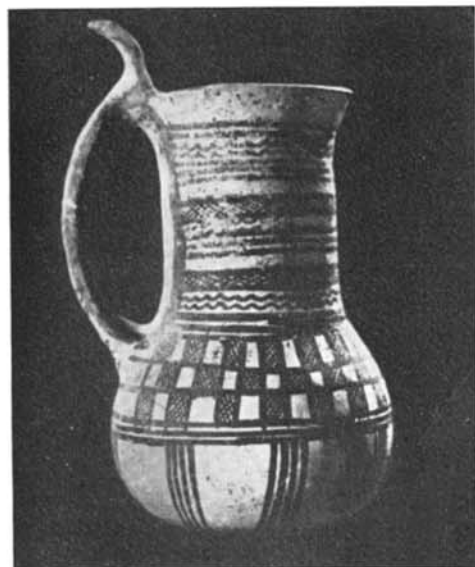
Тут следует упомянуть об одном из характерных проявлений антропоморфизма вещей. Созданные в первобытные времена предметы запечатлевали и овеществляли движение человеческой руки — теплой, живой, подвижной. В деревянном весле застыло движение — ритмическое, плавное, гибкое, которое человек осуществлял, когда греб, вступая в прямое противоборство с природной стихией. А особая, углуб-

ленная с одной стороны дощечка в сочетании с круглой и сужающейся книзу и кверху палочкой дает ясное представление о повторении того вращательного движения, которое производил человек, когда добывал огонь. В этом предмете овеществилось вращательное движение руки. И кстати сказать, не может не броситься в глаза, как похожа эта палочка времен палеолита на русское веретено, которым пользуются в деревне и сейчас. Таково проявление антропоморфизма в предмете, который, помогая руке, принимает в себя некоторые свойства человека. Оно есть в первой чаше, заменившей пригоршню, набравшую воды. И оно же в механическом подъемном кране, который, являя собою гигантскую руку поднимает легко то, что человеку поднять не под силу.

Но нас интересуют сейчас тот род антропоморфизма, который ведет не к успехам техники, а к искусству человечность вещей, принявших в себя духовную суть человеческого существа и ставших тем самым пластическими организмами.

С наибольшей полнотою и очевидностью такого рода антропоморфизм сказывается в древних сосудах из глины, которые в огромном количестве находят и еще будут долго находить в земле археологи в разных частях земного шара.

Нет ни возможности, ни смысла перечислять прекрасные собрания древней керамики Государственного Исторического музея и Государственного Эрмитажа, музеев Англии и Франции, США, Греции и Скандинавии.



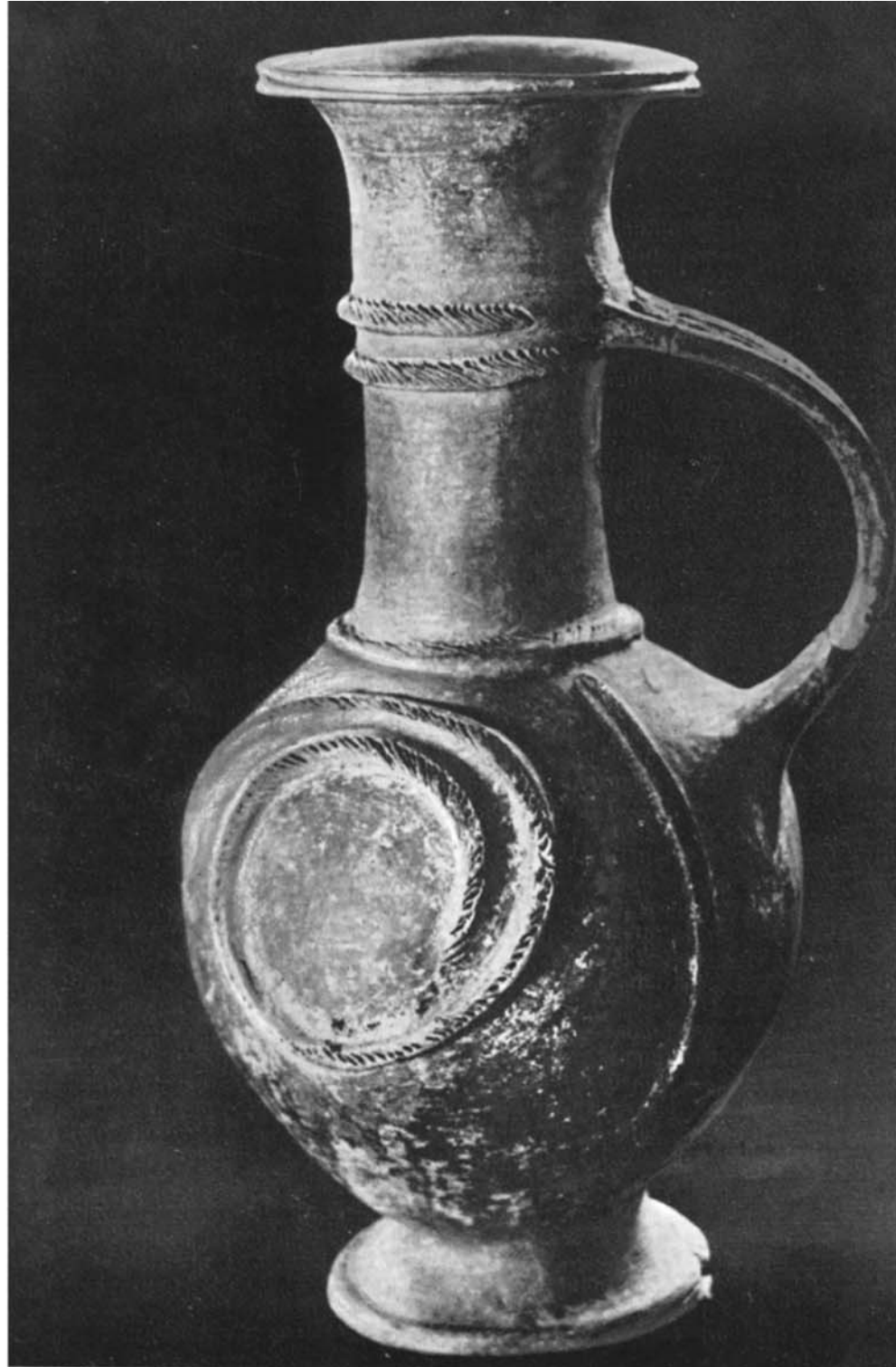
Кувшины с геометрической росписью.
Кипр. 1800—1550 гг до н. э.

динавии, Болгарии и Кипра. И неисчислимо количество краеведческих музеев, каждый из которых считает своим долгом начать экспозицию хотя бы с одного головокружительной древности глиняного горшка. Палеолит, неолит, бронзовый век, древний мир, средневековье. Рубежи истории. Драгоценная возможность с помощью косвенных признаков сделать более четкими и выпуклыми знания об ушедших тысячелетиях. Сила ума, изобретательность, остроумие, талант исследователя, проницательность, великое терпение приводят к тому что тонны и тонны глиняных черепков, сложенные в сосуды, сохранные по правилам науки и рассмотренные досконально, помогают в различных аспектах восстанавливать це-

лые пласты истории стран и народов. Для этого соединяются знания историков, философов и социологов, палеографов, лингвистов, химиков, археологов-керамистов, специалистов самого узкого профиля и самого широкого.

Среди них, пожалуй, наиболее скромной оказывается пока роль искусствоведа. Во всяком случае, у нас дело обстоит так. Обращаясь к самым древним «горшкам», искусствовед чаще ограничивается скороговоркой и спешит перейти к

Кувшин с лепным орнаментом.
Кипр. 1550—1400 гг до н. э.



иним, на его взгляд, более подходящим для рассмотрения материалам. «Горшки» древности все еще ждут своего глубокого и серьезно-исследовательского, достойного подробного, осмысленного пластического анализа. Ибо в них — истинный исток искусства скульптуры.

Льяловская культура. Глиняные сосуды из раскопок стоянки Николо-Перевоз на Оке. Третье тысячелетие до нашей эры. Они подобны большим чашам. Везде основание — самая узкая их часть. Установленный на земле с некоторой робостью, однако прочно, такой сосуд от основания раскрывается плавно, медленно, осторожно, как некий цветок, но цветок немного корявый, шершавый. В нем есть нечто беззащитное. Развитие формы лишено уверенности, будто рука и не знает, что ждет впереди на пути ее лепки, в деле наращивания глиняной стенки. Будто движется рука вслепую. Но все же дело приходит к концу, а чаша-горшок — к своему краю. И этот момент не лишен торжественности. Потому что окончился путь лепки, многократно повторявший форму все расширяющейся и расширяющейся сферы, а потом все завершилось открытой встречей краев с большим пространством. Тут тоже одолела некоторая робость, но чувство завершения дела все-таки было отмечено равномерно расположенным недалеко от края рядом круглых ямочек-вмятин. На внутренней стенке сосуда вмятины обернулись выпуклостями. И создал человек нечто важное, причастное к тому что потом будет названо

искусством скульптуры. Он уже заставляет проснуться пространство, отозваться на его робкое, но настойчивое круговое движение, запечатленное в глине, развивавшееся постепенно, непрерывно и приведшее к неизбежному и волнующему разрешению на краю. Он, край, заставил пробудиться пространство, лежащее вовне сосуда, овеять собою тулово, заполнить вмятины снаружи, признать их как выпуклости внутри.

Сосуды, найденные в Окской долине, разнообразны, есть более округлые, есть имеющие форму более пологую и более крутую. Есть такие, в которых существует и прообраз венчика-горла, оно дает намек на откровение по части попыток вступить с пространством в пластические отношения. Различить, тоже на ощупь, вслепую, что есть пространство внешнее, что есть пространство-вместилище, пространство во внутреннее. Оно есть то, ради чего все и делалось, если речь идет о практических нуждах. Только в них и была цель всей затеи. И все же само собою, как привходящее, не существенное для дела обстоятельство, возник намек на пластическое чувство, которое, развившись, затем даст художественные решения высокой сложности и великой простоты в архитектуре, скульптуре и живописи.

О чем думал гончар льяловской культуры, лепивший горшки от руки? Во-первых, о том, что ему нужно сделать вместилище для дорогой доставшейся пищи. Во-вторых, натывая по краю сосуда вмятин, он,



Сосуд льяловской культуры. III—IV тыс. до н. э.

как положено было в те времена, вывел знак своей этнической группы, а может быть, и обвел в круговую горшок знаком оберега от злых сил. Не думал, не гадал гончар на Оке (может быть, бравший и воду-то из нашей Оки, чтобы глину месить и смачивать) пять тысяч лет назад, что занят закладкой основ пластического искусства; однако так оно и было. Неверно думать, что здесь пластическое начало уже родилось в своей отчетливости и чувственно-духовной определенности. Глядя на льяловские горшки, и волнуешься-то потому что видишь, как все это полуопределенно, только-только еще на пороге. Но порог вот он, тут, рядом. Настоящего, активного контакта с пространством,



Сосуд льяловской культуры с лепным орнаментом. III—IV тыс. до н. э.

борьбы, драмы напора сил, их циркуляции пока нет. Все впереди еще. Волнуешься потому что уже и этот намек в его несовершенстве дает нам услышать пульс того гончара, глухой, неровный, слабый. Но это намек на биение его человеческого сердца. Потому что намек на пластику и пластико-пространственное решение есть намек на пробуждение духовности в бесчувственной глине, сообщение ей свойств человечности.

Но как обернется и определится тип пластического организма, еще неясно.

Что ж было дальше? В последующие эпохи древности тот же род

гончарной деятельности приходит к великолепному совершенству. Выбор примеров — огромен. Крайне выразительна, например, керамика древнего Кипра. Кипрские сосуды бронзового века — среднего и позднего, а также микенской эпохи, глубоко трогают своим проникновенным антропоморфизмом. То, что в сосудах льяловской культуры только едва-едва намечалось, здесь развернулось с блеском и глубиной проникновения. Конечно, речь идет не об изображении человека. Ибо когда кипрский мастер бронзового века лепит из глины своего идола — плоское дископодобное сооружение с врезанными линиями, геометрически упорядоченно обозначающими лицо, одежду украшения, — то в меру символического смысла он бесконечно удалается при этом от динамики непосредственно человеческого. Это характерная черта древних эпох. Идолы тех времен, дающие схематическое понятие внешнего порядка о человекоподобности божества, как правило, находятся во власти крайне отвлеченной знаковой системы, которая не позволяет свободно излиться потоку духовного, чувственного, человеческого.

Иное дело сосуды, горшки. С каким изяществом и страстью сказались духовно-человеческое в кипрском сосуде, относимом специалистами к эпохе среднего бронзового века (1800—1550 гг до н. э.) Тулово сосуда не в силах было оставаться круглым. Едва удерживаясь на основании своем, оно вытянулось вверх, обратилось в суживающийся

стремительно кверху овал; овал, нервно, гибко совершив волнообразное быстрое движение, перешел в горло, горло выгнулось дугой, оказалось косо и как-то беззащитно срезанным.

Вверх наискосок, ввысь кувшин взмывает к небесам, в мировое пространство по глубоко выгнутой дуге, а кончается попытка таким маленьким, узеньким косеньким срезом, что за него становится боязно. Но движение не кончается, сила не выпущена вовне впустую. Ручка выгнулась плотно, неожиданно мощно для такого всплеска и накрепко слилась пониже основания горла с телом кувшина. То, что произошло, подтверждается, скрепляется беглой скорописью орнамента: сдвоенными и строеными, пущенными тоже наискосок линии на горле небрежно-нервными прядями линий на тулове и быстрый клеточкой линий в его центре. Впрочем, геометрический орнамент, нанесенный черной краской, дает и разрядку напоминает о том, что кувшин прочно стоит на земле, более того, словно бы и растет из ее глубин, что дает ему мощь и жизненную силу.

Говорить о том, что горло похоже на человеческое горло, что мерещится тут закинутая назад голова, опасно. Можно легко впасть в оплошность художественного произведения высокого уровня. Но о драме, высказанной на языке музыки, на музыкальном языке пластического искусства, не сказать невозможно.

Однако драма в конце концов име-

ет свое разрешение, растворение и умиротворение. И совершается это таким образом, что личное человеческое, не успев оформиться, становится частью некоей общей и победной гармонии. Мы смотрим на древний кипрский кувшин снова, и при более длительном восприятии косой срез и волнообразный всплеск уже не вызывают тревоги и опасений.

Но ощущение чудесной, почти волшебной адекватности движений глиняной формы с движениями человеческого духа остается. Такое соотношение в ином характере выступает в другом кувшине той же эпохи, имеющем обстоятельно шаровидное и еще уплощенное книзу тулово и высокое, щедро широкое прямое горло.

Здесь от ручки не потребовалось такой серьезной поддержки, она тонка, стройна; возвышаясь над горловиною заостренным, отходящим назад выступом, она вносит в форму элемент облегченности. Шахматный орнамент на тулове придает поверхности легкость и утверждает устойчивость. А зигзаги на горле и сама неровная, слегка колеблемая вокруг своей оси его цилиндричность убеждают нас в том, что и здесь человек, думая, верно, лишь о том, чтобы сделать кувшин добротнo, чувствовал тонко и сложно. Динамика его ощущения дошла до нашего времени. Потребность в непрерывности такого «рассказа» имеет свои свойства. Они таковы, что ножка незамедлительно должна перетекать в тулово, тулово расширится, превратит

ся в горло, ручка должна принять свое активное участие во всем происходящем, не отделяя себя от остального. Если нужно, то с такой же непрерывностью и неизбежной обязательностью переходов одного в другое форма рождает из себя прочерки линейного орнамента. А иной раз ручка продолжает свое участие в развитии формы, обращаясь лепными кольцами на горле, спиралями с насечками на тулове. Кипрская керамика бронзового века — замечательное явление в истории пластического искусства. Здесь та черта человечности, о которой сейчас идет речь, выражена с удивляющей яркостью и обаянием. Но в той или иной степени то же качество присуще горшкам, сосудам, вазам древности и средневековья повсеместно. Стоит только настроить себя на нужный лад, перелистывая страницы истории керамического искусства тех времен или проходя по залам музеев, как становится вятен этот бег скользящей сверху вниз и снизу вверх формы, начинаешь чувствовать его поистине вечное единообразие и его абсолютную неповторимость. Эта волнообразная кривая подобна наглядному «графику» человеческой души.

Археологи-керамисты, ведущие раскопки на месте боспорских древних городищ на Таманском полуострове, на месте старой Фанагории, в Херсонесе, Танаисе, Ольвии, находят огромное количество древних сосудов худшей или лучшей сохранности. Период же, в течение которого может быть просле-

жено наличие такой керамики в культурных слоях раскопок, охватывает более тысячелетия. Ее художественное качество неодинаково. Тут находят обломки великолепной парадной посуды, богато орнаментированной, уникальной по своему значению, и здесь же в раскопках обнаруживают обломки посуды кухонной и великое множество керамики, которую археологи называют «тарной». В эпоху древности и средневековья основными формами сосудов для перевозки и хранения сыпучих и жидких продуктов были амфоры, кувшины, пифосы. Посуда изготовлялась для этих целей в огромных количествах специальными мастерскими; некоторые из мастерских, как выяснили исследователи предмета, существовали до четырех сот лет подряд.

Установлено, что амфоры находят во всех древних культурных слоях раскопок почти до середины XIV века, хотя известно, что их изготовление кончилось значительно раньше, в XIII веке, после прихода в Крым татаро-монголов. Но позднее местное население около столетия продолжало пользоваться большим запасом амфор, имевшихся в их кладовых² Стало быть, существовали сотни и сотни поточным. способом изготовленных на гончарном круге амфор и кувшинов, которые менее всего могли быть сочтены в то время за произведение искусства. Но поточный метод изготовления, произвольность назначения не помешали тому что все-таки найденные в крымской земле амфоры, кувшины, пифосы — сродни скульптуре. Бо-

лее того, повторение несчетное количество раз примерно одной и той же формы, необходимость держаться в рамках приблизительно одних и тех же размеров сыграли свою положительную роль. Употребляя слова «примерно» и «приблизительно» не случайно. Если бы было требование следовать точно технической норме, стандарту массовой упаковки, как в наши времена, «тарная» керамика древнего Крыма не была бы пластическим искусством.

Изобретенный пять тысяч лет назад гончарный круг кое-что отчеканил и определил, но решительных изменений в развитие пластического чувства не внес, помешать раз начатому не мог Шли века, развивалась и культура человечества — в конфликтах, сложностях, драмах. Она достигала великих высот, а ремесло гончара оставалось почти одним и тем же. В таком постоянстве — его слабость, ремесленная ограниченность, но и его неистребимая жизненная сила. Ибо мера человеческого в «тарной» боспорской амфоре, так же, как и в теперешних ярославских кувшинах и крынках, в кузах из Самарканда, не так мала. Керамика, содержащая в себе исток пластического творчества, искусство сугубо земное. Закон земного тяготения — его закон. Но осуществление этого закона окрашено, овеяно, насыщено тонкими оттенками духовности, присущей земному живому нецивилизованному человеку

Существование человека на земле, в пространстве земли, в атмосфере

и в сфере земного притяжения определило пластику человеческого тела, способность человека ходить по земле, стоять, лежать, поворачивать голову и протягивать вперед руку Он — эта вертикаль, противопоставленная горизонтали земли, — в своем поведении весь обусловлен законом земного притяжения, тем обстоятельством, что его телу свойствен вес, который он преодолевает упруго, настойчиво (а иногда без труда, просто, ощущая себя легким, как пушинка) Без учета этих условий жизни на земле невозможно было мыслить себе и существования пространственных искусств. Разнообразие художественных вариантов разрешения этой проблемы земной жизни бесчисленно. Вплоть до настоящего времени пространственные и пластические искусства опирались на закон земного притяжения как на абсолютную истину, извлекая из этого великое множество пространственно-пластических результатов.

С законом вольно или невольно считались живописцы от Полигнота до Сезанна, скульпторы и архитекторы, начиная с тех, кто соорудил первобытные дольмены или готические соборы и вплоть до творцов искусства нового времени. Если в живописном искусстве или в орнаменте наличие и учет закона выражены в изображении, то в искусстве скульптуры, которая причастна к работе с реальными объемами, закон действует с гораздо большей непосредственностью.

Только в двадцатом веке, в эпоху истории человечества, в пластико-

пространственных искусствах произошел сдвиг Он совпал по времени с изобретением железобетона, произведшим переворот в архитектуре (с ее, казалось бы, вечными законами тектоники) с воздушными полетами, вплоть до полетов в космос, где законы тяготения теряют над человеком свою силу Невесомость как таковая стала одной из существенных категорий, многое изменившей в человеческом сознании и мироощущении. Но эта проблема — очень важная и сложная — выходит за пределы моей темы потому что для народного искусства она не существует. Она не существовала для древних гончаров, не существует и для современных гончаров народных, о которых сейчас идет речь.

Итак, человек преодолевает свой вес, считаясь вольно или невольно с силой земного притяжения, пока живет и движется по своей родной планете. Формуя сосуд из глины, он переносит воздействие этого абсолютного для него закона с самого себя на предмет, им изготавливаемый. Искусство, как уже здесь было сказано, не ограничено в этом мире от неискущества. Человек как бы отождествляет себя с сосудом, ощущая себя в какой-то мере на его месте. Работая даже в условиях делового поточного производства тары, гончар, сам того не ведая, воспроизводит в горшке, в тарной амфоре самого себя, модель самого себя. Можно говорить о признаках внешнего антропоморфизма, который повторяется везде и всюду и находит фиксацию в языке, в та-

ких понятиях, как горло, тулово, ручки. В том, например, что в горном Таджикистане обереги обнимают горло и ручки сосудов, как ожерелья и браслеты — шею и руки женщин; встречаются украшения или налепы-бугорки, их обычно два, называются они «чича» — «грудки» «На Памире названия высоких сосудов с носиком или ручками мужского рода, низких, с широким горлом — женского... Посуда мыслилась вместилищем пищи, как тело — вместилищем души...»³ Но внешнее человекоподобие лишь относительно; гораздо чаще гончары не приближаются к нему сколько-нибудь вплотную. Вероятно, потому что к изображению человека, как правило, все это отношения не имеет. Существеннее и глубиннее тут другое свойство — факт интуитивного воспроизведения ощущения самого себя в мире. Ощущения физического: вот человек, медленно преодолевая свой вес, легко или трудно поднимается над землю, вырастает над ней в движении гибком, долгом, певучем. Вырастая, он добивается устойчивости, хотя это иногда и непросто. И так остается надолго, навсегда, гораздо дольше, чем длится жизнь на земле реального живого человека.

Древнейшая и народная керамика относится к области культур органических, первоначальных. Поэтому все тут всегда подобно слитному сплошному росту без расчленения на такие моменты, как соподчинение несущих и несомых частей. Тектонические законы, кото-

рые сыграют потом столь важную роль в античной художественной культуре, этому миру чужды. Здесь все растет вверх из одного корня. Но все-таки очевидно, что корней-то, как у дерева, у человека нет, нет их и у сосуда человекоподобного свойства. Дерево преодолевает свой вес, устанавливает свою вертикаль на горизонтали земли, уходя в глубь земли цепкостью корней. А человек и сосуд иначе. Им нужно установить равновесие своего тела на поверхности земли, а уж потом расти вверх, как дерево. Во всей пластике сосуда это сказывается нагляднейшим образом. Иногда моменты эти гипертрофируются, усиливаются до степени образа. Когда из сосуда вдруг вырастает человеческая голова или на тулово садится фигурка человека, прислонившись к горлу сосуда, то это уже, так сказать, расшифровка того, что там скрывается как сокровенная суть. И в общем, всегда это лишь частное, эпизодическое проявление искусства, которому в сути своей и в своей массовости прямое, образительное человекоподобие не свойственно. Культивирование этих проявлений, как показывают факты истории искусства, чаще всего приводит к распаду скульптурного ядра, к ослаблению художественной цельности.

Суть же образа-символа в его зрелой полноте и силе проявляется в сосудах, лишенных прямой антропоморфности, как, например, все в тех же «тарных» амфорах и кувшинах, находимых на месте древнего Восточного Боспора.

Сосуд, особенно более древний, имеет очень узенькое, очень маленькое доннышко; ему нужно совсем мало места, чтобы стоять. Но он как бы доказывает свою устойчивость, свою прекрасную жизнестойкость могучим разворотом туловища-вместилища. А потом, не прекращая плавности своего роста, движения, утверждающего развитие вверх, форма сужается, переходя в горло с совсем узким отверстием, отмеченным венчиком, выступом легкой губы. Сосуд с огромной наглядностью воплощает идею развития, роста, в которой выражено временное начало пространственного искусства. Если доннышко уподобить ногам, а горло — шее и голове человека, то сопоставление окажется настолько плоским, что его сразу же захочется отбросить. Ведь образ менее всего карикатурен. Он величав, торжественно многозначен, этот сосуд, подчиненный физическим законам тяготения, подобно тому как этому закону подчиняется и человек; он дает метафору внутреннего движения души, духа человека, отмечает траекторию его внутреннего взлета, его духовной подвижности. Поэтому не мудрено, что как ни схожи по своим общим очертаниям тысячи амфор или тысячи дагестанских кувшинов, каждый из них хотя бы в малейших отклонениях вычерчивает свою кривую, обозначает свой трепет чувства.

С двух сторон древняя амфора схвачена полуарками ручек. Ручки керамического сосуда — целая проблема; появление их в древние

времена знаменовало целый переворот на пути пластики, значение которого трудно переоценить. Ибо ручка означает возможность выразить внутреннюю конфликтность. Все сделано в едином плавном, хотя и сложно преобразующемся на своем ходу ритме движения на гончарном круге. А ручки делают потом, они прибавлены, вылеплены отдельно и соотнесены с телом сосуда таким образом, чтобы быть включенными в единство пластического организма. Красноречиво и разнообразно может быть это соотношение. Много раскрывает, отчеканивает этот «жест» если все-таки позволить себе некоторое приближение к человекоподобности. Стоит это сделать лишь для того, чтобы осознать, как далек он от изобразительного подобия самодовольному движению человека, стоящего в позе «руки в боки». Это соотношение дает очень большую емкость для выражения драматизма, для развития начала конфликтности. Оно дает новый взрыв пространства, открывает путь возможностей для большей активизации предмета по отношению к пространству. Хотя бы потому, что сосуд без ручек единообразно округло бесконечен. Сосуд же с ручками обретает возможность быть рассмотренным, воспринятым с очень многих и разных точек зрения. У него появляются стороны. Рассматривая поведение ручек при постепенном вращении сосуда, мы увидим, как оно будет видоизменяться и какое воздействие это будет оказывать на пластическое це-

лое. Взгляд снизу, сбоку сверху откроет еще новые и новые аспекты, конфликты, соотношения в жизни предмета, активность которого теперь так возросла.

По сути дела, все это дает нам право говорить о керамике подобного рода как об истоке пластического искусства. Проходя по залам Эрмитажа, можно услышать этот исполненный музыки духа и души голос разных стран, эпох, народов, которые говорят об одном и том же. Но чем дальше от органических эпох, чем ближе к нашим дням, тем меньше вложено в гибкую линию силуэта сосуда. А уж если сравнить с каким-нибудь горшком, современником Золотой орды, ампириную вазу то станет ясным: дух человечности ушел отсюда, он нашел для себя иные вместилища. Ибо горшки, изготовленные в те дикие полугендарные времена, выглядят образцом проникновенного лиризма рядом с дворцовым грузным сооружением александровской эпохи.

И в древней и в народной керамике есть одухотворение материала, пробуждение его к жизни гармонией движения живой формы. Она подобна той гармонии, которую чувствует человек и в живой природе, в цветке, в дереве. Пластика — это и есть одухотворение неживого гармоническим движением. Чувство формы, свойственное и нехудожественному ремеслу поднимается до чувства пластического, то есть до чувства жизни, роста, внутреннего движения, сообщаемого предмету который стоит перед нами неподвижно. Встреча нежи-

вого с тем, что его оживляет и дает ему свойства живой упругости, гибкости, духовности, и составляет суть произведения пластического искусства.

Без этого творческого, художественно эффективного противоречия нет искусства скульптуры. Одухотворение материала — это как бы непрерывно происходящий на глазах у зрителя процесс, который и есть искусство. Кажется при этом всегда (когда мы имеем дело с искусством такого рода, о каком идет речь) что движение, жизнь притаились внутри, хлопочут в глубинах предмета, что он, полный внутренней жизни и напряжения, только по внешней видимости неподвижен. Происходит так потому что такого рода древние или народные создания гончаров-художников являют собою модель внутреннего мира. Процесс очеловечивания вещи — это и есть переход от мертвого ремесла к живому искусству. Ремесленные вещи мертвы, немые, неподвижны. Художественные — обладают импульсом внутреннего движения. Каково же отношение предмета с пространством, есть ли здесь прямое выражение борьбы? Прямое единоробство и преодоление инертной среды, жажда ее пробудить, активизировать? Движение пластической формы и есть акт взаимоотношений с пространством. Движение и есть преодоление пространства, и вместе с тем пластическое движение может быть таким, которое дает богатый и прекрасный союз, акт слиянности предмета — с окуты-

вающей его средой. Пластика, творимая человеком, может давать примеры такой слиянности, таких интимнейших и глубоких контактов с пространством, которые ведут к возвышенному торжеству человеческого духа. Вспомните пластику Праксителя, живопись Эль Греко или Рембрандта, скульптуры Генри Мура.

Драматическое единоробство тут может переходить в глубочайшее взаимопроникновение и давать смысл, содержание всему. Подобные единоробство и контакты пластико-пространственного свойства, страстные, патетические, лирические, отчаянные и ликующие, можно было бы рассмотреть, обратившись к музыке нового и новейшего времени, к его великой литературной прозе. Там они выражены в косвенной форме непластических искусств. Совсем иной вариант мы имеем возможность наблюдать в рассматриваемом сейчас народном искусстве.

В «замесе» пластического организма первостепенную роль играют силы не центробежные, а центростремительные. Даже в самых экспансивных в смысле общения с пространством вещах, таких, как древние кипрские, где есть драма, борьба, лирическое движение, все-таки все кончается победой сил монолита. Все собирается к центру рождаясь из него же. Все тяготеет к монолиту. Хотя внутри — пространство-вместилище, но вокруг него не оболочка. Даже когда стенки тонки, кажется, что это не так, что тут глухой и монументальный массив

целого. Назначение амфоры — быть тарой. Но смотрится она все-таки как скульптура. Вещь — вместилище; стало быть, там есть внутреннее пространство, собранное в тугую горсть. Внутреннее очень изолировано от внешнего, глубина его кажется таинственной, скрытой. Очень многое сделано для того, чтобы чрево сосуда было от нас отгорожено, как будто источник внутренней силы спрятан в теле, скрыт в нем. Этому способствуют и орнамент, и барельефность налепов, и ручки. Все перипетии на пути движения формы, иногда сложные и драматические (подобные тем, о которых я говорила в связи с кипрской керамикой, в связи с боспорскими амфорами и проблемой ручек, осложнивших пластическое решение вещи) в конце концов поглощаются этой доминантой, то есть тяготением к массиву. То же и в творении народной пластики, оно есть само по себе — весь мир. Вокруг вещей такого типа образуется как бы зона отвлечения, нейтральности. Это характерное и трудно описуемое свойство народного искусства. Оно становится более понятным при сопоставлении произведения народного мастера с какой-нибудь вещью, которая живет в реальном пространстве, его воспринимаемая, оживляя, организуя, вступая с ним в реальные и вполне конкретные пластико-пространственные отношения. Таковы, например, фарфоровые вещи европейских славных школ XVIII—XIX веков. Амфоры же древние, так же как и классические вещи народного искусства, не

таковы. Для того, чтобы отчетливо решить соотношение «предмет — пространство» в его земной конкретности, нужно представление о том, что одно противостоит другому. Поскольку же предмет как бы заменяет самого человека, а человек миру себя не противопоставляет, то его пространственные понятия особенные. Для того, чтобы сознательно решать пластико-пространственную проблему, нужно другое мироощущение, необходим элемент культуры самосознания. В древних органических культурах или в мироощущении народного мастера противопоставления нет. Весь мир целиком, нераздельно, слитно воплощен в монолите произведения искусства, которое и есть модель всего мира. Но практически неведомый для себя самого, не имея оформившихся пластико-пространственных контактов с реальной близлежащей средой, такой предмет в силу своей структуры имеет потенции пространственной жизни гораздо большего размаха.

Если «прочсть» сосуд так, как его не читают сами создатели, то окажется, что в нем есть огромный потенциал монументальности. В тех же реальных пространственных условиях, которые создаются таким вещам в народном быту эти возможности монументального характера обычно не обнаруживаются, их не видят, не замечают, они не запрограммированы.

Где-нибудь в Румынии или Молдавии глиняные кувшины, каждый из которых мог бы держать пространство целой залы и лишь так обна-

ружился бы в своем полном пластическом величии, подвешены в доме под потолком густыми частыми рядами. Ритмически наивно повторяя друг друга, они как бы нивелируются в системе этих рядов. Ясно, что у хозяйки нарядных кувшинов много, и ей кажется, что именно в таком изобилии они украсят ее дом, хотя единообразие и теснота, создающие род барельефа, скрывают полноту пластической сущности вещи.

К тому же, кроме кувшинов, здесь таким же способом впритык друг к другу висят на стене рядами тарелки, а с каждой из них свешивается полотенце, в изобилии покрытое вышивкой. Геометризм этой выставки наивен, и отсутствие возможности полного пространственного дыхания для отдельного предмета очевидно. В точности тот же принцип ритмически монотонного барельефа мы видим в венгерском интерьере. Кровать невесты вплотную ровным рядом заполнена вышитыми подушками таким образом, что, по сути дела, ни одну из них невозможно воспринять пластически в полной мере. К кровати по традиции в упор, вплотную приставлены два или три резных стула. Иногда они очень красивы, в них отзвук пластики еще ренессансной мебели. Но в мире этой парадной комнаты им надлежит жить так, чтобы составлять лишь единицу некоего орнаментального конгломерата. По тому же принципу вдоль стен комнаты развешаны керамические блюда и тарелки, в строгом чередовании с картинами

на стекле. Все вместе взятое, явно очень ценное, любимое, воспринимаемо лишь в этой густой тесноте своеобразного интерьерного барельефа, ориентированного на стену комнаты. Иногда сочетания цветные и ритмические бывают очень красивыми. Но права на самостоятельное и полное пространственное дыхание предмет не имеет. То же можно наблюдать и в условиях кавказского жилища, и во многих других местах.

Поскольку вещи существуют в народном быту потенция монументальности остается жить в них скрыто, непрочувствованно, неосознанно. Она создает лишь ощущение чрезмерного, ничем не разрешаемого сгустка напряжения, заряда сил, внедренного в глубины предмета и его насыщающего, как щедрый, для жизни предмета в сфере бытового пространства практически не существенный избыток. Коль скоро каждый из предметов «весь мир» и не контактен поэтому с реальным близлежащим пространством, то, казалось бы, только и остается нанизывать эти миры, как красивые бусины, один подле другого.

Но в этих принципах расположения предметов в народном быту есть своя, более глубокая логика. Один и тот же предмет может быть рассматриваем в отдельности как монументальный символ мира и человека, как предмет, в котором есть «все» и которым сказано все. А потом он же, поставленный в ряд с другими, себе подобными, как бы переходит в свою противоположность.

В этой ситуации — одно из проявлений сложности диалектического противоречия между духовным смыслом предмета народного искусства и характером его декоративной функции, которая имеет несомненное важное значение.

Что касается барельефности пространственного мышления, в данном случае проявившейся в особенностях народного интерьера, то этот принцип также относится к числу основополагающих. Пытаясь вникнуть в свойства особой природы народного искусства, его не обойти стороной. Но его рассмотрение не может быть отделено от вопроса о геометрическом, точнее стереометрическом элементе в структуре народного искусства.

Основополагающая роль в народной пластической культуре принадлежит объему как таковому, объему в его реальной предметности.

В ранние эпохи, когда определяется различие между искусством скульптурным, с одной стороны, и живописным, графически-орнаментальным — с другой, эта особенность пластического мировосприятия выступает очень выпукло. Особенно очевидно это в искусстве Востока, где в глаза бросается контраст между грузной, колоссальной массивностью скульптуры и тяготеющими к силуэтной бесплотности фреской, изображением на вазе, орнаментом на ковре, где перед нами как бы проекции, отражения, тени объемов. Можно сказать, что в искусстве Востока

скульптурное начало выступает как первичное, а живописно-графически-орнаментальное — как вторичное. Другой вопрос, что в этом мире теней, отражений и проекций образуется своя специфика пластики. Но контраст не так прост, полярностей элементарных тут нет

В данной связи я об этом упоминаю для того, чтобы поставить вопрос о соотношении между тяготеющим к геометризированному монолиту прототипом скульптуры и его поверхностью. На эту поверхность нанесены силуэты, тени, проекции каких-то других объемов, умноженных орнаментальными и ритмическими повторениями. В этом видно проявление барельефно разрабатываемой поверхности. Примечательно, что иногда это дает о себе знать в переходах лепки, часто в орнаментации, выполненной росписью, являющей собою изображение того же барельефа.

Внутренняя жизнь монолита проступает наружу, между прочим, и с помощью барельефа. Барельеф, барельефно понятый орнамент утверждает монолит, охраняя, ограждая его неприкасаемую сердцевину и тенденцию к центрированности, дает понятие о бесконечности, дополняя сказанное на языке собственно скульптурном, шлифуя момент круговращения с целью погружения предмета в самого себя. Сказанное относится не только к керамике, но и к самым разным видам народного искусства.

Но, чтобы обрести такую сложную пластическую жизнь, неживое должно подвергнуться геометриза-

ции. Как уже говорилось о том раньше, в народном творчестве все начинается с общего. Для народного мастера, гончара и скульптора, это исходное, общее — стереоснова. Мощный монолит — например, создание народного гончара, этот сгусток, образованный силою центростремительного движения, — практически всегда сводится к простому к простейшему объему или к комбинации простых объемов, таких, как шар, конус, цилиндр. Для того, чтобы образовалась пластическая модель универсума, нужно наметить ее физические пределы. В скульптуре народной эта необходимость приводит к очень важной роли простейших геометрических форм.

Мы обращаемся сейчас к культурам органическим, где так много значит стихийное, природное, спонтанное. И они же — культуры геометрические, причем одно качество без другого существовать никогда не могло. Стихийное, извергаясь из глубин подкорки, изливается в прямоугольные, кругоподобные, спиралевидные, кубические, шарообразные, цилиндрические резервуары форм.

Человек идет от плана, от общего, а не от частного. Но, по сути дела, геометрическая схема в живущем ощущениях более, чем сознанием, человеку, который делает пластические вещи, отдельно не существует. Конфликт неподвижности геометрии и живого движения творчества изначально, сопутствует первому шагу первому жесту. Но он же и остается затем в вещах, он всегда на гла-

зах у зрителя. Это дает народному искусству силу высокого напряжения.

Если ближе подойти к практике художественной работы, то нужно сказать, что не будь в ней этих изначальных основ, не были бы придуманы в древности ни гончарный круг ни токарный станок. Сам характер работы этих простейших механизмов, способствовавших созданию произведений народного искусства, говорит о том, что с глубокой древности человеку присуще в его пластическом творчестве исходить из стереосновы, придерживаясь представлений о геометрической правильности и до конца работы с ними не расставаться. Форма вращения, много раз повторенная форма, тяготеющая к шару к сфере, к замыканию в самой себе; вращательное движение, множество раз повторенное вокруг центральной мысленной оси, — все это было уже свойственно народному творчеству и во времена более ранние. Когда сосуды лепили, прилаживая кругообразно одну ленту из глины к другой, один ряд наращивая над другим, все время имели в виду строго сферические границы гончарного изделия. Именно так шлифовалось чувство скульптуры, пластической формы, которая не знает сторон, «точек зрения» тяготея к сферическому формообразованию. Изобретенный примерно за три тысячи лет до нашей эры гончарный круг облегчив работу закрепил то, что предварительно успело уже сформироваться, устояться, достаточно четко определиться. Простое и не-

заменяемое техническое подспорье, состоящее из двух расположенных один под другим кругов, фиксировало давным-давно освоенное вращательное движение. В этом движении была и своя магия: замкнуть, сохранить, определить как сферически автономное, замкнутое, повторить движение много раз как заговор, как заклинание, подкрепить содеянное своими знаками, оберегая от бед. Иллюзия порядка, магия определенности, своего рода власть над миром. Союз руки и простейшей машины дает сосуду неповторимое очарование, человек стремится к гладкости, к идеальной плавности перехода, к стереометрической правильности. Круг ему в этом помогает. Но по всей сферической поверхности проходит отзвук движения его руки, которая в таком вот профиле, а не в ином, «вытянула» горшок. Шар как таковой, с которого иногда гончар и начинает (замесив туго и плотно кусок глины и придав ему форму шара) есть объем сферической формы, который занимает определенное место в пространстве. Но активного общения с пространством у него нет. Он нем, пассивен, неподвижен. Но вот начинается вращение круга. Круг с установленным на нем глиняным комом вращается очень быстро. А руки, которые держат будущий сосуд, движутся медленно. Легкий нажим мокрой рукой, почти едва заметный, и сразу же по всей периферии равномерно образуется выгиб. Или так: к вращающемуся быстро и равномерно сосуду на несколько секунд керамист приставил палочку

с тонким острием, вот и все. А затем так же приставил палочку чуть пониже. И вот уже на тулове образовались две борозды, два пояска, которые многое меняют, определяют, формируют. Внешне руки движутся мало, и в этом особенный пафос пластики гончарства. Художник-гончар сразу получает наглядный результат самого маленького нетрудного движения. Механически совершенный отклик на движение живой руки. При такой работе, которой ничто здесь не мешает подняться до истинного творчества, оберегается «чувство шара», как чувство цельности и чувство материала. Хотя внутри горшок, естественно, получается полый, чувство монолита объемов сохраняется, более того, отшлифовывается. Опора на эту исходную стереометричность так же нужна гончару, скульптору как живописцу необходима опора на изначальную плоскость его холста или стены. Живописец бережен по отношению к поверхности, на которой работает, он ее старается выразить, сделать поверхностью-пространством, а не уничтожить. Такое отношение к делу поддержит его. Даст ту опору которая может привести к подлинным творческим результатам. То же и с объемом; он для скульптора и обстоятельство «старта» и элемент, который не должен пропасть, уничтожиться при завершении работы. В народной скульптуре и в художественном ремесле, ближайшим образом соприкасающихся со скульптурным творчеством, этот момент выражен с боль-

шой отчетливостью. Исходное стереометрическое основание, вначале неподвижное и даже особенно отдаленное от свойств процесса труда над вещью, превращается в тот выразительный, тяготеющий к центру монолит-универсум, о котором я уже писала. В процессе обработки глиняный шар насыщается живыми силами, и идеально правильная (как бы все время не упускаемая из вида при работе) форма исходного объема начинает говорить языком органического искусства. Стереометрия становится экспрессивной, преображается в высшей степени. Преображается, но не исчезает.

Чтобы быть точным, нужно сказать, что вовсе не всегда исходный кусок глины бывает правильной шаровидной формы. Но не его форма как таковая, приближающаяся порой к цилиндру или комку не очень ровному определяет тут суть дела. Важнее, что при работе чувство исходной идеальной сферичности сопутствует мастеру. Принцип исходной стереосферы можно проследить в разных проявлениях. Мастера вятской игрушки с давних времен начинали с шара, который затем превращался в блин. И из блина сворачивался конус, который и давал пластическую основу вятской барыне или кормилице. Изготовление старых загорских кукол начиналось с того, что резчик заготавливал равной величины и формы трехгранные чурки. Потом, когда нарядная барыня была хитро вырезана и раскрашена, трехгранное основание, стереосфера ее

продолжала давать о себе знать со всей определенностью. Она держала всю композицию с ее сочной, энергичной компактностью. Уже на египетском рельефе можно видеть, как один мастер протягивает другому колбасообразный кусок глиняного теста для формовки будущего фаянсового сосуда⁴ Везде и всюду дает о себе знать в народной художественной культуре эта человеческая, динамизированная стереометрия, которая дышит и живет пластической жизнью в своих скупых и красноречивых, особенных контактах с пространством. Она упорядочивает она дает упругость напорю изнутри. В нашем сегодняшнем бытовом окружении геометризм вещей — нечто антиприродное и антиживое, внепластическое. Он полярен органическому и внутренне подвижному началу. Чтобы оживить вещь, теперь нужно живое и пластическое «вычислить», привнести, измыслить.

Над этими проблемами работают дизайнеры. В народной художественной культуре эта проблема не стоит и стоять не может. Ибо народная «геометрия» органична. Она практически неотделима от того живого, что вмещает в свои пределы. По сути дела, в народной культуре и нет ничего, кроме очеловеченной геометрии. Без этой ритмизированной геометрии — ни жить, ни работать, ни творить. Человек разглядел спокон веков эту геометрию и ритмику в природе: удары волны о берег строение снежинки, смену дня и ночи, зимы и лета. Сквозь существующий в мире хаос

проглядывает повсюду и гармония геометрии, симметрии, ритма. Человек выбрал гармонию, ритм, его разглядел и поэтому выжил. Поймал их и взял на вооружение, чтобы, подражая природе, внести в эти пределы свой человеческий необходимый смысл. Собственно, ничего, кроме этого, и нет в народном искусстве. Геометрически оформленные предметы как таковые и их силуэты, проекции геометрически организованных предметов, нанесенные, в свою очередь, на геометрически упорядоченную поверхность, форму, объем. Человечным, пластичным, художественным геометрическое здесь становится, так сказать, с порога — вступая в динамические контакты с миром, начинает осуществлять свою жизнь в пространстве и времени. Объем как таковой всегда почти дополнен проекцией объема, очерком «отражения» какой-то предметной формы.

Художественная проекция, как и художественно обработанный объем, в общем в равной мере обладают плотью и материальной, и пластической. С момента начала обработки материала ему сообщается живая сила художественного движения. Фигурально выражаясь, предмет и его тень всегда шли рядом. Проекция солнечного диска в круге, в розетке, запечатленная много раз в народном искусстве, может служить своего рода символом. Однако и такая геометрическая фигура, как спираль, неизменно употребительна, повсеместно рождается искусством вновь и вновь, вероятно, потому что дает как бы формулу и знак вечно-

го творческого созидания, намечает путь разворота изнутри — вовне.

Нужно иметь в виду, что природу пластической плоти народного искусства перестаешь понимать, если забываешь о том, что она взращена, сформована, культивирована в сфере нехудожественной, в обычае обработки вещей, никак и ничем не украшенных.

Верно, что границы между искусством и тем, что лишь стоит на его пороге, неопределенны. Но, вместе с тем, существовало неуклонно соблюдаемое веками обыкновение: есть вещи, которые не должны быть тронуты узором, где резьба или роспись неуместны, смешны, несерьезны. Это соха, борона, верши рыбака. Это деревянная маслобойка и большие ложки для масла. Корзины для зерна, разные чаши. Долбленные чаши, крупные корзины безузорного плетения и множество крупных простых глиняных мисок, квашней, крынок, горшков из глины. На Кавказе, например, таковы глиняные кувшины для вина, огромные, более чем в рост человека, которые вкапывают в землю. Великаны поставцы, изготовленные токарями, и кадки и бочки, живущие в кладовых, сработанные бондарями. В них есть прочность, осмысленное удобство, деловые качества, с которых все начинается, которыми все и кончается. Сейчас в крестьянском, народном быту таких вещей становится все меньше. Но они сохранены у нас во многих музеях. А иногда и введены широко в экспозиции. Их можно ви-

деть в Этнографическом музее в Ленинграде, в Музее этнографии под Ригой, в Львовском музее.

Этими вещами со двора, из кладовой, из погреба в чем-то главным как бы измерено то, что поменьше величиной, то, что украшено и на виду. Ибо мир этих вещей насыщен глубоким пониманием дерева, глины, металла, кожи. Тут напластовалась, отслоилась незаменимая в быту мудрость знания материала. Превосходно отработано чувство формы; господство больших масштабов, открытой, откровенной фактуры и текстуры безраздельно. Этот мир вещей насыщен знанием стихии дерева и глины в их универсальности. Удобно, прочно, годно для долгого употребления. Вот и все. Остальное было бы тут лишь помехой. Коса-горбуша не должна быть украшена, как и соха, как плуг. Но красота безузорности, неукрашенности неотразима, совершенна. И почва искусства — здесь, его лоно — здесь. Все сделано так, чтобы эти вещи были только себе равными. Но они не таковы. Потому что, помимо намерения, в корчаги и плетеные корзины уже пробралось чувство формы, ритма и стиля, уже просочилось пластическое, человеческое, гармоническое, хотя не ведает о себе самом, что красиво, что талантливо. А рядом жили вещи, тоже осмысленные пользой для бытия, — украшенные, орнаментированные. Прялка, валец, пряник, дуга, парадные сани, праздничная посуда. Вещи, в которых тонко сбалансированы, по сути дела, разные начала. Прялка служит женщине всю жизнь с девичьих

лет для работы, но на нее люди смотрят, она и гордость и краса, на нее и любят, ее и любят как живое, ставшее родным существо. В вещах из погреба и из кладовой, со скотного двора четкий стереометризм, организующий осмысленную функцию замкнутость предмета, был естественным, необходимым свойством. Порою он еще обретал по-своему совершенные качества некоего пластического целомудрия, начинал набирать силу потенциала монументальности. В вещах, украшенных, сделанных намеренно красиво, такое целомудрие утилитаризма по сути дела уже нарушено. Пластическая структура этих вещей специфична.

Таковы, скажем, бытовые вещи русских крестьян XVIII и начала XIX века. Например, деревянные солонки XVIII века. В основном объеме своем солонка имеет крышку под ней и хранится соль. Возвышающаяся над ней досточка-спинка удобна потому что, ухватившись за нее, можно солонку взять в руки и поставить на стол, убрать в шкаф. А похожа солонка по своей форме, по конструкции и всему облику на торжественный трон. Такой в ней заложен потенциал монументальности, таким сдержанным величием отмечена резная орнаментация. Основное почти кубическое тело сбито очень плотно, тугим монолитом. Куб как бы пружинит изнутри, и кажется, что из его пределов выступают закругленные края крышки и чуть заметные слегка закругленные, обернутые внутрь подставки-ножки. А верх вырастает из этого

массива, медленно выгибаясь симметричными завитками. Завитки не просто завитки разной формы. Они — головы. Может быть, это лошади, может быть — птицы. Стереометрически правильное сочетание объемов налилось пластической силой, обнаружило в себе способность к движению, из сочетания объемов выросло живое, гибкое. А по плотной и ровной поверхности и спинки, и крышки, и нижней стенки вкруговую вырезаны плоской выемчатой резьбой три розетки, древние знаки солнца. Плоский орнаментальный рельеф сделал много для того, чтобы на устойчивом и неподвижном медленно задвигался по кругу степенный ритм, чтобы задышала поверхность, раскрылась взору ее в меру подвижная и живая, ровная глубина. Живая душа, намек на живую душу высказан очень умеренно, симметрия придает мотиву геральдическую отвлеченность. Но намек есть, и он крайне здесь нужен. Соблюдена гармоническая мера гибкости, одушевленной отзывчивости и монолитной, замкнутой в себе устойчивой многозначительности, многозначности. Она, солонка, — и трон и живое существо, как бы сидящее на троне, и очерченный трижды кругами-розетками особенный мир, где есть и живое и неживое, и стойкое и гибкое. При этом, хотя солонка — вместилище для соли и в этом ее главная функция, как и древняя амфора, смотрится она скульптурой монолитного, целостного, органически нерасчлененного свойства с сокровенно далекой глубиной-сердцевиной. Замечатель-

но, что то же пластическое свойство обнаруживается в вещах, которые, казалось бы, по всему своему построению — предметы открытой формы. Тверской ковш практически представляет собою глубокое вместилище, широко открытое сверху. И все-таки, вопреки здравому смыслу и житейской логике, форма кажется тоже скрытной, очень плотной, очень массивной. Основной объем, плотно, трудно разворачивающийся снизу вверх, с одной стороны превращается в хвост ковша, с другой — выгибается тесно сближенными, крепко и тоже как-то скрытно, сокровенно сдвинутыми головками коней. Головки малы, они словно бы в одной и той же нераскрытой почке, а источник роста — в теле ковша, в нем скрыта мощная энергия, о которой мы почти ничего не знаем, только догадываемся. Другое дело, что по краю ковша вдоль и слегка вверх пущена двойная волна зигзагообразного орнамента — волны покрупнее и волны помельче. Может быть, хотелось резчику дать намек на плавность формы, на то, что ковш не ковш, а ладь, или тройка такая, что и плывет и летит как во сне?

Но и здесь резьба многозначщей вещи дает еще одну грань для того, чтобы своей легкой поступью по поверхности дать понятие о том, как могуч, целен, устойчив и таинственно скрытен этот тверской ковш.

В плоской выемчатой резьбе, такой, как здесь, — самой распространенной и самой характерной для русского народного творчества, да и не только русского, — сказались специ-

фика пластической структуры этого искусства. Чтобы пластический монолит вещи сохранился, нужна как раз такая, а не какая-нибудь иная резьба. Она внедряется в глубину вещи ровно настолько, чтобы ее не нарушить, но, напротив, утвердить и выразить плоскость как пространство-поверхность, помочь высказаться так, как вещи из кладовой и погреба не высказываются...

Обращаясь к другим предметам русского народного искусства, мы видим, какое широкое и тонкое развитие получили здесь разные виды деревянного барельефа, и понимаем, что явление это нельзя считать случайностью. Это обстоятельство, вытекающее из всего пластического строя народного искусства, в частности такого, которое тяготеет к творчеству скульптурному. А уж там, где силою специфического развития все-таки привился и горельеф, его сумели так переиначить, что он вынужден в конце концов подчиниться доминанте монолита. В этом отношении характерна архитектурная крестьянская резьба среднего Поволжья, имеющая источником своего вдохновения корабельную резьбу идущую, в свою очередь, от европейской резьбы классической⁵. Сохранилось много ковшей с птичьим носом, в каждом из которых мы обнаруживаем оттенки аналогичных решений: плотные ковшики-наливайки с ажурными ручками, и чашка-корытце, где форма обручей, обтягивающих ее туловище, непосредственно переходит в голову птицы. Затейливая швейка, вертикальная рабочая часть которой —

женская фигурка; она, как кариатида, держит на поднятых кверху руках подушечку для иголок. Вот в этой вещи, тоже принадлежащей к эпохе еще восемнадцатого века, как она ни хороша, заметно, что монолит расщепляется, дает место несколько другой структуре, при которой тема непрерывного роста осложняется расчленением на раздельно мыслимые, а затем соединенные части, причем форма оказывается гораздо более экспансивной. О том же нам скажет и гжельская, уже самая ранняя, расписная керамика, сочлененная из многих форм. Очевидно, что она, с ее полународной, полубарской обаятельной роскошью облика, отличается, например, от ярославских суровых сосудов первой половины XIX века из черной глины, лощеных, неистово монолитных. Крышки ярославских этих кубышек словно бы втянуты во внутрь силою большого напора, ручки и носики таковы, что их нельзя и мыслить себе вне единой сферической формы, в орбиту движения которой все они втягиваются.

Сопоставляя ярославские кувшины и кубышки с гжельским фаянсом, мы можем нащупать границу с иной пластической структурой, вопрос о которой выходит за рамки рассматриваемой здесь проблематики.

Народное искусство возникает и существует одновременно и рядом с иным, профессиональным искусством и неминуемо приходит с ним в соприкосновение. Простой народ всегда так или иначе взаимодейст-

вует с городским, ученым, цивилизованным, с проявлениями духовной культуры, имеющими свою историю и свои законы развития. Взаимопроникновение разных (если не полярных) художественных культур происходит постоянно. Это непрерывный, саморазвивающийся процесс. Его доступные для обозрения результаты помогают понять сущность природы народного искусства. В таком ракурсе рассмотрения отчетливо выступают качества высокой прочности и устойчивости структуры народной пластики. Она, сама себя не созная, на ощупь, находит свое русло, единственное и необходимое. Законы, которым подчиняется народная пластика, в этом смысле подобны законам природы.

Близкое по художественной структуре, а в чем-то и совсем иное, и даже противоположное, можно обнаружить в таком проявлении народного пластического гения, как религиозная скульптура.

На перекрестке двух сельских дорог где-нибудь в Литве или в Польше, на обочине и рядом с домом, в стволе большого дерева, под его кущей находили убежища сокровища народного творчества. Здесь религиозный догмат получал вольную, деревенскую, народную интерпретацию.

Происходил отбор сюжетов, изблюбленных тем, и складывалась традиция их трактовки, наивной, пропитанной немудрящей народной магией, но и интонациями истинного, неханжеского человеколюбия. Такого, какое может быть, свойственно



Распятие. Польша

Распятие. Фрагмент. Литва

простым людям, знающим, почему фунт лиха...

В костел идут на праздники, оставив для этого будничные дела, принарядившись, преобразившись, настроившись на особый лад. А эти часовенки, как скворечники, прилепившиеся на деревьях, пристроившиеся на столбах,— всегда рядом, они входят в каждодневное существование. Очень остро выступает их связь с природой, жизнь в природе, той, что близка к человеку. Росло около дома старое, корявое, кривое дерево, с густой листвой летом, с торчащими, узловатыми сучьями зимою, потом на нем укрепили небольшой ящик с двухскатной, как на доме, крышей. Спереди ящик открыт, вставлена в него доска, наподобие полочки, и там скульптура. Фигурки святых раскрашены голубой, красной, коричневой краской. Часто на внутренней стенке круга простого орнамента. Корявый ствол, приютивший этот маленький домик бога, кажется огромным, а фигурки малы, иногда даже и не очень хорошо различимы. Бывает, что часовенка мала и укреплена очень высоко, а вокруг столба пустырь или чистое поле. Бывает, что ящик с резными фигурками еще забит ради сохранности переплетом из грубых досок или железных прутьев. А иногда, особенно на кладбищах небольших, сельских, святые и скорбящий Христос спрятаны за стеклом, и их почти совсем не видно. Статуя Христа, несущего свой крест, поставлена на грубое, неровное узкое возвышение; а от непогоды группа защищена не вяжущимся с ее формой грубова-

тым железным перекрытием, которое удерживается прибитым к столбу переплетом сложенных наискосок металлических прутьев. Видно, что никто из тех, кто чтит это изображение и знает его, может быть, многие десятки лет, не воспринимает все, вместе взятое, как красивое зрелище. Иначе укрытия делались бы по-другому. И, может быть, место выбирали бы иначе. Религиозная скульптура, сделанная народным мастером, живет среди людей как принадлежность быта. Ее чтут, она нужна, но все говорит о том, что кривоватый столб не есть ее пьедестал, никто не выбирал ей такого места, чтобы пластическая форма вступила бы в художественно прочувствованные взаимоотношения с пространством, его организовала бы и сама выгодно предстала бы в своих пластических качествах. Скульптура, имеющая для здешних простых людей большой духовный смысл, живет в бытовом пространстве. Она почти неотделима от них самих, так что со стороны взглянуть на нее трудно и не приходится в голову. Зрелищность церковного культа, в которой, казалось бы, с малых лет человек, привык, видимо, никак не влияла на развитие народной традиции делания религиозной скульптуры и формы ее почитания. Глядя на фотоснимки с литовских, польских, чешских, молдавских мадонн и христов, просто невозможно вообразить себе, каковы их истинные размеры. Пьеста близка по своей композиции к готической. Много раз она повторена народными скульпто-

рами. И каждый раз трудно себе представить, что этот пафос всечеловеческой скорби исходит от двух маленьких фигурок, не достигающих по высоте и полуметра. Сжатость, уплотненность форм тоже означает тяготение к компактности монолита, но это не предметы простого бытового применения, а предметы культа, религиозного культового поклонения. Поэтому магически притягивающая к себе красноречивая выразительность, от них исходящая, тут главное. Тем более знаменательно, что и здесь действуют характерные и коренные признаки народной пластики. Если сравнить ряд изображений польской «матки бозки» — можно убедиться в этом.

Фигура молящейся мадонны сведена к абсолютно компактной форме. Чуть расширяющаяся книзу, устойчивая, как египетская пирамида, она подобна древнему идолу загадочно замкнутому в себе, магически недвижному таинственно и бесконечно вырастающему из своего пьедестала. Корона возложена на нее как некий знак, ворот одеяния подобен архитектурной детали. В два ряда спускающееся орнаментальное украшение одежды величественно так, будто высечено в скале. Здесь оно имеет простейшие очертания. Иногда орнамент расходится по конусоподобному объему фигурки врезанными в дерево разветвлениями. Везде намек на слегка раскрывающийся спереди плащ, куда вставлено заостренное деревянное дополнение; оно означает сложенные в молитве руки. Бесконечно

далеко тут до живого, человеческого теплого облика женщины. Это знак, имеющий глубокий внутренне человеческий смысл, строгий, торжественный знак как таковой, обладающий величием непреходящего неизменного всеобщего смысла. Если бы не орнамент о накале внутренней жизни нельзя было бы догадаться с такой определенностью. Подобные фигурки достигают по высоте всего лишь около тридцати — тридцати пяти сантиметров.

Трудно представить себе нечто более полярное принципам барочной скульптуры по силе замкнутости, от решенности от преходящих чувств и житейской доступности. Но если в скульптурах костелов барочной эпохи, будь то костел св. Петра и Павла в Вильнюсе или св. Юры под Львовом, сюжетно мотивированное движение выходило все целиком вовне, общаясь с целым океаном пространства, и в нем же растворялось, то здесь маленькая «матка бозка» — аккумулятор пластико-пространственной подспудной силы, не поддающейся простым способам измерения.

Большой стиль барокко! Аристократизм роскоши, ее избытие, ее нескончаемые щедроты: в одном соборе насчитывают более двух тысяч изваяний, и они наступают на вас отовсюду как живые. Это движение во всевозможных вариантах колышет шевелит, приводит в волнение огромные массы пространства внутри собора. Все и вся бурлит, извивается с огромной энергией, весь декор закручивается в спирали, в роскошные завитки, тела



змеятся, разверсты рты, волнуют обильной мимикой лица — жестику лирует все, что только может жестикулировать, бушуют и грохочут складки, гнутся картуши...

Что думал и чувствовал тогда простой и скромный человек из народа, пришедший в Вильнюс, в собор св. Петра и Павла? Что он, литовский крестьянин, думал об этом в те времена, когда религиозная народная скульптура достигала своего расцвета? Конечно же, он не догадывался о том, что пышность, которой нет предела, вдруг оборачивается, пожалуй что, бедностью, а сила, которой тут так много, подчас как бы исходит впустую. Что магия власти художника над пространством содержанием своим имеет иной раз привкус холодной гордыни всемогущего и тщеславного маэстро. Что ему маэстро, сродни была самоуверенность упивающегося своим триумфом великого гетмана литовского и польского М. Паца, доверившего знаменитым мастерам из Италии и Кракова исполнение ансамбля собора св. Петра и Павла. Но так или иначе, маленькие фигурки из придорожной часовни, литовской или польской, — антипод этой барочной пластике и противостоят ей достойно.

Костел оказывал влияние на целые поколения простых людей. Вера была велика, серьезна, костел был не только подтверждением силы земных властителей, но и источником силы духовной, зримым доказатель-

Мадонна с младенцем. Польша

Фигура из «Распятия». Литва

ством правоты религиозного учения. В костел ходили всю жизнь — с малолетства и до глубокой старости. То, что там слышали, видели, запечатлевалось прочно, действовало глубоко. Но претворялось в сознании и в ощущениях своим, народным образом. Сейчас трудно было бы воссоздать целиком процесс этого народного восприятия, но помогают тому сохранившиеся до нашего времени образцы народной литовской пластики.

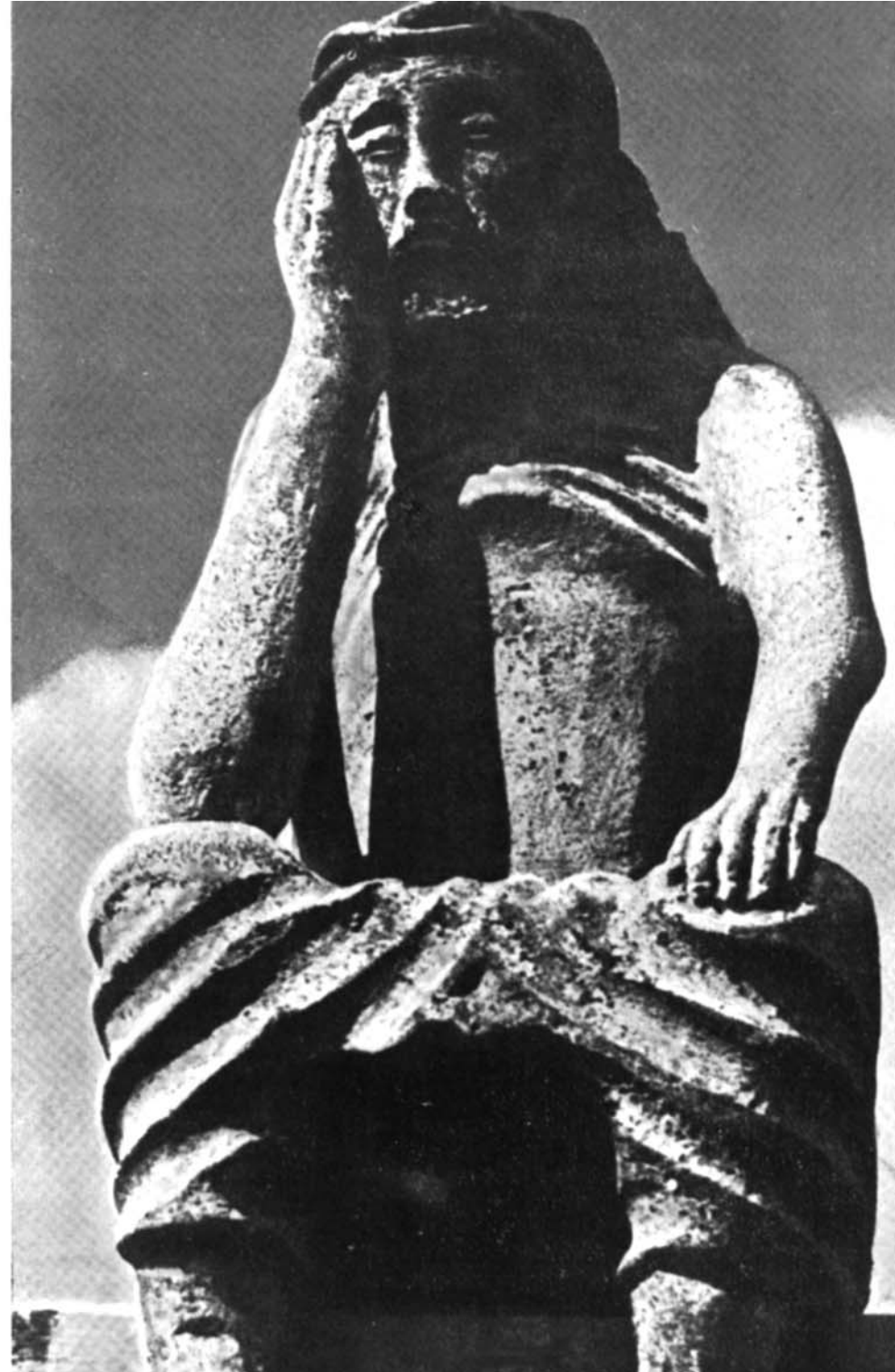
Любопытно, что архитектура костелов была барочна, а, по сути дела, народу более близкой оставалась структура готической скульптуры с ее системой миропонимания и мироощущения. Правда, если не органический сплав барокко с готикой, то их близкое и постоянное соседство характерно для архитектурно-скульптурных ансамблей, например, старого Львова. В наивной форме, очень целостной, эти напластования можно видеть в народной скульптуре. Мотивы народных скульптур — литовских, польских, чешских, словацких — ближе к средневековым. В готике все еще синкретично, хотя подходит к размежеванию. Тут душа таится, скрывается, и в том ее сила. Тут тоже есть глубокий потенциал, насыщенность возможностью движения; подозревается скрытый (и тем таинственный) источник силы. Пространственная концепция здесь вызывает образ сжатого тугого бутона, где лепестки еще сплюснены. Так сдвинуты, уплотнены, стеснены здесь пространственные слои.

Готика, с ее напряженной духовностью, внутренне близка народной



Христос в гробу. Литва

Христос скорбящий. Село Борув. Польша



скульптуре. Это видно хотя бы потому что именно здесь народная религиозная пластика Чехии, Словакии, Моравии, Литвы, Польши настойчиво черпает свои основные мотивы, а затем их во множестве вариантов развивает еще и в начале двадцатого столетия. Достаточно вспомнить мотивы оплакивания Христа, положения во гроб, распятия.

Но вместе с тем характер конкретных пластических решений, принципы образования скульптурного целого в народной скульптуре совсем иные. Характерно, что, глядя на эти народные творения, мы все время можем легко сквозь них узнавать прототипы, чаще — готические, но тем более красноречиво дает о себе знать свой язык, своя концепция пластического организма.

Готическое распятие или готическая пьета (например, чешские или словацкие) черпают свои языковые средства в источнике, который все более и более будет затем притягивать к себе художников последующих эпох. Религиозный образ с его обостренной духовностью набирает силу убедительности в том, что все ближе и ближе подходит к достоверности зрелища умирающего на кресте человека или матери, которая держит на коленях погибшего сына.

Как мы знаем, поздняя готика была чревата Ренессансом. Вопрос о том, как потом обернулась эта тенденция готики в последующие этапы развития, в данной связи не существен. Но в вещах, о которых идет теперь речь, с огромной силой

достоверности предстает образ измученного, истерзанного крестной мукой человеческого тела с обнажившимися, проступившими ребрами, с каплями крови, которая сочится из ран. Тяжело падают складки плаща, облегая колени богоматери, сложно заполняя собою почти весь пьедестал. Их ритм богат сложен, музыка красноречива, мера подлинной предметности и музыкальной духовной сложности, которая выступает в их трактовке, входит в основу структуры этого образа. Он глубоко трогает своей человечностью. Можно сказать, что готическое искусство в этих европейских странах достигло высот каких искусство барокко здесь, пожалуй, не достигало.

Так или иначе, высокая духовная суть этого искусства была в своем главном внятна пластике народной, если судить по многим и многим до нас дошедшим образцам.

Но интерпретация, характер понимания своеобразны. Для нас сейчас интересно то обстоятельство, что характер чтения готического искусства народным мастером вполне соответствовал принципам народной пластики, от готических отличающихся самым решительным образом. Поздняя готика, с ее сближенными пространственными слоями, еще тяготеющими отчасти к тесноте барельефа, но уже почти готовая с этой теснотой расстаться, вся накануне решительного перелома. А устремления народного мастера имеют совсем иное направление. Его трогает образ распятого Христа, и готического больше, чем ба-

рочного. С истинным чувством подлинного сострадания, человеколюбия народный мастер повторял наклон головы, измученной страданием, вырезал глубокие впадины полуприкрытых глаз, скорбный, истерженный страданием рот. Но все же музыка образа у него иная, и строй ее другой. Показательна в этом отношении более всего та трансформация, которую в народной скульптуре претерпевает традиционная лепка распятого тела, напрягшегося всей мускулатурой, превратившегося почти в скелет. Тело готического Христа представляло перед верующими во всей наглядности трагической мучительной изможденности. Но народная пластика этот момент удивительным образом преобразует и переиначивает. Почему так истово и проникновенно разрабатывая мотив наклоненной или запрокинутой головы и полузакрытых в муке глаз, народный мастер превращает ребра в нечто, подобное орнаменту? Почему ребра, расходясь от центра тела равномерными лучами, ничем почти и не напоминая костяк живого человека, образуют красивое спокойное полукружие, подобное своду? Почему вместо того, чтобы сделать попытку воспроизвести в складках живой трепет душевных чувств, который есть в прототипах, народный мастер превращает драпировку в узор, образуя орнаментоподобные повторения равномерных углублений? Об этом стоит говорить, потому что такая трактовка повторяется сотни раз, получая в названных странах самое широкое развитие.

Если в литовских вариантах чаще центральным оказывается сводчатое полукружие, образуемое лучами-ребрами, то в польских — ребра, вернее, их почти до неузнаваемости преобразованные подобия множатся и множатся и, подступая к горлу Христа, подпирают склоненную набок голову и образуют островерхий свод. А повязка со своими складками может иметь разные вариации, но все они неизменно развиваются в том же направлении динамизации формы. Такой мотив, усвоенный у церковных ученых мастеров в городском костеле, никак не вдохновляет народного мастера на приближение к воспроизведению тела господня в его человеческой телесности. И ребра и складки, утрачивая решительно связи с телесным, доступным чувству осязания, становятся знаком идеи страдания. А повторение этого знака мастер продолжает столько раз, сколько ему подсказывает его ощущение внутреннего движения, сообразного с развитием той духовно-орнаментальной стихии, которая им, народным мастером, владеет. Он, того не сознавая, стремится приблизиться к привычным своим пределам понимания-ощущения. А в этих пределах — свои законы, свой способ выразить идею всеобщего значения. Тяготение к монолиту разработка его поверхности отчетливо барельефна, динамизация целого осуществляется посредством орнаментально организованного движения. Эта тяга оказывается в данной ситуации мощнее, существеннее, насущнее; она ближе подводит к желанным творческим результатам,

нежели разработка чуждой народному мастеру темы собственно телесного страдания. И, пожалуй, трудно сказать, чья правда выше. Ясно только, что она, правда, тут другая. Элементы экспрессии, которую мастер так старается акцентировать, когда режет из дерева голову лицо, с энергией воспроизводит его мимику и патетику традиционного движения тела, здесь сопрягаются с погружением целого в водовороты орнаментальной стихии. Те же моменты можно наблюдать в трактовке других религиозных сюжетов, которые многократно, как всегда в народном искусстве, повторяются, варьируются и в русле этих вариаций отрабатываются до большого пластического совершенства. Скорбящий Христос, Христос перед Пилатом или Христос из Назарета (иконография и сюжет один, названия разные) положение во гроб, молящаяся богоматерь. В этой структуре естественно воспринимается терновый венец в виде равномерно плавного ритмического переплетения без всяких признаков шипов, так же как и кровь, выступившая из раны в виде симметрической и упругой виноградской грозди. Эти важные для культа детали несут свою функцию знака, отрешенные от телесного, физически конкретного правдоподобия. В этой связи, как естественное развитие народной символики, воспринимается прекрасный образ богоматери с пронзенным сердцем. Народному сознанию чужды и не надобны спадающие со всей естественностью складки, как и по-настоя-

щему вздымающаяся грудная клетка. Но идея страдания матери в то же время выступает с силою магической конкретности; вопреки логике правдоподобия сердце извлечено наружу и приставлено к материнской груди как твердый, обозримый в своих объемах предмет. И затем это сердце-символ пронзено мечами, которые выглядят тоже реальными предметами. К этому нужно добавить, что изображение богоматери часто взято в обрамление сделанного из жести огромного венка, что, изображая сцену положения во гроб, скульптор каждую из фигур делает как особо воспринятую и в себе замкнутую; статуя Христа лежит на постели, застланной настоящей тканью с подлинными кружевами, а рядом стоят реальные, бытовые кувшины из сельского быта. Они так же предметны, как и череп с костями подле них, как и рукоятки мечей, со всей прямотой пронзающих сердце Марии. Стало бы, чтобы приобрести качества знака всеобщего смысла, скульптура выходит за пределы телесного, конкретного правдоподобия. Но, становясь символом, обретает облик символа-вещи, символа предмета. Так и в области религиозной скульптуры народное искусство обнаруживает в своей основе слитность духовных и предметно-материальных начал.

Говорят об оптимизме народного искусства. Да, народу чуждо привнесение в творчество негативных состояний, настроений, сомнений и

слабостей. В его сферу попадает и там остается то, что непреходяще и помогает жить. то, что не подтачивает жизненные силы, а их утверждает и множит Искусство — созидание доброго.

Должно быть, потому в религиозной скульптуре, в народной иконе, там, где устойчивы и традиционны темы страдания, они интерпретируются народом в такой форме, что способствуют укреплению в человеке мудрой силы. При этом народное искусство, в своей сосредоточенной глубине и отсутствии мелочной, житейской суетности, чисто и серьезно. А вот в народной игрушке всегда живут радость, шутка, лукавство мистификации, отзвук раскованности озорного карнавала, намеренный веселый сдвиг в невероятное. Народная игрушка всегда близка в чем-то нарядной и праздничной суете яркой ярмарки, потешной сказке, в которой всегда заранее обещан веселый и благополучный конец. Что и говорить, эти токи смеховой культуры просачиваются понемногу и в другие области народного искусства — в лубок, в поливные изразцы, на край вышитого полотенца. Вдруг смешная гротескная фигура померещилась человеку и он вырезает ее на скворечнике, на воротах, на конце ложки. Но ближе всего дух игрушки святочному или масленичному гулянию с ряжеными. В народной игрушке есть всегда нечто от балаганной фразы, от реплики к зрителю, приглашающей его остановиться, прислушаться. И кушать. Игрушка рассчитана на работу у зрителя первой сигнальной

системы. остановись! взгляни! Отсюда непременный жест и фраза, затейливость, яркость причудливой окраски. Правда, «реплика» чаще всего одна и та же, жест повторяется. В этом есть своя ограниченность, но есть и резон. Надо, чтобы в базарной толчее зритель издалика — по виду по голосу по реплике-приветствию, по этому ярмарочному первому восклицанию узнал своего любимого героя. Или познакомился с ним впервые — оглянулся, пошел на звук и цвет рассмеялся, пленился. Что может сравниться с этим протяжным, петрушечно-клоунским тоненьким призывным воплем, как его не узнать? Тут много от балаганного веселого камуфляжа, от циркового парадокса. А стало быть, от исконного древнего лицедейства. Тут всегда есть какая-то интригующая загадка переодевания, перевоплощения. Наслаждение в том, что за шкурой медведя — не медведь, а человек, и это как-то обнаружится. Такая двузначность уже держит внимание зрителя. Вы знаете: за тем, что вам показывают кроется что-то другое, вы воспринимаете и то и другое в пикантном прямом соединении. Поэтому никогда в хорошей народной игрушке нет плоского буквального правдоподобия. Ведь захватывает то конфликт парадоксальности! Для этого расписывают корову и лошадь яркими красными и синими полосами, вытягивают им бог знает как шею, красят автомашину в анилин, расписывают цветочками, золотят ба рану рога, делают так, чтобы у деревянной птички вместо хвоста

был свисток и свист был совершенно не похож на пение настоящей птицы. Все наоборот, все «понарошку» так, чтобы между тем реальным, на что намекается и как оно осуществилось, был бы острый, вопиющий конфликт резкий, как вопль красноногого петрушки.

Балаганная пикантность — переодевания в барыню. Да без него и ярмарка не ярмарка! Говорят о сатире. Быть может Но народная сатира — особая сатира. В ней столько веселой праздничной игры, столько от праздности громогласного гулянья! Барыни из старой Вятки, барыни из Каргополя, барыни-дуры из Загорска. Конечно — издевка, конечно — насмешка, и над ними, и над их кавалерами-гусарами; но веселая, нарядная, с заливыстым и беспечным смехом — ярмарочным смехом. Занятно, что в барыню нарядалась простушка, нашенская, так она и прохаживается, так и красуется. А если бы была как барыня — точь-в-точь, улыбку бы стерло с лица, реакция стала бы совсем другой.

Глиняные игрушки везде и всюду рождались словно бы сами собою подле серьезного гончарного промысла. Говорят чтобы не пропали лишние кусочки уже хорошо вымешанной глины, из которых горшка не сделаешь, даже маленького, стали для потехи лепить кое-как что-то похожее на смешное существо. Сама мнется глина в руках, словно бы сама катается между пальцами, превращаясь в колбаски и шарики. Оказалось, что если проткнуть дырочки на особый манер, глина из-

даст звук, веселый свист Сперва, чтобы отдохнуть, так себе, между делом слепилось что-то для своих ребят потом оказалось, что и на базаре для детей такое берут Вот и пошло. И где только так не случалось! Везде, где лепят горшки, где крутят их гончары на круге с древнейших времен и теперь, так. Соседская жизнь одного с другим повторяется, она как закон природы.

Двоичность серьезного и смешного, дельного и безделушки. Одно без другого почему-то и не живет никогда. Как мы видели, даже в мусульманских странах, там, где звучала угроза, что делателей игрушек будут мучить в день страшного суда...

А контраст велик. Замкнутость сосуда в самом себе, полная чуждость суетности и преднамеренному актерству целомудрие домовитости еще оттеняются этими импульсами и порывами к балаганному лицедейству раешнику комическому парадоксу обращенному к зрителю в игрушке. Но контраст в его остроте все-таки лежит более на поверхности явления.

За первым сигналом, за балаганной репликой народной игрушки, осуществляющей функцию первого знакомства, может последовать и нечто другое. Может раскрыться целый мир, сложный, уводящий на глубину Но он может и не быть открыт зрителем. Это зависит от разных обстоятельств, в том числе и от самого потребителя — зрителя, от его активности, способностей чувствовать, воображать, вникать.

Собственно, так и бывает с произведениями искусства и не только искусства народного. Не все умеют получить то, что им способен дать художник.

А может дать народный игрушечник многое.

Особенности народной игрушки и ее отличия от фабричной, той, которую создает для детей цивилизация, возникают из неделимости жизни и творчества, из свойств цельности, человечности, динамизма, которые присущи всей народной художественной культуре.

Если бы народный мастер даже и захотел, он не умеет делая ярмарочную игрушку ограничить себя только воспроизведением тех эффектов «первой очереди», о которых сейчас было рассказано. Не умеет он и отделить свой мир от мира ребенка. И не потому что он сам ребячлив. В народной игрушке не может быть сосредоточено только специфически детское, адресованное только малолетству неразумному дитяти, для которого еще многое закрыто, потому что он не вырос, мал, не знает горечи неудач, тягот и радостей труда, цены уму человеческому цены людям плохим и хорошим, силы страстей.

Для народного мастера, взрослого и видавшего виды человека, который может быть и весел и сумрачно озабочен, и добр и зол, мир в ощущениях неделим и целен. Таким он его и передает ребенку в игрушке — модели мира. А в мире этом есть все, ибо это «весь мир»...

В Таджикистане, недалеко от Душанбе в селенье Каратаг живет

старик усто Саид Расулов. Вместе со своим зятем он делает глиняные игрушки-свистульки. Их работы знают они экспонируются на выставках, продаются в художественных салонах, не только на местных базарах. Успех велик, стало быть, вещей было за эти годы (конец шестидесятых — начало семидесятых) тоже сделано немало. Целыми партиями отправляли зверюшек усто Саида в далекие места, в большие города. Так что «открывать» творения усто Саида из Каратага нет необходимости, они известны. И однако же, они стоят того, чтобы всмотреться в них более пристально. Количество повторений, очень близких, видимо, отшлифовывает и здесь совершенство в осуществлении внутреннего замысла. Звери усто Саида (львы? лошади? верблюды?) фантастичны. Иначе оно и быть не может Как бы мог связанный зоологией художник высказаться так, как этот?

Головы зверей растут изобильно из одного центра, из одного внутреннего стержня, гнутся и полыхают как языки пламени. Головы — две, три, четыре — множатся с рискованной для скульптуры экспрессией. Они растут у нас на глазах, как головы мифической гидры, тарашат глаза, выгибают шею, морды, уши.

Наращивая новые головы, множа прихотливые извивы, усто Саид как бы удлиняет свою пышную фразу в которой есть настоящее красноречие страсти.

И вместе с тем нельзя сказать, чтобы здесь не было зверья, живого естества звериности. Существо на-

ивно поднимает голову маленькую на длинной шее, выгибает грудь, выбрасывая вперед мягкие и крепкие ножки. В зверюге есть милое и смешное, вдруг неуловимо оборачивающееся патетическим и даже грандиозным. Рог загибается воинственно, решительно загибается вперед хвост в этом жесте всегда есть что-то резкое, не терпящее возражений, пресекающее мысль о покорности; угрожают мелькают вспыхивают и пропадают мазки красочных прерывистых полос.

Все зыбко, все в движении. Ноги почти расплзаются в стороны, однако же не расплзутся, шея течет вверх, однако все-таки с совершенной решительностью завершается головой.

Увалень на зыбких ногах почти вполне смешон. Но — нет. Вот он оборачивается великаном, титаном, силачом, и оказывается, что поступь его горда, медлительна, что и его шее нет конца, и теперь ясно, что он легко и бесконечно строен. Как бы иначе он нес с такой грацией головку которая живет уже где-то в небесах и слушает музыку небесных сфер? В каждом есть все, хотя один назван львом, а другой лошастью. Каждый раз — диапазон страстей, где есть и грохот и шепот. Страх и отвага, робость, порыв к разрушению, неистовое и гордое, и жажда свободы духа, и покоряющая сила земного притяжения.

Мы заглядываем в глубокую скважину. Мы робеем от такой глубины, поеживаемся от неуютного чувства бездонности.

Равновесие духа и плоти, тревож

ное, неустойчивое, но равновесие, существует. В неустойчивой устойчивости, в тревоге, перерастающей в страстную патетику с пряной терпкой примесью комизма, и раскрывается мир этого народного искусства.

Что мешает нам войти в этот мир? Понять его как мир страстей человеческих? Мы знаем, это игрушка, маленькая фигурка. Будучи в этикетке названа верблюдом, она безнадежно и забавно на верблюда не похожа. Вероятно, автор хотел развлечь, позабавить детей смешным пестрым парадоксом, рассказал им наивную восточную сказку? Мы приходим к тому с чего начинали: контакты с искусством трудны, не просто иногда в своих реакциях перейти границу «первой сигнальной системы»...

В сфере народного мироощущения смешное неуловимо быстро переходит в страшное, ужасающее, возвышенное, игра — в ритуал, в священнодействие.

«От великого до смешного один шаг» — есть такая ходячая сентенция. Что же, это верно. В карнавальных действиях бывают такие повороты, когда кровь стынет в жилах от страха. А потом — все снова хохочут облегченно, неистово, радостно, обретая способность дышать и спокойно жить.

В коми-пермяцких деревнях не сколько раз мне пришлось слышать рассказы о святочных игрищах. Рассказывали о них люди, для которых это воспоминания юности, празднично притягательные и чудовищно страшные.

Может быть, поэтому интонация рассказов была всегда несколько робкая, даже с оттенком суеверного смущения, будто человек нехотя разглашал то, о чем не следует пожелать, и говорить вслух. Но все-таки рассказать хотелось, память сохраняла картину и яркость ощущений сорокалетней или тридцатилетней давности.

Самым страшным был рассказ такой. В большой избе, где целую неделю на святки «играли» лежал покойник. Все заходили из сеней и видели, что это мертвец, почти совсем голый, весь бледный как смерть. Он был и тяжелый, как покойник, когда его несколько человек поднимали на руках со скамьи и клали на стол. А потом он вдруг открывал глаза, вскакивал со стола и начинал бегать, кричать и смеяться. И все тогда начинали смеяться. Почему же такой он был белый? А парень весь был измазан белой глиной. Не всякий соглашался быть покойником.

Когда потом я смотрела в пермском музее «Положение во гроб» памятник пермяцкой народной скульптуры высокого пафоса, глубокого чувства, я вспоминала эти рассказы. Вот откуда это пришло! Конечно, в том нет никаких сомнений. Потому и обмазывали покойника белой глиной, потому его, тяжелого, и поднимали медленно и трудно, так, как здесь, в пермяцкой скульптуре.

Но как же с финалом? Что это, богохульство, надругательство? Ведь не доказательство же сознательного атеизма? Конечно, нет! Самое серьезное и даже заветное

оборачивалось и разрешалось смеховой разрядкой. Так, как писал уже об этом М. Бахтин в своей книге о Рабле.

Рассказывали и о страшном «лешаке» приходившем с улицы в ту же избу. Ростом он был не как человек, а выше (в валенки у него было наложено тряпок) а голова и весь целиком закрыт холстом, рук не видать — рукава длинные, а пустые. И лицо холстом занавешено, только дырки для глаз и рта прорезаны. Страшно. Страшно потому что он ведь молчит молчит и ходит по избе, как хочет. А потом как загогочет засмеется, заругается, и все смеются, и страха нет...

Рассказывали о роженице, как мужик ее представлял, а два других у нее ребенка принимали. Тоже страшно и смешно и такая руготня, такой срам, что и слушать и смореть нехорошо. О корове, которая заходила в избу (под холстом четыре человека скрывались) Баба корову доит будто настоящая, а потом как ведро перевернет вода льется, холст ребята с себя сдернут и смех смотреть. А иногда так и не раскроются, уходит корова в сени, как пришла. Еще медведь с мужиком плясал, волк девочку крутил, мучил. А на печи старик со старухой сидят он лапоть плетет, она с прялкой, с куделью. Будто старые, на все глядят. А представляют их мужики молодые... Да, дикостью древней, натуральной, деревенской так и разит от этих рассказов. С жестокой прямою перемешано здесь смешное и страшное.

Такого сейчас, пожалуй, в деревнях

уж не увидишь нигде. Но суть дела, крутой замес из таинственно чудовищного и смешного, видно, очень живуч, гнездится, неистребимый, где-то в недрах ощущений. И дает о себе знать разными способами в народном искусстве. Например, в народной игрушке.

Примечательно то, что, по сути дела, такой вид творчества, как, например, дагестанская мелкая пластика, которому не очень-то можно было развернуться в условиях прежних строгостей мусульманской веры, вкоренился в почву очень древних поверий, еще и не сформировавшись как законченное искусство. Из рук молодых женщин статуэтки-игрушки выходят пропитанными насквозь исконной, чудовищной демонологией, парадоксами и зловещего и смешного. Любопытно, что есть среди этих скульптур фигурки, восходящие к картинкам из современных школьных учебников для младших классов. Там всегда много зверей. Можно догадаться даже о том, что пошла в дело картинка, иллюстрирующая, вероятно, крыловская «Квартет» («Проказница мартышка, осел, козел да косилапый мишка...») или русские сказки о медведях. Это был толчок, повод, чтобы дать всегда нужный народному художнику исходный мотив. Но как же мало от него тут осталось, как все ушло в глубину и совсем в ином направлении, чем в крыловской басне!

Сначала бестиарий молодых балхарок кажется как будто забавным. Сидят на задних лапах медведи, козлы, коровы, занятно жестикули-

руют передними. Похоже даже на то, как в Балхаре сидят на полу и разговаривают женщины.

Среди козлов, коров, медведей, баранов — существо с одним рогом сидит на задних лапах, прижимает к животу тоненькие изогнутые колбаски-ручки. Лицо у него человежье, шея длинная, змеящаяся, и торчат два круглых бугра груди. Страшновато проткнула ему палочкой Зубайдат два глаза, ноздри и рот глядятся дырки царапинами, пугающими маленькими провалами внутрь. Это шайтан, однорогий мусульманский черт. Трудно, честно говоря, отнестись к нему просто с улыбкой. Шайтанов много, и все они в чем-то разные. В них есть намек на переход каких-то границ устойчиво человеческого, темные силы, каких и не думал тут встретить, нечто низменное, тихое, опасное, коварное. Разглядев шайтана, видишь, что и в зверях проглядывает та же чертовня, вкрадчивая и страшенькая дьявольщина. Не так то безобидно разводит руками обезьянка, тоже почему-то рогатая; с хитрецей жестикулирует корова, которой следовало бы быть добродушной; кошка, похожая на египетскую богиню Бастет, настораживает своей таинственной неподвижностью; ящерицы, точнее маленькие древние ящеры, извиваясь хвостами и шеями, поднимают головы, фиксируя вас в своей «стойке», сворачиваются в клубки змеи. Морда у змеи обнаруживается с двух сторон, с внешней и с внутренней, причем с внешней стороны она и не змеиная, а человеческая.

Надо еще напомнить о «цвете халвы» земляном, древнем цвете, переходящем из тускло-розоватого в тускло-розоватый. Эти творения балхарок настраивают на такой лад, что думается, будто возник этот бестиарий из недр самого хаоса.

Но не слишком ли сгустила я краски, не исказила ли истинную картину балхарской пластики? Может быть, все-таки это только маленькие забавные фигурки? Есть и такие, есть и невинные, нежные, безобидные. Лани, похожие на Бемби, стоящие грациозно на всех четырех ногах. Обезьянка с большим нарисованным во всю грудь листом, сосредоточенная, настойчивая, такая маленькая и храбрая; медведь, похожий на покорного добряка, да и корову привыкнув к тому что она машет передними ногами, я готова принять такой, как она есть. А как благородна рыба, розовая, нежная, легкая!

Если говорить о перевоплощении, об оборотнях, о таинственном обнаружении в явном тайного, скрытого от взоров, такого, что живет в человеке и не всегда легко выходит на свет божий, так вот оказывается, где его можно обнаружить. Как во время масленичного гулянья, пахнет тут «нечистой силою»

Лакцы славятся своими сказками о животных, умением шутить. Но только шутки эти бывают подчас ох какие затейливые, с глубоким двойным дном... В некоторых лакских пословицах звучат веселая уверенность человека в себе, опора и расчет на свои силы, ясный рас-

судок. «Сначала осла привяжи, а потом поручай богу» Или: «Торопливая речка до моря не добежит» или: «На дне терпенья оседает золото»

Но есть и другие: «У истоков каждого родника сидит аджаха» Аджаха — это змея. Такая, как слепили ее из глины в Балхаре. Коварная, опасная, и глаза у нее и сзади и спереди. Трудно от нее уберечься. И водится она не только у истоков родников, но и в самом человеке. Такой можно сделать вывод, когда рассматриваешь маленькие балхарские фигурки.

Вопрос этот мало изучен. Пока проблемами дагестанской пластики всерьез никто еще не занимался, если судить по печати. Но непосредственные наблюдения все-таки дают повод предположить, что в старинных свистульках, о которых я уже кое-что рассказала выше, не делали попыток развернуть народную демонологию. Тогда в лепке из глины не пытались заглянуть в такие омуты. А может быть, впрочем, и было что-нибудь подобное, просто мы об этом не знаем? Может быть, такое находило проявление в других формах, в других видах искусства и духовной культуры? Наверное, так, потому что в поверьях, в суевериях, приметах, мифах подобное живет с незапамятных времен. Нам сейчас интересно другое. Интересно рассмотреть, какова работа с глиной народных скульпторов, порождающая подобные образы.





Аджахи. Село Балхар. Дагестан.
1960-е гг

Пластическая трактовка объемов не так проста, как кажется на первый взгляд. В ней нет совершенства, плавной непрерывности развития. Тугие, катанные в руках колбаски могут выглядеть тут иногда глухими формами, дает о себе знать и своего рода иллюстративность, прямой рассказ о характере, который, очевидно, занимал мастера. Но бывает что «колбаска» резко оборвана, не завершена в своем движении. Образуется прерывистость, мешающая возникновению полноты и богатства формы, которые свойствен-

ны произведениям зрелого народного искусства. Но ведь автору и хотелось со всей прямоотой, в упор передать резкий жест хотелось, чтобы на горшки и кувшины его скульптура совсем не была похожа. Впрочем, дело могло обернуться однозначностью и даже посредственной упрощенностью в рассказе, если бы не орнамент. Орнамент в дагестанской пластике

играет особенную, исключительную роль. Почти не встретишь глиняной народной игрушки, которая не была бы раскрашена, изузорена так или иначе. Этот элемент входит в основу пластической структуры почти всегда. Но здесь, в глиняной дагестанской игрушке, орнамент значит особенно много, и он в конце концов решает характер образа. Соотношение между лепкой и орнаментацией достойно внимания. Примечательно, как орнамент развивает поддерживает пластическую мысль, какой-нибудь поворот формы выходит пока еще несколько неуклюжим, и мог бы остаться вялым, если бы не получил поддержку в движении ангобных линий. Линейная ангобная роспись покрывает скульптурные фигурки сложной, местами очень густой сеткой, разъясняя «намерения» пластической формы своими хитрыми комбинациями, переходами, перепадами, контрастными преобразованиями. Клубок этой белой нитки-линии разматывается с огромной внутренней живостью и изобретательностью.

Сопряжение совершенно разных линейно-орнаментальных конфигураций дает непрерывность в течении пластической мысли. Звезда или пять точек, напоминающие цветок, заставляя почувствовать ширину и устойчивость поверхности, дают остановку глазу. Затем начинается движение вверх и вниз, полосы бегут быстро, ведут к обрыву или новому акценту и остановке. Морда кошки смело переkreшена двумя линиями, захватывающими торчащие уши, шея обозначена двумя

поперечными полосами, а постановка лап утверждена неожиданно возникшими тут спиралями, с пружинящей упругостью дающими сигнал к восприятию мелких поперечных полосок на лапах. Они, полоски, впрочем, оставляют незакрытыми концы лап, что и дает идею упругости, которая в форме только намечалась. Такие фигурки чаще всего со своей затейливо-загадочной жесткостью ориентированы на взгляд спереди. Так, один на один и ведется с вами этот забавно острый с изрядной примесью чертовщинки разговор. Но односторонности нет, ибо орнаментация с особым пластическим богатством и насыщенностью обнаруживает свои возможности на удивительных спинах... Сетчатый зарешеченный треугольник, острие которого совпадает с основанием хвоста, обнимая спину раскрывается и как бы расцветает в обе стороны просторно и легко заворачивающимися балхарскими спиралями. Притом он, треугольник, так плавно, плотно и легко обнимает спину что и создается впечатление движения легкого и крутого, возникающего из глубины массы. Мы видим, что быстрые линии нанесены на поверхность. Мы знаем, как это делается: сперва лепка, потом фигурка долго сохнет и лишь потом, после некоторого лощения, расписывается ангобами. И все-таки, когда скульптор попал в цель, нашел место линиям точно, непременно покажется, что узор проступил изнутри, чтобы своими знаками, на своем балхарском языке, рассказать о том, что там внутри творится. Пет-

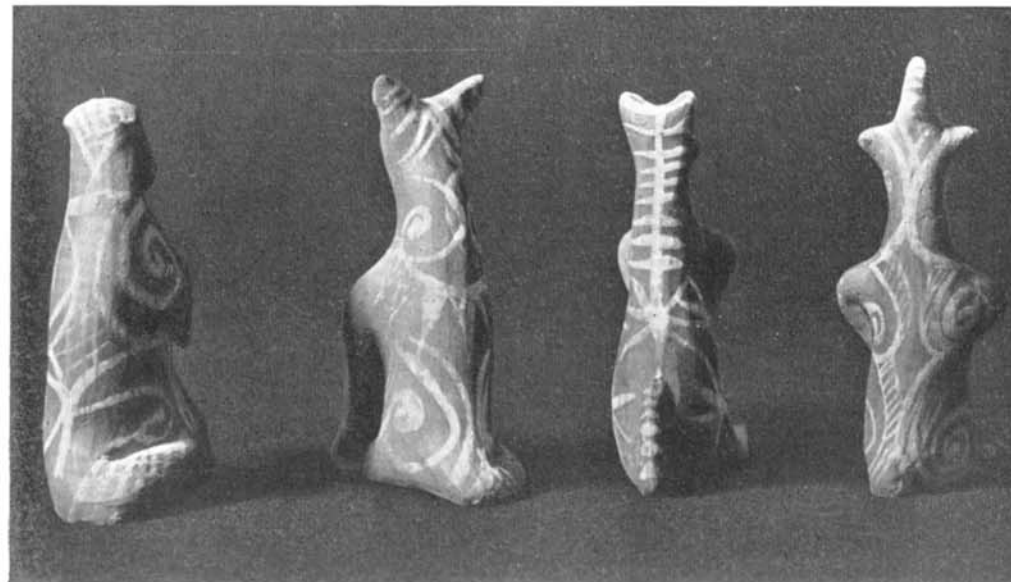


Всадник. Село Балхар. Дагестан. 1966

ляющее, заостряющееся зигзагами, круглящееся кривыми линиями, сгущающееся плотными сетками и разрежающееся быстрыми ажурными переплетами движение узора разворачивает фигуру форму во времени и пространстве, осложняет ее многозначностью целого полчища намеков.

Но есть здесь и другая сторона. В таком применении традиционного балхарского орнамента звучит интонация открытой, явной пародийности. Мотивы балхарского орнамента известны издавна, известны наперечет. Бывает, например, они закручиваются едва ли не все сразу на

одном блюде в сложный крупный рисунок знаменитого «чучабо» где есть и спирали, и зубцы, и сетки, и зигзаги, где притом все отчетливо пластично, изысканно декоративно и очень сложно по своей внутренней структуре. В разнообразных вариантах, в меньших и больших сгущениях неисповедимых путей-линий встречаемся мы с «чучабо» на разных сосудах, больших, малых, средних, стройных и приземистых, замкнутой формы и открытой. Это язык, на котором с детских лет балхарка мыслит, чувствует, изъясняется с



Игрушки. Село Балхар. Дагестан. 1960-е гг.

несравненно большей тонкостью и сложностью, чем на языке слов. Это строгий язык прекрасного и неулыбчивого искусства росписи благородных балхарских сосудов.

Но серьезное и возвышенное в лоне народной культуры не живет без своего антипода. Озорную пародию на этот язык давала уже давно балхарская свистулька. В мелкой пластике, развившейся недавно, шуточки с орнаментом, этакие хитролинейные каламбуры, расцвели пышным цветом. В полной мере такой юмор можно оценить, сроднившись с языком балхарской орнаментации с детства. Тонкая балхарская звезда, изящная, ажурная, припечтывает брюхо ослу благородная спираль закручивается на грудях шайтана. Сеточка, которая веками

живет на сосудах, оказывается словно бы и создана для того, чтобы показать длинную морду зверя. Козел из соединения трех зарешеченных треугольников получает передник вполне фарсового свойства. Но вот обезьянка кажется жалкой. У нее бедное орнаментальное одеяние. Лапки-ручки исполосованы мелкими штришками, а согнувшаяся спинка очень человекоподобного существа разделана только в мелкую хмурую елочку; елочка переходит в поперечные полосы на затылке, и они выглядят печальными морщинами.

Снова мы сталкиваемся со свойствами удивительной, не остановимой

ничем подвижности народного искусства с его внутренним импульсом к вечным переменам, переходам, перевоплощениям, сдвигам, за которыми трудно уследить.

В дагестанской скульптуре невозможно отделить зверя от шайтана, шайтана от человека, а человека от животного, которому нет ни имени, ни определения. Но утверждать с уверенностью, что это только плод произвольной фантазии, тоже было бы неверным. Тут и сказывается целостность мифологического мироощущения, слитное представление о вечно подвижной природе, где все время что-то обнаруживается и что-то таится; где хорошо известное, домашнее и давно освоенное того и гляди перейдет в такое загадочное, неведомое, ускользающее от разума и чувства, что не знаешь, как с ним справиться. Разве что оберегом, заклинаниями и магическими действиями ведунов, колдунов и знахарей. Если в сказке царят гармония, симметрия и надежный ритм чаще всего трижды повторенных событий, цепь которых приводит к благополучному концу не то в мифологии, исполненной хаоса и страхов, кипения чуждых, не подвластных человеку сил.

Сказка этот хаос не игнорирует а всеми доступными ей средствами преодолевает. Так же и пластическое народное искусство. Но как раз в тех случаях, когда оно менее совершенно и законченно в своем формообразовании, тогда непослушный хаос проглядывает, а то и вопиет с пугающей и тревожной активностью, вперемежку с наступаю-

щими на хаос силами юмора. Нечто становящееся, но еще не вполне установившееся есть в рассматриваемой сейчас дагестанской скульптуре. В этом отношении она представляет особый интерес для исследования.

Но почему с такой настойчивостью народный мастер лепит и лепит фигурки животных? Здесь изображения людей очень редки, а если и есть они в сюжетных композициях, например, у Зубайдат Умалаевой, то в облике крайне схематическом, неразвернутом, зародышевом. Тут все-таки сказывается, вероятно, мусульманская традиция. Ибо в других местах, где возникает глиняная игрушка и возникала в древние времена, рядом с животным есть и человек, чаще всего женщина, как образ-символ и знак жизни, плодоносящего начала.

И всегда и везде ее окружают животные, разное зверье. Там, где человек берет в руки кусочек глины и начинает мять ее не для того, чтобы сделать что-нибудь практически полезное, там у него в пальцах рождается подобие живого существа. Смешная или зловещая «четыр-ка-растопырка». Слово бы руки сами начинают катать эти колбаски, вытягивать из глиняного теста ножки и голову. Где-то что-то приплюснута, где-то примята, проткнуты дырочки — и вот она, неистребимая, бессмертная свистулька. В органических культурах она необходимая принадлежность, без нее их нет не было, не бывает. Женщина, зверь и птица — вот вокруг чего все вертится, вот что повторяется не-

счетное количество раз. Об этом много написано, и многие занимались вопросом о том, как игрушка рождалась из культового изображения, и о том, как близки и родственны, по сути дела, эти начала. Исследователи в области народной мифологии и религии сделали немало для того, чтобы показать, какое огромное значение имели в истории первобытных культур тотемизм, анимизм, различные культы, связанные с животными. Но человека тянуло к воспроизведению животного в скульптуре даже и тогда, когда оно не было необходимо как предмет живого и действующего культа. И продолжает тянуть до сих пор. Многоголовая зверюга из Каратага — живое подобие старика усто Саида Расулова в никогда не осознанной им самим внутренней сложности и слиянности с миром природы.

Живой частью мира природы с ее демонами и человекоподобными зверями ощущают себя и дагестанские женщины и русские игрушечники. Мифологизм мировосприятия делает это чувство слитности естественным, органически присущим человеку.

П. Флоренский хорошо об этом писал: «Послушайте, как крестьянин разговаривает со скотиной, с деревом, с вещью, со всей природою. Он ласкает, просит, умоляет, ругает, проклинает, беседует с нею, возмущается ею и порою ненавидит. Он живет с природой в тесном союзе, борется с нею и смиряется перед нею. Какая-нибудь былинка не просто былинка, но нечто без-

мерно более значительное... Все вещи взирают друг на друга, тысячекратно отражают друг друга... многообразны манифестации природы — то являющиеся, то исчезающие, то попадающие в поле повседневного, то заволакивающиеся от солнечного света туманною дымкою, или исчезающие в густой, как смола, тьме ночи. Это бесчисленные существа — лесовые, полевые, домовые, подовинники, сарайники, русалки, шишиги или кикиморы... Но прежде всего это живые существа. Они покровительствуют человеку и враждуют с ним. Они то возвращаются в порождающие их стихии, то снова выступают из них... Нет просто еды, просто болезни, просто одежды, просто огня, просто жилья... Все просто и — не просто. Все житейское — и не житейское. Океан неведомого бьет волнами в обиход... Но неведомое несколько не томит среднего крестьянина...»⁶ Исследователи народной и древней мифологии установили, что и взгляд на животных у первобытного человека был отличен от современного. Первобытные народы видели в живом существе сходство с человеком. Резкой грани, отделяющей человека от низменных животных, первобытные люди не знали. Многие из млекопитающих представлялись им равными и даже превосходящими человека не только физической силой, но и умом. Животные, например, для гиляков — существа совершенно человекоподобные и по-



физической своей природе и по образу жизни. Среди многих народностей существует убеждение, что животные знают и понимают человеческий язык. Например, русские крестьяне, боясь медведя, очень тихо говорили о нем даже в доме, чтобы он не услышал, потому что верили, что он, имея хороший слух, может услышать и рассердиться⁷. У человека из народа нет высокомерия, противопоставления себя зверю, но нет и лишь простого страха. Есть чувство общности, близости, взаимопонимания. Если и в деревнях люди видели душу подобную человеческой, то тем более это касалось зверя. Зверь мог быть страшным, непонятым, окутанным облаками суеверий и чудовищных легенд, но и зверь и человек — оба они равно пребывали в едином лоне мифологического. Развитие духовной культуры нас увело от такого человекоподобия зверей и равенства с ними, оставив на то право лишь маленьким детям. Кроме того, в мире цивилизации к одушевлению зверей склонны баснописцы и сатирики. Для них сопоставление — лишь аллегорический прием, высокомерная метафоричность, в которой нет и не может конечно, быть никакого равенства. Но, не поняв мифологизма народного мироощущения, трудно вообразить себе особенность интереса народа к изображению зверя в игрушке. Вот например, медведь, который прыгает на веревочке в руках у малышки. Всем смешно, и это острое ощущение даже и для взрослого, верящего, что настоящий медведь умен,

всеведущ, вездесущ и страшен. То была игра с огнем, когда игрушка была придумана... Одно с другим уживалось, накаляя образ, разжигая воображение. В давние времена люди воспринимали зверей совсем по-другому чем мы, с острым интересом, состоящим из смеси страшного при убеждении в звериной человекоподобности. Особенно это проявлялось во время карнавалов. Человек звероподобен — зверь человекоподобен. Это очень ярко проявляется и в русской игрушке, например такой, как филимоновская. Так же как и везде, начиналась филимоновская игрушка, деревенская, грубая, простецкая. В деревне, где плохи урожаи, подспорьем служило гончарство. Деревня стояла на отлете, в стороне от большой дороги. Под обрывом были печи для обжига горшков, черепицы, труб. Этим «настоящим» делом здесь занимались мужчины, а женщины лепили игрушки-свистульки. Игрушка — базарная, копеечная потеха для детишек. Потянулся к яркому к смешному упрямый, чтобы купили, порадовался забавной пестроте, разбил очень скоро раскрашенного коня, если маленький, неразумный, шустрый. А для шустрых, веселых, неразумных и лепили: стоило дешево, стало быть, лепили быстро, красили тоже. Так, чтобы вышло побольше, иначе не заработаешь, не стоит и на базар возить. О другом никто и не помышлял. А получилось само собою искусство. Возьмем то, что сделано не так, давно, в начале шестидесятых годов, в русле давно сложившегося

промысла деревни Филимоново. Игрушка весела, забавна, радостна, красива. Но есть не только это. Интересно, например, что все тут в равной мере далеко от реальности жизни в смысле поверхностного ее подобия. Между тем, эти ярко-полосатые игрушечные существа — плоть от плоти земной жизни, от родной земли и почвы. Женщина, которая их сделала, любит краску, цвет сочную шутку. Но при этом она смотрит в корень вещей, мало обращая внимания на мелочную пестроту и подробности. Вот и получается такое любопытное противоречие. Ярко так, что, кажется, еще нажать, и глаз не стерпит. Броско, нарядно, празднично. А между тем, взглядишься и видишь, что далеко от пустоты и суетности. Очень далеко. Тут есть глубокое чувство природной жизни. Животные и люди в этой жизни подчинены одним законам. Они дышат воздухом одного мира. Точнее — одного мифа. Знакомее коровы нет существа для русской крестьянской женщины. Но в этом мире филимоновской игрушки она таинственна. Несказанно круто выгнув огромную шею, могучую, железно устойчивую, корова вытянула морду погруженную во тьму густой синей краски, красная полоса пролегает поперек, и поблескивают маленькие дырочки глаз, очень близко посаженных. Рога у коровы загнуты с силою непомерною. Они несдвигаемы, как и врасстающие в землю ноги огромной толщины. Маленькая фигурка женщины пристроилась между ног коровы, приникла, почти прильнула.

Она готова вся сойти на нет в присутствии победно властного, богоподобного природного существа. Женщина доит корову. Как это не похоже на житейскую сцену повседневности. Оттенок священнодействия нас отбрасывает куда-то в очень древние времена. Впрочем, основное осталось в силе. Если искусство может заставить нас взглянуть на такое событие с изумлением, как на чудо, то оно и есть настоящее творчество. Мифологически таинственна головка оленя, темная, как ночь, у него бесконечно длинные полосатые ноги. Рога барана мягко круглятся, а тело тоже упруго, сильно и стройно. Головы животных темны, а тела сверкают переливами, переходами поперечных бесконечных полос. Поэтому кажется, что хотя человек и овладел телом животного, сделал его домашним, но душу, но ум его не узнал, и немного всегда страшится, опасается суеверно того, кто близок ему, нужен, но до конца не постигнут. Только головку коня филимоновские женщины красят в красный звонкий цвет: он роднее, ближе, благороднее всех. А лицо человека всегда остается светлым, ничем не закрашенным. Соотношение, точно передающее опыт видения жизни. Человеческое лицо всегда отражает свет белеется даже в полутьме. Но, впрочем, и все «деловые» части игрушек, свистки, которые берут в рот, расположенные в задней части туловища зверя,

Баба с гусем и кормилка. Работа А. Карповой. Деревня Филимоново. 1950-е гг.

Кормилка. Фрагмент





Баран. Работа А. Карповой. Деревня Филимоново. 1950-е гг

Баран и олень. Работа А. Карповой. Деревня Филимоново. 1950-е гг.

тоже сияют светлотой незакрашенной глины. И мы снова вспоминаем, что мы в мире игры, игрушки. Мастер как бы и сам играет тянет себе скатанную в колбаску глину и тянет, сколько ему вздумается, выгибает как хочет Длинные шея, ноги. Да потом еще и расцвечивает их нескончаемыми рядами цветных полос. Но из этой игры рук, которые даже и не проявляют особой ловкости, просто «чуют» меру получается ощущение непрерывного роста, развития. Глина тянется вверх, изгибается в сторону чтобы еще продлиться и вытянуться круг

лой тугою формою. Так все и тянется, так все и чередуется темными и светлыми красными, зелеными, светлоглиняными полосами. А в конце концов и замыкается в себе самом — крутым и устойчивым постановом тела на земле; упругостью заостренных пружинящих конечностей, со звериною силою касающихся земли. Все бесконечно крутится, тянется, изгибается, развивается, переходя из одной формы в другую. И все прочно, нерушимо, притянуто к земле и тем успокоено, уравновешено. Ломкая, легко бьющаяся глиняная игрушка. Но об этом забы-



ваешь, когда на нее смотришь. Красный с переливами конь стоит как вкопанный. Так и в народе говорят Стоит и играет всеми жилочками. Хотя нет тут никаких «жилочек» а есть неровные, грубо и ярко проведенные полосы по шероховатой поверхности глины, но они-то и играют у коня красными живыми переливами. Так, думаю, ребенок и воспринимает игрушку: то ему кажется, что она «как живая» то чувствует что вся она от живого бесконечно, чудесно, непонятно отдается, чтобы еще ближе к живому коню приблизиться. Он воспринима-



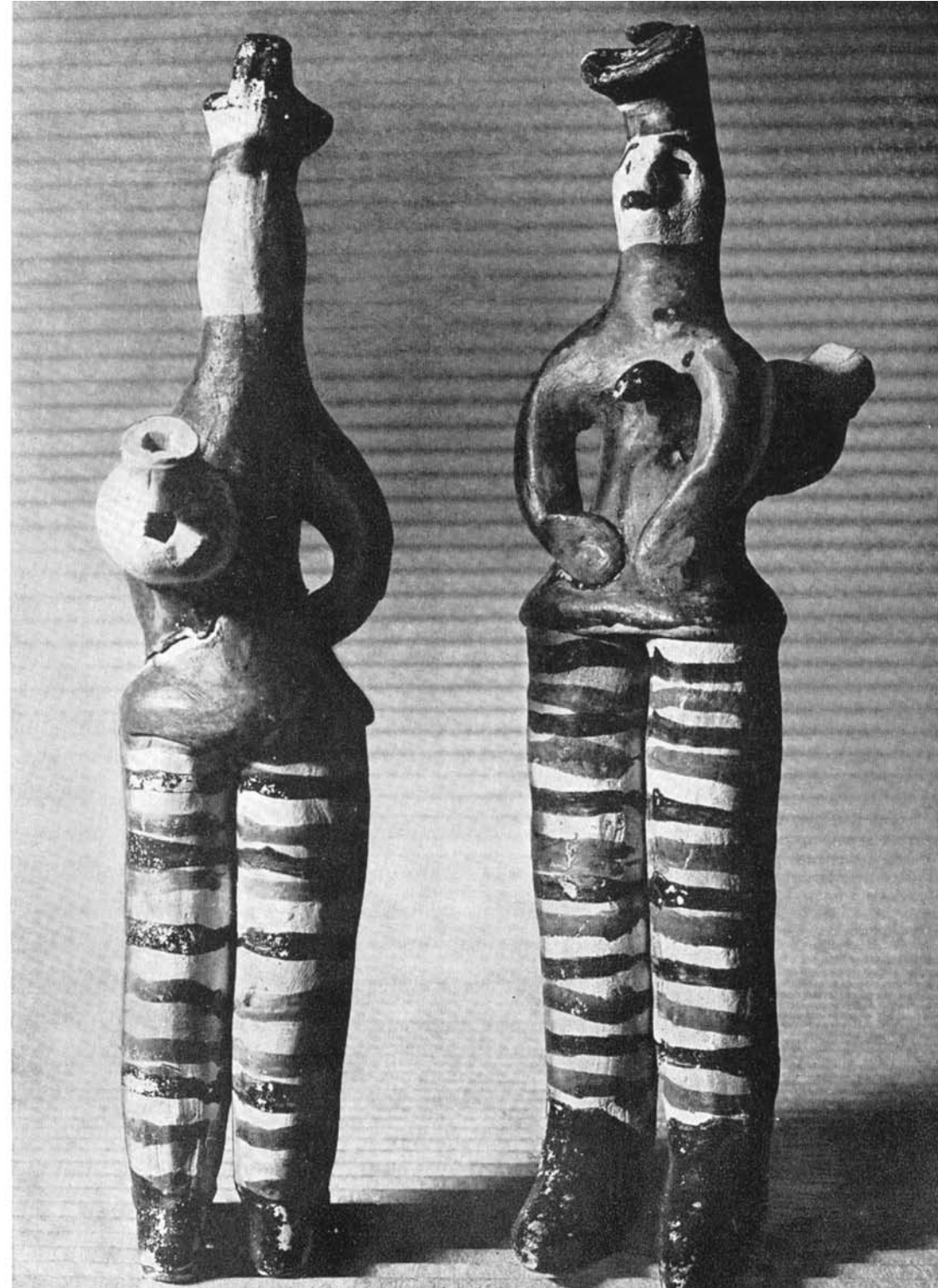
Всадник. Работа А. Карповой. Деревня Филимоново. 1950-е гг

Корова. Работа А. Карповой. Деревня Филимоново. 1950-е гг

ет лучше, чем взрослые, эту истину — вечной подвижности и преображения, приближения и нового, в туман уходящего отчуждения. Человек — звероподобен, зверь — человекообразен по своему нутру В том же мире мифа и сказки человек вырастает в силу победного, торжественного величия. Дух его сродни духу гордого оленя, стройного коня, могучей коровы. А мож

«На креслице». Игрушка из деревни Филимоново. 1950-е гг

Солдат. Работа А. Карповой. Деревня Филимоново. 1950-е гг.



но сказать и наоборот: их дух подобен духу высокой человечности, присущей филимоновской кукле. Удивительно то, что кукла такая смешная, а между тем ее монументальное могущество тоже подлинное.

Кто это, баба ли с гусем под мышкой, разрядившаяся в узкую модную кофточку в юбку до пят, плывет по базару упершись руками в бока, или древнее, вечное женское божество, подобное критской богине со змеями? (см. стр. 92)

Вытарщены ли у нее глаза и подняты брови в полной чванливой бездумности, или во взоре ее сама мудрость неугасимой женственности? Выгнут ли ее стан, потому что она хочет покрасоваться или потому что гибкость ее тела великолепна, пластически непрерывна, излучает силовые токи? Дать предпочтение нельзя ни тому ни другому потому что перед нами настоящая народная пластика.

Когда поворачиваешь фигурку (ее высота около двадцати сантиметров) в разные стороны, в этом убеждаешься. Есть ракурсы, когда женщина выглядит даже скромненькой, с вытянутой из шеи и прижатой к боку рукой — ручкой-колбаской. Свистулька-птичка заткнута под другую руку, тоже по-бабьи простецки. Но все-таки, какой постепенной торжественной шириной разворачивается юбка! И если от этой фигурки отойти подальше, метра на полтора, да глянуть слегка в профиль, начинается круговращение. Форма наливается силою, мощно и магически значительно сияют

круги-звезды на юбке, упираются в землю темные фестоны — треугольники узора, с тем чтобы начать медленно и неукоснительно вращаться по кругу. А глянешь теперь спереди — и в том, что нет у фигурки плеч, что руки переходят прямо в плотную широкую шею, обтянутую высоким почти до подбородка воротом, начинаешь видеть особый пластический смысл. Есть тут стойкий, упругий стержень формы, со скупо вылепленными ответвлениями головы и рук; а вокруг него все вращается медленно, перекачиваясь из одного узора в другой и покрывая строгими очертаниями орнамента светлоглиняную юбку. Звезды с темными серединками, с красно-оранжевыми лучами слегка, но не нарушая главного медленного ритма круговращения, поднимаются вверх елочками, пониже идут зигзаги фестонов, помельче и покрупнее, а те, которые темные с прозеленью, уже смыкаются прямо с землею. И когда, разглядев все это, возвращаешься к голове, она сияет для нас светлотою, и точки-глазки под кривовато намеченными змейками высоких бровей фиксируют все с магической настойчивостью неизвестного священного ритуала.

Еще острее и монументальнее эта концепция выступает в фигурке другой женщины, у которой в одной руке птица, а на другой сидит маленький ребенок. Ее шея, вырастая из рук, переходит в могучий затылок и завершается высоким, похожим на сочный, полураскрывшийся цветок или плод, сооружением на голове. Формам его дана возмож-

ность слегка расслабиться и даже с мягкостью наклониться книзу. Но из-под него, этого королевски торжественного сооружения, окантованного на лбу красной полосой, намеченные простейшими линиями глаза, столбик носа и длинная грубая черта рта на белом фоне подаются как нечто, полное значения.

Мы догадываемся, что головной убор имеет, возможно, своим прототипом модную шляпку прошлого века, но от нее, от кокетливой шляпки, дело ушло так далеко, что на сооружение можно смотреть только с почтением и даже опаской. Но повернешь куклу в полупрофиль, и обнаруживается, что Карпова, которая лепила ее, смеялась над чванливой бабой, разрядившейся в пух и прах, на манер городской глупой модницы. Так вот оно и идет. Скульптура живет жизнью сложной, ее противоречия дают большое содержание, насыщенное динамикой пластических переходов, неожиданных перевоплощений.

Если вспомнить о принципах пластического строения народных сосудов, керамических ваз древности и современных глиняных горшков, то мы увидим, что тут есть нечто существенно родственное. Все читается от колокола юбки, без всяких посредников упирающегося прямо в землю. Это полый внутри, ровно свернутый глиняный «блин» — он хотя и сделан от руки, а не на гончарном круге, но отработан в совершенной ровности своей поверхности. Никаких выступов формы, отвлекающих от стереометрически ровной поверхности конуса. Центроостреми-

тельное движение отчеканено, его определенность не вызывает никаких сомнений в направленности пластических намерений. Орнаментация, выполненная двух- и иногда и трехцветной росписью, эти пластические намерения усугубляет. Она образует не барельеф, но род изображения барельефа. Поверхность живет дышит, но лишь для того, чтобы была вера в это пластическое погружение в самого себя, в монолит целого и чтобы разъяснить, сделать очевидностью движение центроостремительного, вращательного свойства.

А потом следует острый перепад, скачок к обнаружению иных пластических проявлений. Конус испускает из себя упругую, круто выгнутую форму верхней части фигуры. Готовая служить как бы осью круговращения конуса, которая лишь в верхней части своей обнаружилась, она, эта часть, оказывается способной и на большее. Она завершает весь замысел, дает ему выход, обнаружение, тогда как конус, с его, казалось бы, безразличием к тому что происходит наверху, создает пьедестал для лепки верха.

Снова вернемся к вопросу о жесте, о разговоре с публикою в игрушке, которого нет в прекрасной, но строгой керамике-посуде, погруженной в себя. Резкой, непреходимой границы тут все же нет. Ибо уже появление в древних сосудах ручек, как мы видели, давало игру контакты с пространством, открывало горизонты для многих и многих ракурсов рассмотрения. То же можно сказать о дополняющих, налечах на

тулове, на горле. По сути дела, в филимоновской барыне можно прочесть ее прообраз — сосуд с двумя ручками, с раскрывающимся кверху горлышком. Но, тем не менее, неверно было бы снимать и важную разницу. Собственно духовная функция, обращенность к человеку к зрителю, с оттенком актерства, потребность активного с ним диалога, четкий и самоцельный знаковый смысл, вторжение в сферу смешного, удивляющего, занимательного, откровенно человеческого — все это образует рубеж. И сближает игрушку с ее иным истоком, с культовой ритуальной скульптурой. А если говорить о бабах и дамах филимоновских, то вслед за напоминанием о богине со змеями с острова Крит можно было бы привести много других сопоставлений, о которых уже писали. Конечно, здесь проступает древний культ женского божества, хотя несет оно, божество, на себе рудименты дамской шляпки.

В каждой филимоновской игрушке четко выступает тяготение пластических решений к «органической» геометрии и стереометрии. Идея органического роста, развития формы, обладающей стихийной природной силой, упорядочивается, смиряется и организуется на каждом шагу геометрией. Из этих двух начал все и складывается. Характерно, что как ни динамичен в своей крутой лепке, например, филимоновский конь, с его идущими снизу вверх и постепенно ритмически убывающими по ширине многоцветными поперечными полосами, все же эта волна упорядочена четко проведен-

ной линией красной краски, которая, идя от головы коня к концу его ног с двух сторон отделяет переднюю грань как фронтально понятую плоскость. А затем коня с всадником нужно смотреть в профиль, который вылеплен барельефно, с участием вертикально идущих красных и зеленых полос. Так же решена роспись оленя. И точно так же поступал много веков назад беотийский мастер геометрического стиля, расписывая лошадку с всадником. О стереометричности решения женской фигуры и о ее импульсах большой внутренней силы только что говорилось. Мы имеем дело здесь с устойчивой пластической структурой, с упорством стихии, находящей свои берега, со стихией народного искусства. Можно было бы привести огромное количество примеров из народного искусства других стран, чтобы подтвердить такую повсеместность. Но сейчас мы хотим пойти другим путем, подтвердить этот факт устойчивости иначе.

В предместье Тулы, за рекою Упой в Больших Гончарах делали женщины удивительных кукол. Прозвали их «князьки», а по свидетельству сотрудников Загорского музея игрушки, разговаривавших там со стариками в первых десятилетиях нашего века, затейливо крашенных кукол из глины лепили в конце прошлого столетия. Начался этот промысел тульского предместья, по утверждению искусствоведов О. Поповой и Е. Хохловой⁸ еще в тридцатых годах XIX века. Эти специалисты считают что куклы-статуэтки довольно большого размера обнару-

живают явное влияние фарфоровой пластики, и относят их к искусству городского типа. Быть может и так. Тут много от мироощущения людей городского предместья, близость к миру «посада». Но такое обстоятельство не мешает говорить о принадлежности этих кукол к произведениям народного творчества и включать их в орбиту народной пластики. Тем более, что это вполне подтверждается всей структурой лепки и ее орнаментации. Конечно, авторы вещей превосходных, первоклассных, к счастью, сохранившихся в довольно большом количестве, вероятно, потому что их не давали играть детям, а ставили на комод, как украшение дома, исходили из подражания модному господскому фарфору, который не всем покупателям был по карману. Но, подражая, они как раз и обнаруживали свою невольную, интуитивную приверженность к иной, народной пластике. Характер пластического организма кукол из Больших Гончаров сильно отличен от деревенских филимоновских изделий. Куда там! Деревня Филимоново Одоевского уезда Тульской губернии в те времена была совершенно дремучей глухоманью. Посадские из-под самой Тулы были перед ними аристократами чистой воды. Женщины, лепившие кукол-«князьков», только их и делали; изображения животных к обществу барынь и барских кормилиц не присовокуплялись. Так что полноты мифологического мира тут не было. Может быть, в данной, в посадской, ситуации ее и не могло существовать?

Если сравнить кукол из Больших Гончаров с их фарфоровыми прототипами, резко обнаружится их внутренняя крепость, поразит воображение сила сцепления всего естества скульптуры. Очень ярко проявляется двоичность — черта, свойственная структуре народной пластики. В эффектном параде, в гулянье нарядных и праздных дам в модных туалетах, с маленькими кокетливыми «омбрельками»-зонтиками, долженствующими защищать от солнца, чтобы не пристал к нежной коже грубый загар, много от нарочито эффектного забавного зрелища. Вся осанка куклы тут такова, что ясно раскрывается подтекст: иду дескать, так, чтобы на меня смотрели. Чтобы все меня видели. Женщины из Больших Гончаров, лепившие кукол, явно заглядывались на городских дам, старались все рассмотреть до тонкостей, запомнить, как ходят «по-городскому» в губернском городе Туле. Сила жеста глиняной «дамы» комического, аффектированного, призывно-наступательного, здесь очевидна. Но при этом дело не только в зрелищности. Форма растет, разворачивается, обрастает налетами, выпускает из себя упругие ответвления. Она обнаруживает высокие качества полной пластической автономности, щедрый, все время угадывающийся запас еще не израсходованных сил, напирających изнутри, сдерживаемых строгостью четких границ объема, который не был присущ образцам искусства фарфора. Фарфоровые статуэтки радовали и ласкали глаз спокойствием своего камерного, нежного изы-

щества, уютной теплотой и тонкостью фактуры, поверхности. Женщинам из Больших Гончаров, может, и хотелось бы тоже сделать так. Да нрав их, натура не дала приблизиться к тому что приглянулось на стороне. Взяла свое.

Куклы из Больших Гончаров насыщены взрывчатой, жизненной энергией, и она держит вас все время в состоянии напряжения.

У юбки нарядного по моде тех лет платья плавно изогнута линия подола. Колеблется по земле пышная широкая оборка, к ней, повыше от земли, прикрепи ряды рюшей, нашитые на платье полосами и крупными фестонами. Все это лепится из глины и прилегает к поверхности колокола юбки, но органически сростается с основным пластическим массивом потому что их роднит общее движение. Это восхождение на узкую крутизну бедер, к еще более тонкой талии, чтобы обернуться плавным и достойным богатой дамы жестом плотной упругой руки. Головка, посаженная гордо и абсолютно прямо, без всякой тяги к наклонам и поворотам в стороны, увенчана шляпкой. А над шляпкой все конусообразное вихревое круговращение часто завершает уже упомянутый маленький зонтик. Занятая и многозначная деталь. Зонтик этот, как правило, дама в руках не держит он запросто воткнут ей в плечо или грудь... Почему? Потому что так диктуют круговращение и лепка формы, ее непрерывность и абсолютная цельность. Что касается житейского правдоподобия, то народное искусство к нему всегда рав-

нодушно. Получается тоже мощная организация пластических сил вокруг одного центра, который их из себя как бы испускает, излучает и вокруг себя вращает. В куклах из Больших Гончаров ярко выражена пластическая конструкция с центральным стержнем, которой держатся мастера с неуклонной, как железный закон, последовательностью. Ориентируясь на этот центральный стержень, скульптор принимает формы, слегка образует рельеф, но не слишком его углубляет допуская у своих дам наличие лишь очень узких плеч, лишь совсем узких талий, зато у них крепкая, не гнушающаяся попусту шея.

Заглянув в историю костюма, каждый может убедиться в том, что керамисты очень были увлечены модой примерно семидесятых годов. Оттуда и талия, и платье до полу и рюши, и маленькие пелеринчики, и пышные ряды оборок у ворота, и шляпки, и омбрельки. Характерна в этом смысле и раскраска. Она близка к излюбленным пастельным тонам того времени — палевое, бледно- или темно-сиреневое, блекло-зеленое, мягко-голубое, бледно-желтое. Так глиняные куклы и выкрашены, очень изысканно, с тонким художественным вкусом и с изощренным чувством цвета. Помог тут и опыт наблюдения раскраски городского фарфора (см. стр 93—95) И все-таки они похожи на критскую богиню! Пластическая концепция такова, что все светное оборачивается не только изысканно красивым, но и монументально возвышенным. Все вместе взятое привело

к тому что, когда в деревне Филимоново тоже затеяли делать кукол, опыт тульского предместья оказал явное влияние. Так мне кажется, хотя ничем, кроме возможности рассматривать игрушки в натуре, я не располагаю.

Но как преобразилось все по сравнению с прототипом!

Привилось главное: эта стройная стремительная высотность, вытянутость устойчивого у основания конуса, сужающегося кверху для того, чтобы обнаружить свое довольно замкнутое внизу нутро и расцвести формами головы, груди, шеи и рук. Но не слишком развернуться! Ровно настолько, чтобы ничто не разрушило цельности пластической формы, вырастающей снизу вверх. Привилась, в общем-то, и особенность модного обличья. Но лишь отчасти. Тут многое основательно трансформировалось в четко определенном направлении. Правда, мы имеем возможность наблюдать филимоновские вещи, сделанные спустя шестьдесят лет после тульских. А те, которые я рассматриваю, сделаны еще позже, спустя столетие. Здесь я не знаю почти никаких интересных фактов, не имею возможности, как это ни жаль, включить в анализ последовательные звенья одной цепи развития. Но эволюция представляет интерес не только в плане историческом. Сопоставляя вещи, которые разделены почти сотней лет, мы видим, как мастер сохранил традицию осиной талии, плотно облегающий верх одежды и пышность доходящей до пола юбки. Даже шляпка, и та дошла до наше-

го времени, правда, превратившись в какое-то неведомое диковинное растение. Сопоставление представляет интерес, потому что говорит о том, как структура народной пластики находит свои пределы. Оборки и рюши в тульских куклах многое решали, создавали богатство весьма разнообразной пластической игры. Они то ложились слегка наискосок по отношению к колоколу платья, то располагались на нем двумя параллельными этажами, то поднимались крупными крутыми воланами, похожими на бурные волны, то клубились и кипели почти у самых ног. В филимоновской игрушке с оборками и рюшами покончено, покончено и с налепами. Налепы здесь заменила роспись. Но фестоны остались. Упираясь своими темными треугольниками прочно в самую землю, они с ритмической правильностью вполне отвлеченного узора движутся по поверхности конуса. Там, где были подобия лент, шнурки, банты, завязки, теперь проходит строгая елочка, на юбке расположились солярные древние знаки. Сам же конус, в тульской игрушке склонный к волнующему колыханию и вибрации на пути к венчающей ее вершине, приобрел в своей нижней части полную безусловную устойчивость глиняного горшка. Но, впрочем, способность выгибаться с великолепной внутренней мощью в своей верхней части игрушка нисколько не утратила, а в чем-то еще и отшлифовала ее.

Очень многое изменила расцветка.



На смену пастельной изысканности, пленяющей в тульских «голубых куклах», пришел свирепый, яростный анилин двадцатого века. Оранжевое, красное, холодное — и рядом горячее, и усиливающий его дополнительный зеленый цвет и удары почти черного. Облик современной базарной яркости нового времени. Но здесь он придает целому новые силы, ничуть не вредит последовательности художественного решения, напротив, его недвусмысленно закрепляет.

Аналогии игрушек органического типа, смешной и таящей в себе энергию высокой монументальности, многочисленны. Составляя их «карту» можно было бы охватить нашу планету от острова Ганти в Карибском море до Касимова на Оке, от далекого Юга вплоть до Крайнего Севера. Причем материал, из которого игрушка сотворена, имеет значение важное, но не решающее. Глина, солома, камень, тряпье, металл, дерево, скорлупа кокосового ореха и кость моржа. Существенно то, что человек, делая для своих детей из неживого, творит целостное подобие живого существа. И сам в это верит, в той или иной степени. Иногда потому что привержен к определенному религиозному культу, иногда как художник, наделенный творческой силою воображения. Бог создал человека из глины подобно тому как делает кувшин гончар. Этот миф во многих вариантах повторяется у многих народов⁹. Но и человек из куска глины может создать подобие живого. Нетрудно

догадаться, миф возник потому что человек судил по своему опыту...

Абсолютно целостные, такие игрушки вырастают, как плод из семени. Но есть игрушки и другого типа, в которых проецируются несколько иные проявления творческой одаренности человека.

Керамическая игрушка возникла в дополнение к серьезному неигрушечному кустарному производству. Подобным же путем рождалась и игрушка деревянная.

В городке Семенове еще в XVII веке начался ложкарный промысел, но вначале был невелик. Вплоть до конца XIX века первенство по изготовлению ложек принадлежало Пуреху (ныне Чкаловского района). Еще в середине XIX века здесь была оживленная деятельность кустарей. «Сюда свозилась посуда из Заволжья, красилась, олифилась и готовой отправлялась в богатое владимирское село Холуй, где четыре раза в год были кустарные ярмарки. Миллионы ложек и веретен, чашек, скринь, поставцов, блюд, тарелок от мелочи до огромных чаш, в которых легко мог держаться на воде человек, свозились в Холуй. Товар раскупали «офени» и продавали на юге и западе России, где такие изделия были редкостью»¹⁰. К концу девятнадцатого века «ложкарной» столицей стал Семенов. Уже в семидесятых годах отсюда отправляют до 35 миллионов ложек, «...ложкарные изделия составляют в своем роде совершенство техники, если принять во внимание грубость самодельных инструментов и отсутствие обучения... В трех основных видах

ложек: малых или детских, средних и больших, было много различий по форме лопасти и черенка. Ложки с плоскими черенками звались загибки и серебрушки... Были еще рабочие ложки, тонкие сибирки, полубаски и баски... На ложку стали привозить с Каспия пальму и зачастую уходили за кленовыми пнями в светлые леса Присурья... Сибирка была гладкой и писаной. Детских ложек было три сорта — лаковые, некрашенные и с рыбкой... Из клена делалась ложка с вилкой на ручке... Были еще ложки растрики, малоросски двух видов, кленовые с крестиком, носатки, ложки с орлом, горчиные, салатники разных фигурных форм и уполовники... «Девичьей рукой, как писал исследователь промысла Борисовский, на ложке выводятся чернилами или клеевыми красками из сурика и зеленого крона цветы, птички, дома, колокольни...

Художественная работа в ложкарстве именуется «крапкой» и всецело принадлежит женщинам...»¹¹

«После лакировок и закалок ложка получала золотистую лаковую поверхность. Убогую «технику» составлял здесь штампелек с рисунком гриба-дождевика и спиральный «карнез» из свернутого в трубочку кусочка сукна. Их макали в краску и узорили ложку... Смяд красил, уносивший здоровье женщин и детей, одно из самых жутких воспоминаний старого Семенова. Семенов был столицей убогого ложкарного царства. Он жил тихо и сонно в завесах своих лесов. По четвергам оживали его прямые улочки харак-

терным местным говором, скрипом коробов, стуком сыпаемых ложек. Пятнадцать богатеев держали в своих руках девятитысячную массу ложкарей...»¹² В конце XIX века на базе навыков и технического умения ложкарей в одной из деревень Семеновского района, в Федосееве, возник игрушечный промысел.

Центров изготовления деревянных игрушек в Горьковском крае несколько. Но сейчас разговор пойдет о Федосеевском. «Балаяники» как здесь называют игрушечников, всегда были рядом с ложкарями, но в общем-то каждый игрушечник ложку сделать умел. Хотя это не такое простое дело, как кажется. До сих пор, в век расщепления атома и космических ракет, не изобрели станка, который заменил бы ручную работу ложкаря. Техника работы «балаяника» мастера топорной игрушки, в чем-то проще, грубее. Но открывались тут и такие новые горизонты, каких ложкари не знали. Так, между прочим, из дощечек — остатков от заготовок для ложек, начали сколачивать игрушечные диванчики, стульчики, столы, шкафчики и буфеты. И так же, как на семенинской ложке, грубым пером делали мелкую «крапку» — кое-какие цветочки, петушков и «барынь»

Игрушка деревянная, топорная, федосеевская. Что же это такое?

Когда я была в 1964 году в городе Семенове и окрестных деревнях, мне повезло. Я встретила людей, которые еще умели делать настоящую федосеевскую игрушку,



Статуэтки жрицы или богини со змеями. Крит. II тыс. до н. э. Слепок

Навык еще не был забыт кое-что вспоминалось легко, кое-что с некоторым напряжением. А кое-что еще и продолжали, оказывается, делать помаленьку продавая на базарах. И тут была полная уверенность и в руках и в замыслах.

Софрон Иванович Седов, степенный седобородый человек, сначала наотрез отказывался от предложенной мною затеи: «Я теперь игрушку не делаю, — я теперь — ложку...» И действительно, целыми днями сидел он в маленькой комнатушке, которую к концу недели всю заваливал стружкой, уныло орудовал тес

лом и резцом, выгонял норму ложка-надомника. Его хорошенькая складная дочка работала на Хохломе, на знаменитой семеновской фабрике — расписывала там под началом у городских художников сувенирные ложечки и к отцовским делам относилась слегка свысока. Когда наступало воскресенье, Софрон Иванович комнатенку домовито сам убирал и в тот день уже не работал. В воскресенье одевался чисто и шел на базар в город — просто так, пройтись, не спеша, поговорить кое с кем. Вернувшись домой, ложился и полеживал довольно долго.



Семьянин был всегда хороший, человек серьезный, положительный; но и чтением книг не «баловался». Он прошел всю войну был в части своей поваром. Очень все в доме удивились, когда отец все-таки согласился сделать свою «бывалошную» игрушку для Москвы. Но удивляться на самом деле было нечему Седову было скучно жить без своей игрушки.



Дамы с зонтиками. Большие Гончары. 2-я пол. XIX в.

Надо было видеть, как он весь преобразился, помолодел, подобрался, засветился изнутри, когда уселся на свой стульчик во дворе под навесом и, наготовив ровных чурок из осины, стал орудовать своим давним топориком-секирой. Рука все вспоминала, ритм работы брал свое,



Кормилка. Большие Гончары.
2-я пол. XIX в.

входил в силу — ни одного лишнего усилия, ни одной вялой паузы. Так работают косари, так работают жонглеры, спортсмены, так работают и народные художники. Уже через несколько дней я получила целую грудку яркого щепного то-

вара. Удача была в том, что Седов умел делать почти весь «бывалошный» ассортимент и не поленился его изготовить, а жена — товар выкрасить в «кенарейке» и разрисовать цветочками. Если в куклах и зверье находит вместилище сама живая душа человека, то здесь все, как в сказке, устраивалось для того, чтобы человеку хорошо, богато, ладно и весело жилось. Было все, что надо. Не хватало лишь того, кто сядет в креслице и на стульчик, на диванчик, ляжет на красивую длинную кровать, заставит, взявшись за веревочку завертеться крылья мельницы, поедет в тарантасе, в грузовике, в «легковушке» глянет в зеркальце, нарочно вставленное в туалетный шкафчик, поставит на резную полочку в буфетце маленький горшочек или миску. Когда потом я имела случай увидеть все, сделанное Седовыми, в руках у шестилетней девочки, я поняла, с какой естественностью происходит наполнение всей этой (готовой до тонкостей) оболочки для игры в жизнь. Конечно, везде и всюду появились пестрые тряпочки, на диван и кресла, кстати сказать, расставленные вокруг стола как раз так, как мне показала Седова («Барыню-то надо с толком сажать...») были посажены куклы и куколки. Мягкие звери уселись густой кучей в машину и в повозку к которой была быстро привязана веревочка за прибитый Седовым на нужное место гвоздик. Что-то соответственное было содеяно с «фельянчиком», какой ходил

Кормилка. Фрагмент



прежде через Волгу с пароходом и с пароходиком. Все, что может ехать и двигаться, выстроилось гуськом, заполнив собою половину комнаты. Все куклы и звери, какие разыскались в доме, даже самые завалящие, нашли себе место. К тому же был еще и совочек, и топорик, и молоточек, так что было чем заняться. Я хочу сказать, что тут было подобие мира живого, в котором можно действовать активно. Шкафчики от кривались, добротность работы дверцы была обеспечена, как ни дешева игрушка, а мельница исправно крутилась, правда, не так долго, как заводная игрушка. Ничего предназначенного только для любования и простого разглядывания здесь не было. Выражаясь серьезным языком — механизм функционального подобия мира работал, как ему положено, но работал не так, как в заводной фабричной игрушке, с чудесами ее буквальности в приближении к жизни. Там ребенку остается только смотреть со стороны, изумляться, пока не надоест, что обычно и происходит очень скоро. Здесь было сделано так, чтобы и внутри мира, созданного Седовым, можно было жить. Опять-таки человек оказывался внутри всего. Поэтому можно сказать, что коренное свойство федосеевских игрушек — их подлинная человечность. Солнечно-золотистый анилин, которым окрашено дерево, отражая активно свет, как бы излучает из себя тепло и радость, все разрисовано цветочками. Крупный цветок, красный с зеленой серединкою, с зелеными, широко расходящимися в стороны листьями,

плотно разместился, заняв почти всю спинку дивана. Веточки и некоторые завитушки вокруг него, как и все контуры, намечены быстрой рукою — лиловатым чернильным карандашом. Так же просторно разместился другой цветок на сиденье. Казалось бы, это такой бросок в сторону от правдоподобия. Но то, что обивка мебели в ее подробности не воспроизводится, как раз и дает сочный, компактный образ дивана. Поэтому хотя весь он, разумеется, только деревянный и бегло раскрашенный, веришь почему-то, что он мягкий, с нарядной обивкой. Что подтверждают и закрепляют рядки сочных красных ягод, кружков, капель, четко обозначающих линию выреза ручек, границу слегка выгнутого вонне сиденья, и линию спинки. Рядки идут ровно, впрочем, чуть-чуть сбиваясь с шага, что придает орнаменту упругую подвижность. Видимо, очень существенно обозначение этих граней: таким способом осуществляется визуальное измерение толщины досточек, из которых сколочена федосеевская игрушка, на самом-то деле сделанная почти из щепок; такой прием, всегда повторяющийся, создает чувство пластической весомости предмета. Иногда по этой грани-толщине пущен ряд продолговатых штрихов, расположенных наискось, иногда женщина находит нужным сплошняком покрыть грань красной краской, но это в особых случаях, когда характер всего организма другой. Например, если образ красивого дивана требует пластического изящества,

то нарочито громоздкий, широко раскрывающий свое нутро тарантас по толщине слагающих его досточек энергично обведен густым сплошным красным штрихом. И вроде бы вся пластика получается другой. Все более резко, цветки упираются в края, более густо заполняют поверхности. Хотя это все одни и те же простейшие цветочки. Только иногда, когда это кажется уместным, они распластываются и полностью раскрываются на поверхности, а порою как бы повернуты к нам в профиль тремя лепестками. Чаще так происходит на боковинках вещей, если они расписаны. Бывает и в других комбинациях. Но заметно, как точно чувствует женщина работу, которую в руках держит. Все тот же простейший цветочек с листочками и тонкими, карандашным штрихом завернутыми усиками, располагается каждый раз так, чтобы объяснить прямую поверхность — то квадратную, то удлиненную, то отграниченную вырезом тонко отработанного профиля детали. Все только что сказанное означает, что красильщица чувствует то, что сколочено из дерева, как точную, изящную и выразительную конструкцию. Вырезать подобным образом низко и сочным полукругом спинку у кровати может только человек, обладающий чутьем скульптора. Шкафчик у Седова, с его гребнем и изящными зубчиками уходящей в глубину полки, сделан и расписан так, что заставляет вспомнить о старинных традициях народной русской мебели. По толщине доски шкафчик-буфет исполосован

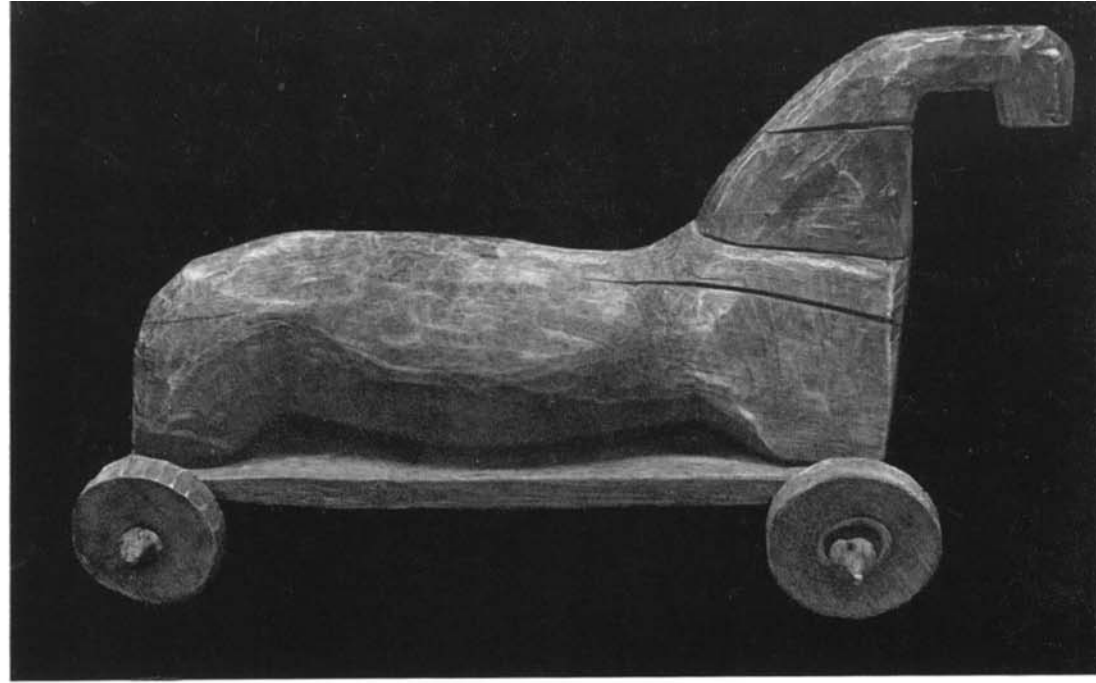
сочными поперечными полосами, так же, как это можно видеть на некоторых образцах древнерусской мебели. Видела ли Седова такую мебель? Конечно, нет! Откуда пришел прием у того, кто вырезал, сколотил и покрасил? Но одно без другого и в самом деле не живет. Комплекс, изготовленный Седовым, плод работы нескольких поколений игрушечников-конструкторов. Думаю, что их следует назвать так. Промысел иногда существует веками. А подчас промысел проходит весь отмеренный ему судьбою цикл становления, расцвета и падения в несколько десятилетий. Но всегда, если в нем есть истинная жизнеспособность, что-то помимо воли отдельных мастеров берется в оборот, усваивается, где-то заимствуется. А что-то после некоторых неудачных попыток не принимается. Что-то перерабатывается очень активно, в соответствии с тем единством, которое можно назвать стилем промысла. Жизнеспособный народный промысел — это истинная самодвижущаяся и саморегулирующаяся система, механизм, которой требует нужного ему а не любого питания. То, что годно, идет ему на пользу он крепчает, хорошея на глазах. А что-то «выплевывает», не усваивает. В итоге, если дело идет на лад, создается такое единство, что просто диву даешься, так отчетливо узнаваемо родство вещей совсем разных, имеющих своим происхождением иногда очень далекие источники. Так оно идет и идет отшлифовываясь десятилетиями, сотнями, тысячами раз повторенных движений. Вещи становятся



Конь. Архангельская губерния. XIX в.

как бы детьми одной большой семьи: каждый делает свое дело, у каждого своя задача и обязанность, но естество, кровь, плоть и дух едины и похожий у всех нрав и характер. Но это потому что все они седовские, а не другого мастера. Чтобы образовалось это единое вещество и естество, одна пластическая плоть и дух промысла, нужно время, насыщенное активностью этого стихийно работающего самодвижущегося механизма. В Загорском музее игрушки, в музеях Москвы, Горького, Семенова есть топорные игрушки, относящиеся к более раннему периоду развития этого промысла. Рассмотрение их многое может дать. В Загорском музее игрушки есть вещи, поступившие в 1928 году по всей вероятности, тогда же и сделанные. Мы узнаем зеркальный федосеевский шкафчик, но лишь отчасти. Тогда он был другим. Гораздо сложнее и тоньше

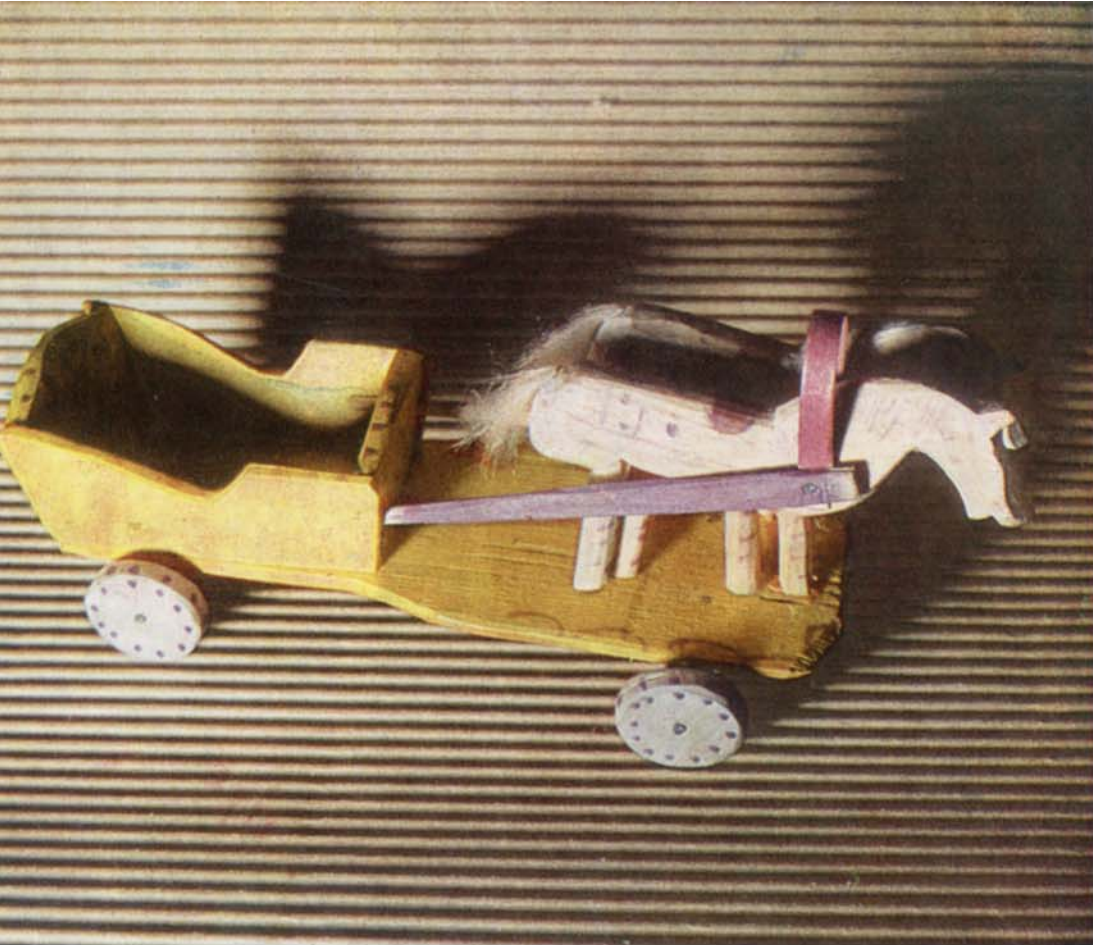
выведен его гребень, складывающийся из многих этажей. Его обрамляют тонко вырезанные колонки изящного и сложного профиля. Гораздо сложнее роспись. По мягкому и чистому фону ничем не закрашенного дерева положены пятна зеленой и оранжевой краски. Рисунок гораздо мельче и лежит легко, как бы едва прикасаясь к поверхности. Кроме нежных росчерков — веточек и цветочков — тут есть и фигурные изображения. Девочка пасет гусей. Два петушка смотрят навстречу друг другу. Летящей походкой устремляется вперед женская фигурка с ведрами на коромысле; пасутся козочки, на веточках сидят птички — все это обозначено наводкой тонким контуром. Смесь большой наивности с тонкостью изысканного, обаятельно нежного. Рисунки того же склада покрывают спинку таранта-



Конь. XIX в.

са гораздо более сложной формы, чем теперешние. Чувствуется, как мастер задерживался на деталях, любовно и подробно обрабатывал вещь, создавая нечто похожее на утонченную модель-повторение понимаемого как реальность предмета. В этих вещах есть нечто общее со старыми моделями каких-то парусников, которые пленяют всегда наше воображение сочетанием конструктивной идентичности с прототипом и тонким изяществом зрелища. В этой же группе музейных вещей есть и пароход, правда, помеченный в инвентарной книге уже 1932 годом. Сложно и трогательно «подробное» для щепной игрушки двухэтажное сооружение с многими прорезями круглых окон и полукруглых или сложнофигурных проемов обладает замысловатым силуэтом, так же как и близкая по стилю к нему барка. Барка и пароход щедро расписаны и разрисованы по корме, по борту и по носу: здесь и ло-

шадь, запряженная саними, и птички в цветочках на тонких веточках, и девушка, пасущая гусей. По сравнению с ними седовский пароход упростился чрезвычайно. Все свелось к расположенным друг на друге прямоугольным формам, внизу подлиннее, вверху покороче; энергично намечены сквозной проем посередине, да симметрично полукруглые прорези, тоже «простреливающие» объемы насквозь. Колеса зато прилажены крепко и толково, так что пароход, будучи привязанным за веревочку для которой приготовлена в носу дыра, будет отлично катиться по земле, весело разрисованный все теми же крупными красными цветками с зелеными листиками. Какой вывод можно сделать из этого сопоставления? Мы сейчас пропускаем промежуточные стадии эволюции, берем резкий контраст. По-



этому особенно ясно, как тут шло дело. Конечно, натуральное дерево с оранжево-зеленой росписью, а иногда еще с участием фиолетовой и красной краски выглядит красиво, сложно, изысканно; интересно и приятно разглядывать результаты довольно тонкого ремесла. Но очевидно, что все-таки, стараясь сделать побыстрее и попроще, игрушечник шел к большей энергии и четкости конструктивной организации целого. Этой конструктивной простоте сопутствовала и возрастающая активность образа. Сбил, ско-

Пара лошадей с тележкой. Работа Н. Колобова. Город Семенов. 1964

лотил — есть пароход, «гоже сляпалось», как они там говорят. Но ведь поэзия какова! Со временем женщины научились просто «купать» вещи в тазах с разведенной желтой краской, а потом кропить рисунок. Солнечное сияние желтой краски «кенарейки» сияние на ней красных цветов, крупных, сочных, могучих — на всю крышу один букет, на палубу с двух сторон тоже по одному. Не отчеканилось ли что-то

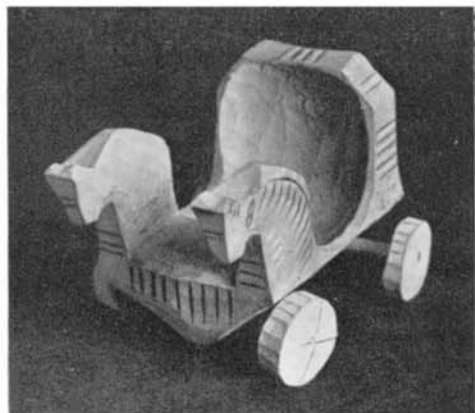


важное, не определился ли игрушечник этого промысла как мастер простейшей выразительной конструкции, которая умеет тут же выйти из берегов элементарной логики, чтобы загореться внутренним светом, поразить воображение призывом веселого, анилиново-базарного восклицания?

Интересно было бы проследить, как отрабатывалась у этих игрушечников форма автомашины, которая пленила их еще с начала тридцатых годов. Сперва она почти не отличалась от тарантаса, забавно и с не-

Лошадь с тележкой. Работа Логинова. Деревня Пруды. 1964

которым запозданием повторяя ту эволюцию, которую проделала форма автомобиля в действительной жизни. Потом постепенно стала отделяться от него, расставаться с представлениями о старой вечной повозке. Причем в этот период освоения неслыханной прежде в деревне машины исчезли цветочки и росписи (грузовики в годы индустриализации делали строгие, гладкие), за рулем торчал энергичным обру-

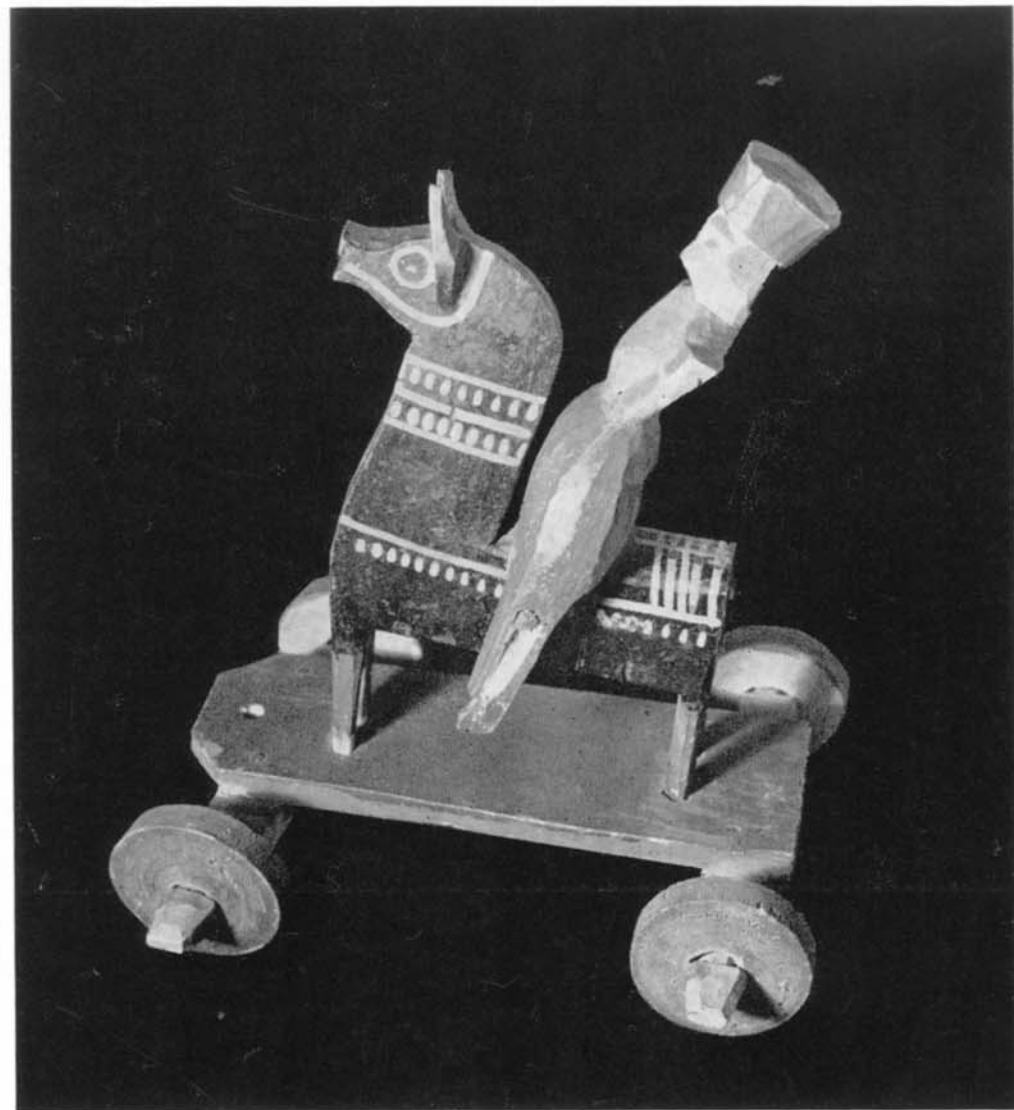


Каталка-«каретка». Конец XIX в.

бочком деревяшки шофер. Но потом эти крайности сгладились. Седовский теперешний грузовик — как грузовик, лошадь в него не запрешь, все главное у него есть, что нужно, — кузов, кабинка, радиатор и колеса, гвоздик спереди, чтобы возить за веревочку. Шофер оказался явлением временным, это нарушило бы весь смысл игрушки, где действует не кукла, а владелец игрушки. И на бортах автомашины великолепнейшим образом разместились цветы, плотно охватили они и стенки и крышу кабинки; цветок, красивый, сочный и весомый, уверенно лег на дно кузова. Грузовик вошел в семью, сроднился всей своей статью и щепной плотью со шкафом, форма которого идет еще от семнадцатого века.

Было время, в тридцатых годах, перед войною, когда артель топорной игрушки, центр которой был в Федосееве, процветала. Ее корифей

много выдумывали конструкторских новостей, особенно те, что жили в самом Семенове, вводили различные темы и мотивы. Некоторые из них прославились настолько, что перестали делать общую, потоком идущую промышленную продукцию. Были попытки авторских претензий, когда стали вырезать из щепы, как из тонкой фанеры, силуэтно разработанные сценки. Например, медведь, расставив лапы-руки, гонится за птичкой. Оба разрисованы цветочками, установлены же на движущемся на колесах пьедестале. Или цветастый зайчик под цветастым деревом на тех же колесиках. Такие штуки имели даже поверхностный успех, а их авторы — славу проникшую в газеты. Но «самодвижущийся механизм» федосеевского промысла такое не принял, хотя рядовой федосеевский мастер взирал на преуспевающих сотоварищей с почтением. Не принял, поскольку основной путь промысла и его главный смысл состоял в делании конструктивно осмысленных вещей, располагающих к действиям и при этом овеянных праздничной образностью. Разрисованный же цветочками заяц, водруженный на колесницу как нечто якобы существенное, не был ни вещью, ни машиной, ни таким годным для игры в работу предметом, как совок или молоток. Но и не было в него веры как в живое, пластически одухотворенное существо. И весь секрет крылся, очевидно, в том, что он тщился быть зрелищем, картинкой на колесах, но на самом деле был лишен внутреннего духовного и функционального



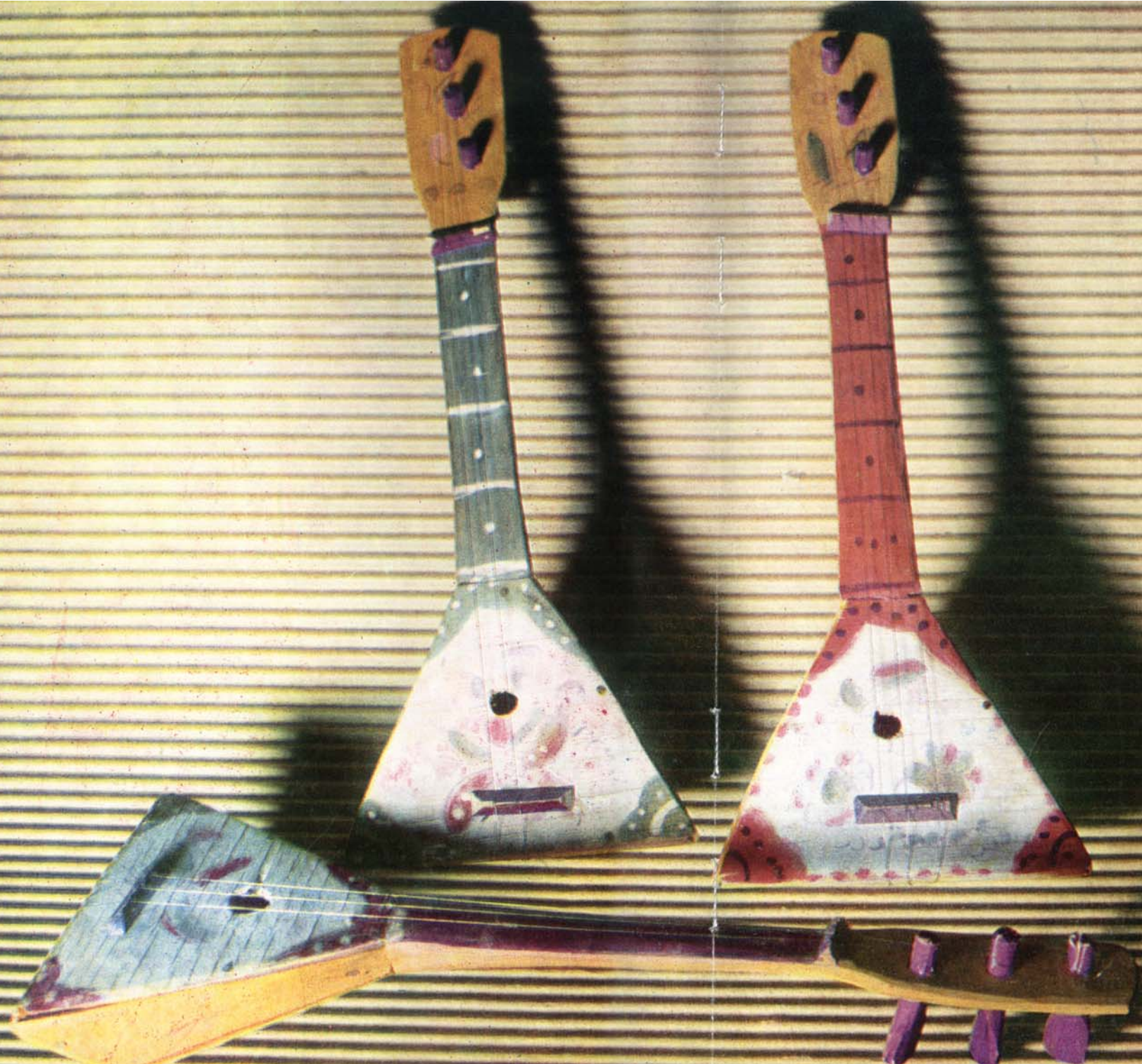
Каталка-«всадник». Владимирская губерния. XIX в.

Балалайки. Работа Н. Колобова. Город Семенов. 1964

смысла. Сейчас и эти вещи интересно рассматривать в музеях, потому что, глядя на них, видишь, где пролегают естественные и очень четкие границы определенного художественного промысла как явления искусства.

Федосеевская топорная игрушка сильна своим активным, конструк-

тивно осмысленным функционализмом и одухотворенным обаянием народной образности. Когда конструкция хорошая, логичная, притом



еще и «улыбается» это — много. Такое надо ценить.

Здесь, в топорной игрушке, мы встречаемся с особым типом художественного формообразования. Когда работает керамист или гончар, резчик из дерева, он исходит из принципа целостности, подобной цельности живого организма. Изнутри нечто тянется, вытягивается, гнется, выгибается, исполненное заряда внутреннего динамизма, как мы это видели, например, в глиняной игрушке. То же можно наблюдать в работе резчика игрушек из дерева. Мастера владимирской игрушки вызвали жизнь изнутри деревянной плашки, загорские — из трехгранной чурки, исходя при этом из чувства телесной цельности как из одной абсолютной истины, воспринимаемой нутром, чутьем. Мастер топорной игрушки представляет своей работой другой творческий принцип. Тут происходит собирание целого. Сочленение частей, процесс конструирования, при котором каждая из частей может быть воспринимаема и как нечто в известной мере самостоятельное. Осмысленное сочетание, продуманное заранее, дает целое, которое часто моделирует реальное движение или являет собой постройку. Тут творчество, родственное деятельности изобретателя, конструктора — с одной стороны, архитектора-строителя — с другой. Нередко все затевается для того, чтобы осуществлялось механическое движение, чтобы механизм стал двигаться в буквальном и прямом смысле этого слова. Игрушка с движением — это термин, давно принятый,

известный. Прimitивно, но на самом деле игрушка способна двигаться. А для этого, чтобы это осуществилось, отдельные части должны быть сопряжены между собою точно определенным образом. Хотя бы некоторое отступление от соотношения частей, которые составляют конструктивное целое, уже приводит к тому, что колеса, на которых стоят каталка или тарантас, машина, паромход, самолет, не будут крутиться. И хотя техника очень простая, но все-таки техническая идея тут есть, и она должна быть осуществлена точно так, как это требуется, а не приблизительно. Суть в том, что тут одной художественной интуиции мало. Это не метафора движения, не образ его, а самое движение как таковое. Если игрушечник не может наладить дело так, чтобы карусель крутилась вокруг своей оси, чтобы каталка ехала на колесах, а птички наверху ее вращались, стало быть, он неумелый мастер.

Когда наблюдаешь за работой мастера хорошего, опытного, ясно видишь, как существенно это конструкторское, «инженерное», так сказать, начало. Все детальки, сделанные отдельно, затем в очень четко единообразном порядке разложены перед мастером, и вот он напряженно в привычном ритме, не слишком быстрым и не слишком медленным, собирает целое — свой механизм, которому надлежит сейчас прийти в движение. Собрал, попробовал, едет, крутится, вертится, — стало быть, все в порядке. Как ни дешева игрушка, но детали, заготавливаемые сразу в довольно большом ко-

личестве, делаются точно так, чтобы игрушка ожила. Так он, мастер, и говорит не раз слышать приходилось. Режет строгаёт себе, прилаживает говорит о постороннем с людьми, однако не зевает. А потом ответственный момент идет быстрая сборка — и вот все сошлось. «Жива каталка!» — скажет. И всегда в ритме работы тут небольшая пауза. родилась на свет маленькая нехитрая штучка, однако все же такая, которая способна двигаться, «как живая», если ей в этом помочь.

Сопоставление, соединение разных частей в определенную комбинацию требует наличия рационального мышления.

Но оно — лишь один из участников и компонентов творческого процесса. Структура творческого процесса в целом такова, что последнее слово оказывается тут все-таки за чувством. На рационально-конструкторском деле никогда не останавливается в настоящей народной игрушке. В том то и суть, что результаты комбинаторики непременно освещены и согреты алогичным, иррациональным, органически-духовным. Движения механического как такового всегда здесь оказывается недостаточно, оно как бы продолжено и интерпретировано (в этом продолжение и развитие) на поэтический лад. Солнечно-желтый паромход едет на своих колесах, но и весь он подвижен, искрится жизнью органической, потому что по нему пушены цветы и листья орнамента. Он умеет бегать — и он одухотворен, ибо в нем есть всегда и образ движе-

ния, гораздо более сложный, емкий и поэтический элемент. Техника родилась из этой присущей человеку способности к комбинаторике. Но в лоне народной духовной культуры нет и быть не может противопоставления чувства и разума, логики и подспудно дающей о себе знать духовно-органической жизни.

Современная топорная игрушка, еще до сих пор не забытая в Семеновском районе, дает пример такого исконного народного единства. Характерно, что в обширном разнообразии вещей есть и одно живое существо. Как ни велик был некогда наивный интерес к грузовикам и «легковушкам», мир топорной игрушки никогда не полон без лошадки. Она — центр этого мира, его живая душа. И я бы сказала, род автопортрета его творца...

Несколько мастеров удалось мне узнать во время поездок в район, видеть, как они работают, говорить с ними о разных разностях, не только об игрушке — о жизни. Понятно, что, как везде и всюду это очень разные люди. Сравнишь, приглядишься и видишь, что и диванчики, и столы, и шкафы у Седовых не такие, какие мне, например, сделали Логиновы в деревне Пруды. А у Мордашевых из Федосеева еще другой склад, другие «лица» вещей, другие их характеры. Много здесь значат тонкости: толщина досточек, из которых сколочен стол, форма выреза у спинки кровати, линия выемки, формирующая парадное кресло в цветах (прообраз его мне пришлось увидеть в горьковском музее — явное псевдорокко, гарнитур нижего-



родской купчихи Бурмистровой, когда-то, видно, пленивший полунищих семеновских игрушечников) Конструкция имеет свою пластическую плоть и характер. Это выясняется из сопоставления работ разных мастеров. Но уж в лошадках душа и нрав мастеров вступают с вами в прямое взаимодействие. Тут наступает тот момент, когда мастер делает так сказать, зигзаг и, оставив для такого случая отчасти свою деятельность конструктора, сколачивающего доски и досточки, работает и как резчик-скульптор. О качествах мастера семеновские в своем кругу судят по лошадке, в первую очередь. У Седова лошадь плотная, добрая, сытая, спокойная. Круто и надежно

«Легковушка» и грузовик. Работа С. Седова. Город Семенов. 1960-е гг

выведен у нее загривок, спокойно свисает сделанный из пакли небольшой, но аккуратный хвост Как и полагается, морда вырезана так, будто рот полуоткрыт, но без особой острой психологии. В резанное из дерева туловище отдельно вставлены палки-ножки, запряжена лошадь в тележку прибиты отдельно изготовленные красные оглобли и ровными сочными штрихами карандашом намечена упряжь. Много лет работают вместе муж и жена, резба и ее расцветка, разрисовка подходят друг к другу У них и тон «ке-

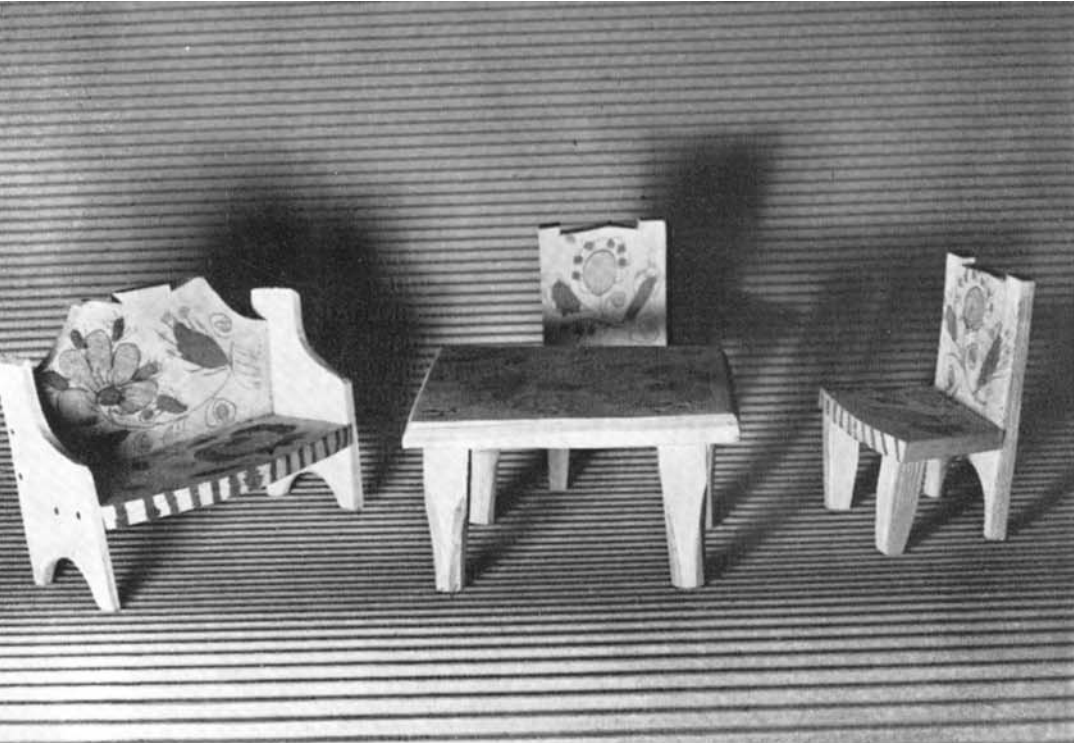
нарейки» всегда густой, спокойно оранжеватый, без холодных и жестких оттенков.

Не то у Логиновых! Та же схема, казалось бы, так же «запрягается» лошадь в тележку поставленную вместе с лошадью на досточку и затем на колесики. Но при этом жена Логинова говорит: «У него у самого и моды такой никогда не было лошадь запрягать, всегда я сама...» А коня Логинов вырезает головастого, с выгнутой и далеко вытянутой шеей, с норовом конь, с фантазией. Так и разрисован, с вытаращенным взглядом, с быстрыми зигзагами чернильной гривы, с холодным зеленовато-желтым тоном маленькой, резко угловатой в профилировке тележки. Логинова расписывает красиво, экспансивно, с нервом, даже завитушки возле листков — и те у нее, как удивленные глаза. Черный толстый хвост из меха очень лихо акцентирует всю композицию. В этих федосеевских лошадках, в общем-то смиренно идущих в упряжке крестьянской тележки, нет неистой романтики, величавой монументальности городецких коней или иных других, какими удивляют нас народные резчики, народные керамисты.

Но от них исходит тоже нечто существенно характерное, присущее когда-то внутреннему миру крестьянина, однако высказанное с умеренностью и сдержанностью, которая только и подобает в данной ситуации, если вспомнить, что ведь все-таки лошадь здесь подчиняется законам особого царства игрушечной конструкции. Патетика, драматизм

борьбы никак не связались бы с общим ритмом жизни в мире вещей веселых, живых и в меру трезво практичных. Но случаются и отступления, вольности в следовании стилю, как это и бывает подчас в искусстве.

В тот год, что мне пришлось быть в Семенове, каждое воскресенье на базаре, довольно тогда убогом, скудном и хмуроватом, на отшибе, около кое-чем торгующей палатки, ярким и холодным тоном, видным издалека, желтело на земле пятно. На старой телогрейке были расставлены лошадки и лежали балалаечки. Рядом стоял очень маленький, очень плохо одетый бледный человек в словно бы детской шапке-ушанке. То немного, что он продавал, очень быстро раскупали. Выручку этот рубль на четыре, как я потом узнала, он редко доносил до своегодомишки. Чаще, выпивши, тут же где-нибудь на базаре засыпал потихоньку А в следующее воскресенье приносил новую порцию сделанных им игрушек. Они поражали силой шемящей задушевности, горестной и трогательной выразительностью. Каждый раз это были только два вида федосеевской игрушки — кони и балалайки. Когда я потом, познакомившись с Колобком, как его в городе называли, просила его сделать еще что-нибудь, он не хотел. Говорил, что уже не может нет сил. Но в этих лошадках и маленькие балалаечки он вкладывал такой запас тонкости, душевного изящества и скромной грусти, какой есть только у человека, одаренного от природы талантом поэтического самовыраже-



ния. Лошади у Колобка были сделаны по той же схеме, что была прежде у всех федосеевцев. Корпус тела с головою резался отдельно, в него втыкались палочки-ножки. Были и тонкая красноватая дуга, и прибитые к ней оглобли, и расписная повозочка на крутящихся колесах. Но конструктивность с ее откровенной обнаженностью примитива еще подчеркивалась тем, как хороша резьба, какая живая была лошадь. Кротко вытянув длинную худую шею, терпеливо тащила она телегу. Лошадь Колобок красил всегда в белый цвет (жидко разведенным на молоке мелом). На белом мягко и нежно лиловел тонкий контур рисовки, мягко розовела дуга. Все было бледное, нежно переходившее из тона в тон перекатами от желтого к беловатому к лиловато-сирене-

вому и бледно-красному. Очень красиво и широко была вырезана подставка, на которой иногда стояла и пара лошадей. Когда глядишь на белые хвосты, они — будто седые — из мягкой пакли. Движение лошадей кажется сзади особенно плавным, сонным и призрачным немного. Все взялось из одного сна, вплоть до лиловых тоненьких неровных точек на колесах. Вот где конструкция, которая вся тут налицо и в полном порядке, полностью, в сочленении всех нужных частей, пропиталась человеческим. Ножки-палочки (а ведь и у всех — палочки) так сопрягаются с телом лошади, что получается скульптура, и будто только с помощью прямых палочек и

Игрушечная мебель «Гостиная».
Работа Логинава. Деревня Ируды.
1964

можно выразить, как худа и кротка, и добра белая усталая лошаденка. Балалаечки были сделаны тоже по правилам, как действующая согласно своему назначению вещь. Тонкая «шея» на нее были натянута три проволоки-струны, и все устроено так, что можно даже что-нибудь сыграть. Механизм, музыкальный инструмент и даже не модель его, а почти он сам как таковой. Но разве этим все ограничивалось! Сколоченная из тоненьких досточек, вся какая-то худенькая, очень маленькая балалаечка разворачивала на своей передней треугольной поверхности такую живопись! Если с оборотной стороны балалаечка бледно-желтая, то здесь поверхность ее тоже меловая; а по беловатой поверхности располагались бледные нежные розово-лиловые цветы и листочки, глядящиеся через сквозную полоску натянутых струн плавающими в беловатом призрачном тумане. Но углы треугольника каждый раз отмечены розовым или зеленым обрамлением с лиловыми точками; а потом такое же розово-лиловое переходило на «шейку» балалаечки и там уже шло сплошняком, без участия белого, разделенное ритмически на поперечные полосы, уставленное лиловыми точками. Иногда вариант другой. Шейка бывает и фиолетовой и бледно-зеленоватой, цветочные букетцы, мерцающие на беловатом поле, в него погруженные, идут на разные лады, не всегда в одном строе. Так, как если бы человек продолжал тихо напевать и напевать все одну и ту же песню, задумчиво, вполголоса, прислуши-

ваясь к своему голосу внутреннему который где-то у него в глубине звучит настойчиво, сильно, непрестанно и рождаются в песне возможности все новых и новых вариаций. В отличие от общего правила, этот игрушечник Николай Андреевич Колобов все делал сам: и топорную часть работы и роспись. Он все вспоминал мать, как она кропить ложку умела. «И барынька за водой идет, и птички ей навстречу и цветки и петушки. Ложки ей приносили — все для купцов писала. Свяжет три гусиных пера и кропит Рука у нее пела. Роспись мать праскую делала, на птицу намекала. Но когда всю стаю делать надо, выводить не захочешь, время не позволяет накидывала как выйдет И все равно рука пела! А я и до войны помазывал, хотя вообще-то мужики никогда не мажут. А я вот научился, жены не было никогда. Потом мне самому мазать нравилось, мать иногда поправлял. У меня балалаечки, видите, тоненькие, легонькие, лесенки на них нельзя ляпком делать и наводку замазывать нельзя, а то пропадает балалаечка. И на тарантасике тоже наводка видна должна быть. Настоящий тарантас, в каком прежде на базар ездили, праско был крашен, но без цветов, конечно. А это прибавление, чтобы она к игрушке принадлежала!..» Разговаривать с Колобовым интересно — он многое понимает, на редкость точно помнит старое об игрушке. Давно махнув рукой на свое житейское благоустройство, он задает неожиданные вопросы. Расска-

зывает, рассуждает о том, например, что «человеческий разум любого зверя обманет» «Знаете, как в уссурийской тайге живьем тигра берут? А я по географии интересуюсь... Много всего на земном шаре. Да и без шару... у нас тоже. Вы думаете: он на базаре пьяненький спит! Но это я не всегда... Я книги люблю и песни петь... А работаю я медленно»

Разговаривая, он делает заготовки для многих балалаек сразу. Раскладывает их и потом, вдруг примолкнув, начинает собирать. Я слежу за ним — как у него получается складно, руки быстро берут маленькие кусочки дерева, колки, потом натянул струны, чуть попробовал, раздался тонкий и совсем не простой перебор. Колобок, бледный и маленький, вдруг чудесно первый раз смеется: «Вот, одна жива!»

Подобные сочетания органически телесного и рационально-конструктивного дают яркие результаты. Конечно, федосеевский промысел не единственный тому пример. Переходы от делового, рационально-прямого и прямолинейно-плоского к живой активно-рельефной резьбе — в этом проявляется черта народной пластики, о которой мы уже говорили. Такой сплав и такие переходы, дающие затем синтез, целое, собственно, и близки к тому о чем была уже речь в предыдущих разделах очерка.

Равнодушные формы к близлежащему пространству (в данном случае это прямолинейные формы, организуемые механизм как таковой) вдруг дает перепад и всплеск к пла-

стической активности. Завязывается «разговор» с пространством далеким, большим, который содержит в себе монументальный заряд. Но только тут вариант особый, связанный со спецификой участвующего в образовании пластического организма конструктивно-двигательного элемента. На этих контрастах строятся разные художественные эффекты. Самая примитивная, простейшая деревянная игрушка показывает нам этот синтез, характернейший принцип народной пластики (см. стр. 99, 102, 103). Вот, например, отличный конь-каталка из собрания Загорского музея игрушки. Здесь два начала, о которых я только что говорила, предельно сближены, и, казалось бы, проще такого изображения уже ничего и быть не может. Но все-таки контраст получается глубокий, мощный. Длинное тело коня поставлено прямо на колеса — деревянные кружки с дырочками для оси и небрежно перекрещенными линиями росписи, обозначающими спицы. Форма кружочков плотная, но совершенно нейтральная, только и можно про нее сказать, что это ровный кружок, который хорош, чтобы его пустить соответствующим образом катиться по земле. Тело коня вырезано тоже просто. Понятие о том, что в середине живот коня провисает книзу дано схематично. Форма образует центрально расположенный угол, обращенный острием вниз. Но вот от переднего колеса поднимается такой тонкости выгиб, так срезано дерево там, где шея, выгнувшись лукой, подходит к морде коня, что ря-

дом, вплотную с примитивнейшей техникой, подает свой голос пластическое искусство. Обработка выгиба шеи с внешней стороны несколькими метко отработанными выемками резца, благородная голова коня, завершение всего дела черными штрихами, обозначившими гриву — создают целое, в котором есть истинная полнота искусства скульптуры, подлинная цельность. И ее не было бы, если бы не столкнулись в контрасте здесь пластически немое, но функционально необходимое колесо с этой резьбой высокой выразительности. В каталке-каретке, сделанной в тех же местах, тот же пластически конструктивный принцип проявлен еще более остро. Здесь конструктивная сообразительность игрушечника, который хочет сделать быстрее и проще (только и всего!), приводит к еще более рациональному решению вопроса. Карета — это выдолбленное углубление, ограниченное высокой спинкой, соединилась в один организм с двумя конями, точнее лишь с их головами, и все вместе поставлено на те же примитивные колеса. Бегло, кривовато, крест-накрест прочерченные черные сочные линии все это соединяют. Тот же контраст, где в общем-то конечное, завершающее впечатление создает резьба гордых крутогривых, живых голов. Но не была бы она такой живой, если бы не круги колес. Деревянные игрушки Владимирской губернии, широко известные, осуществленные в русле тех же решений, запоминаются как нечто подобное древним, эпическим колесницам, где у коней не шеи, а

выи, кареты величавы, как в сказке, и это в значительной мере благодаря тому что все подано на колесном конструктивном пьедестале, который только и делает, что выполняет свою деловую функцию.

Другой вариант формулы катящегося по земле коня дают старые лысковские коники-каталки. Здесь обращает на себя внимание совершенство в обработке простейшего, но точного перехода такой конструктивной детали, как все тот же круг ляшек колеса, к орнаментации; колесо в своей предметности тем самым перестает быть просто предметом, воспроизводя самого себя на теле лошади в белых концентрических кругах-кольцах.

Знает народная игрушка и более сложные конструкции, дающие разные хитроумные эффекты механического движения.

Хороши в этом отношении старая богородская игрушка и деревянные вятские. Принцип отвеса, деревянной чурочки, подвешенной за ниточки к фигурам, стоящим на круглом своем постаменте, давал возможность получать удовольствие от сложного, неоднозначного эффекта, который можно назвать тоже художественным. Резали старые богородские мастера отличные «Чаепитие» или «Рубку капусты». Фигуры были вырезаны плотно; с чинным и истовым благообразием являются перед нами изображения русских крестьян, в которых нет ничего шуточного. Но вот владелец игрушки начинает, держась за ручку игрушки, ее двигать, отвес колышется, и фигуры начинают шевелиться, ме-

ханически повторяя все одно и то же движение, самое простейшее. Но от того, что оно все повторяется и не может быть другим ни при каких обстоятельствах, пока игрушка не сломалась, создается впечатление ряда движений, направленных в бесконечность, к тому же, нужно прибавить тут контраст между монументальной серьезностью живущих будто бы своею жизнью величавых людей и откровенно обнаженным для обозрения механизмом, которому они должны подчиняться; это всегда вносит ноту юмора, и подчас не столь беспечного. Тут, стало быть, образуется новая вариация в соотношении конструктивно-технического и собственно пластического начал.

Пластическая сила резьбы обретает строгость особенного порядка от участия элементов механизма круглой ровной досточки-подставки, пучка ниток и плотно, крепко вырезанного отвеса, никогда ничего не изображающего и художественно ничего не выражающего. Элемент техничности, машинности в народном искусстве дает пластическому образу символу важную грань, а иногда выступает как один из главных компонентов пластического организма. Черта характерная, важная. Ее нужно учитывать, когда размышляешь об основах и истоках искусства скульптуры. Кроме того, забыв об этой черте, не понять и важных коренных черт самого народного искусства. Оба аспекта представляются существенными. В примерах с кониками на колесах начала техники и искусства выступают в органи-

ческой слитности и в самой максимальной первоначальности.

Но бывало и иначе, искуснее, сложнее, однако не менее целостно. Если вспомнить, какими прекрасными произведениями искусства были старинные музыкальные инструменты, так же как и нарядные прекрасные экипажи, настоящие, а не игрушечные. Понятие о необязательности декора, лишь дополняющего уже готовую практически вещь, пришло потом. Но по-народному и по-старинному вещь еще и не родилась как своего рода живое существо, пока не завершена всеми красивыми внешними подробностями ее организм, даже и теми, которые в механической или иной работе участия принимать не будут.

Как красивы в своей поэтической образности первые корабли петровского времени, сколько в них торжества необыденности, с их скульптурой и росписью. Как красивы станки петровской эпохи: машина, торжественно установленная на пьедестале сложной формы, носящем признаки художественного стиля эпохи; и даже линейки и циркули, техническая польза которых сочетается с изяществом оформления в духе русского умеренного барокко. Мы добродушно смеемся над неуклюжестью старых первоначальных машин, над их недостаточной рациональностью. Все так. Но их иррациональное — оно ведь человеческое. Это та последняя пуповина, которая еще связывала технику с искусством достаточно долго. А как трудно рвалась пуповина! Как не сразу состоялось то противостояние

технического и художественного начала, которое нам теперь кажется самым обычным обстоятельством нашей жизни.

И мы в стремлении к красивому, к художественному естественно отодвигаемся от лишенной души техники. Существует проблема дизайнера, но практически образовавшаяся пропасть пока все же еще остается пропастью, если не считать исключений. А они лишь подтверждают правило... В народе машину всегда любили и любят, может быть, еще больше, чем в городе (есть в деревне даже что-то от нового культа)

В лоно цельности своего мира народное искусство легко вбирает любые механические детали машины, все то, что кажется многим хорошим городским художникам некрасивым, безжизненным. В народе этого как бы и не замечают. Машина в деревне живая, почти одушевленная, ее любят. Тракторы, мотоциклы, приемники включают легко и естественно в полноту своего универсума. Это обнаруживается в искусстве, и в частности, в таком нехитром, но все же тоже близком к скульптуре искусстве, как топорная народная игрушка.

ОЧЕРК ВТОРОЙ.

О НАРОДНОЙ ОДЕЖДЕ И ОДЕТОМ В НЕЕ ЧЕЛОВЕКЕ

Когда в жизни встречаешься с каким-либо обрядовым народным комплексом, всегда обращает на себя внимание участие в нем вещей, насыщенных знаковым смыслом.

Помню очень жаркий день в Молдавии, в глуши Приднестровья. Автобус, высадив меня на перекрестке дорог исчез в облаке мягчайшей и тончайшей белесой молдавской пыли, и я зашагала туда, где должно было быть расположено нужное мне село. И вдруг в тишине степного знойного безлюдья послышались удары духового оркестра. Звуки похоронного марша. «Вы жертвою пали в борьбе роковой...» То, что я увидела в тот день в молдавском селе, врезалось в память надолго.

Войдя в село, я попала в самую гущу народа. Хоронили молодого завклубом, разбившегося два дня назад на мотоцикле. За гробом шла не одна сотня человек. Мужчины, женщины, старики шли плотными рядами; дети — девчонки в пестрых платках, босые мальчишки — бежали по обочинам дороги, не вмещавшей в себя ряды людей. Поэтому в сложном и удивительном порядке похоронной процессии удалось разобрататься не сразу. Толпа людей шла вплотную за клубным оркестром — молодыми парнями, старавшимися вовсю со своими трубами; на каждой в знак траура был повязан белый женский головной платок в черную крапинку. Большой грузовик со спущенными боковыми бортами, застланный прекрасным деревенским ковром, вез черный гроб, закрытый белой простыней. На про-

стыне лежала иконка; лицо открыть было невозможно, так страшно изуродовала парня авария. На ковре, прислонившись к стенке кабины, тихо сидели два мальчика — сыновья погибшего. Над гробом, видная всем издали, голосила, рыдала, причитала их мать. Сразу же за машиной, в особом приспособлении, сделанном из четырех палок, четверо мужчин несли черную крышку гроба. Концы палок были увешаны «калачами» — большими витыми баранками. На крупных ветках с синими сливами, тоже украшавших эти палки, висели бублики. Такие же, только крупнее, как целые деревца, ветки, увешанные бубликами, несли мальчишки впереди машины. Еще ближе к началу процессии двигались нарядные девушки с яркими венками, потом — девочки-подростки с цветами. А впереди всех, совсем одна, очень маленькая, крошечная девочка в школьной парадной форме (коричневое платье, белый фартук) несла фотографию умершего, вставленную в широкую раму.

По обычаю, выбрали самую маленькую девочку у которой уже есть школьная форма, но в школе она еще не была, только пойдет осенью. Двигалась эта процессия необыкновенно.

Можно сказать, что сила народного музыкального чутья чудесным образом превращала людей и вещи в один живой организм, согласно движущийся в безупречно точном ритме. Шел оркестр и играл свои несколько фраз похоронного марша — и шла по дороге маленькая девочка с портретом, за ней девушки с вен-

ками, девочки с букетами, медленно ехал грузовик, и мужчины несли черную крышку гроба, украшенную сливами и бубликами. Все шли, и все молчали. Но вот кончались несколько точно отмеренных музыкальных фраз, и сразу же все останавливалось. Перед самыми передними колесами грузовика расстлали три белых платка, на платках появлялись предметы: хлеб, граненый стакан с водою, коробка спичек. На одном платке, на другом и на третьем. Выдержав лишь самую маленькую, точную, еще полную музыки оркестра паузу пожилые женщины начинали петь — нежными, тонкими, негромкими голосами; нескорбно, не сильно, неспешно, нежно. Под их пенье сразу же начинала причитать и рыдать над гробом вдова — низким, густым голосом на фоне их тонкого пенья молитвы. Кончалось пенье (времени ему отведено было столько же, сколько оркестру) и замолкала жена, и снова, не мешкая лишней секунды, начинал свою фразу о павших в борьбе роковой оркестр. И снова пускались в путь — грузовик с гробом, мужчины, девушки, школьница с портретом, потом все мы за ними следом. Шли ровно столько же, сколько в прошлый раз, снова смолкали трубы, все останавливались, расстилались платки, появлялись спички, хлеб и вода (то необходимое, что нужно взять с собою в последний путь) запеваля женщины, голосила вдова. Сколько раз повторилась такая сцена? Мне трудно было бы ответить на этот вопрос. Потому что повторение и чередование не было механическим «нанизыва-

ванием» равных единиц — отрезков времени, музыкальных тактов, повторений одних и тех же действий. Сила музыкального ритма, безупречно четкого и непрерывного, расставляла людей и вещи в пространстве и времени с не подлежащей никаким сомнениям убедительностью и вела за собою сколько и как хотела, по белесому берегу синего Днестра, по жаре, по пыли, через все село, самой дальней дорогой на кладбище. Думаю, больше часа продолжался наш путь, насыщенный повторением одной и той же музыки и одних и тех же действий, которые никому из нас не казались чрезмерными. Ибо из повторений складывалось ощущение бесконечности, и все нарастал пафос большой общей скорби о человеческой жизни, которая так коротка. Это была та магия ритуальных повторений, которая подчиняет себе массы людей, превращает обычные предметы в нечто совсем новое, причастное к общему, человечески важному действию. Кто был дирижером этой музыки — не знаю. Но полный глубокого человеческого смысла и духовной красоты обряд сложился в наше время, недавно. Мне сейчас важно обратить внимание на то, что музыка расставляла вещи во времени и пространстве, помогая наделить их большим значением, высоким обрядовым смыслом знаков. Сами по себе они были обыкновеннейшими, банальными, самыми расхожими вещами нашего общего быта. Бублики, купленные просто в магазине. Граненый грошевый стакан, коробок спичек, кусок черного хлеба.

Способность быть знаком в вещах, служащих человеку устойчивее, чем многое другое. Вещи, окружающие людей в этом селе, как почти всюду перестали быть искусством. Но если понадобится, они способны служить знаками в своем самом фабричном и неэстетическом облике. И в соответствующей ситуации способны оказаться на уровне ритуально-обрядового пафоса.

Но кончились похороны, и коробка спичек, граненый стакан стали снова только простыми, ничем не приметными, нужными, но некрасивыми вещами. Ничто не напоминает о том, как важна была их роль в погребальной процессии. Духовный смысл, которым они, казалось бы, только что были наполнены, ушел из них, коль скоро они сыграли свою роль знака.

Не таковы вещи, которые мы вправе назвать произведениями искусства. В том то, собственно говоря, и есть отличие произведения искусства от «просто вещи», что оно есть вещь, неравная себе. Таковым оно создано, таковым и останется, вне зависимости от привходящих и проходящих обстоятельств. Простая вещь может стать знаком духовного смысла, не будучи произведением искусства, на время, на час, силою особых обстоятельств. Но произведение искусства есть всегда и знак, и вещь, будучи явлением не только материальной, но и духовной жизни. Зрелище коробки спичек и граненого стакана, действующих в большой знаковой системе обряда, оставило двойственное впечатление. Поражала сила магии этого общего

слитного действия, которая наделяла их духовным смыслом символического характера. И вместе с тем в них все-таки было что-то щемяще жалкое, хилое; полный негатив в смысле пластической выразительности. Если бы не килим, устилавший машину — можно было подумать, что нет и не было на свете могучего искусства народной пластики. Однако такая безжалостная оголенность вещей, их полная очищенность от примеси художественности и делала особенно ясной всю важность знаковой возможности, живущей в простых предметах. Как это много и как недостаточно! И легко можно себе представить, что во времена ручного труда вещь, «работая» в обрядовом комплексе, просто не могла оставаться только вещью равной себе, как граненый стакан. Гораздо естественнее для нее было преобразиться в произведение искусства, чтобы лучше, полнее, устойчивее и совершеннее выполнять свою функцию знака.

Духовный смысл предмета овеществлен в формах, материалах, цвете — преобразен в пластическую структуру в живое пластическое тело, имеющее чуткую душу. Связь духовного начала со стаканом не обладает прочностью и устойчивостью. Предмет истинного народного искусства можно уподобить символу многозначному сложному способному к самостоятельной жизни произведения искусства и вне зависимости от его сегодняшней функции.

Возможность стать знаком, коренящаяся в вещах, созданных руками

человека, сильно проявляется в человеческой одежде. Можно сказать, что на наших глазах сложился целый цикл, отмечающий важнейшие этапы человеческой жизни. Вещь, обычная вещь, купленная в магазине, сделанная на конвейере в заводских условиях и чаще всего высокими эстетическими свойствами не обладающая, в какие-то моменты приобретает смысл знака.

В семье должен родиться ребенок. Сейчас у нас стало принятым, что комплект «приданого» сразу же, как ребенок родился, дарят матери или отцу ребенка люди, которые вместе с родителями работают. И взрослые деловые люди с серьезностью осведомляются о том, покупать ли все голубое или все розовое, в зависимости от того, кто родился — мальчик или девочка. Иногда роль торжественного символа берет на себя принесенная в дар коляска. Школьную форму особенно девочке, в народе готовят вместе с портфелем задолго до школьного дня. Причем, силы духа и души, которые в эти предметы вкладываются, не соответствуют денежным затратам, в общем-то небольшим.

А о выпускном платье разговор начинает идти иногда даже не за один год до окончания — обсуждения, споры, мечты. И наконец, день — когда платье может быть надето. Весь комплекс усилий и надежд, который накапливался за десять лет у девочки и у близких, сгустился и как бы овеществился в предмете; его иногда покупают иногда шьют на заказ. Но если и заказывают то очень редко решаясь внести в ис-

полнение его что-то свое. Еще больший знаковый смысл вложен в платье свадебное, тоже отмечающее этап жизни. А когда парень идет в армию, он знает чего ждут в родном селе — фотографии, где он снят в форме, военной форме. Это овеществленный знак того, что с ним произошло и происходит: ушел из дома, служит, скучает чему-то учиться, придет из армии — будет взрослым, начнется новая другая жизнь и т. д. Кто не видел на стене деревенского дома фотографий сыновей, внуков, племянников, тщательно вставленных в рамки и бережно хранимых?

Все это — обычаи, которые живут рядом с нами, продолжают развиваться при нас, входя в жизнь не в зависимости от воли отдельных людей, а в силу их духовной природы. Упомянутая одежда произведением искусства не является. Но пример может помочь в понимании свойств народного искусства. Диктат человеческих духовно-душевных потребностей так властен, необходимость выполнения не материальных, а иных, духовного порядка функций так настоятельна, что она захватывает в свою сферу помимо контроля людей, даже вещи, созданные только для узкопрактического назначения.

П. Г. Богатырев, крупнейший советский этнограф и фольклорист написал еще в тридцатых годах исследование «Функции национального костюма в Моравской Словакии»¹³ где структура народного костюма рассматривалась как особая, семиотическая система. В этой работе отмечалось, что «костюм несет целый пу-

чок различных функций, структурально связанных между собой (например, функции, указывающие на возраст семейное положение, профессиональную принадлежность носителя костюма и т. д.)»¹⁴ Особая глава посвящена им определению костюма как вещи и как знака. Он анализирует целый ряд различных функций народного костюма, а так же структуру функций, которой обладает отдельный костюм. «Эта структура функций, всегда делает его [костюм.—Т. С.] одновременно и вещью, и знаком» Определение костюма как знака достаточно широко, ибо смысл знака может быть очень разным, в зависимости от той функции, которую в данном случае костюм или какая-нибудь его часть несет «Костюм, обладающий несколькими функциями, обычно бывает одновременно и вещью, и знаком. Такую тесную структурную связь вещи и знака в одном предмете мы часто встречаем не только в костюмах. Возьмем пример из известной легенды о Тезее. Тезей уславливается, что, если он будет жив, его корабль вернется с белыми парусами, если он будет мертв — с черными парусами. В обоих случаях паруса остаются вещью: они должны обладать всеми свойствами парусов — хорошим качеством, плотностью прочностью ткани, они должны быть особой формы и т. д., но в то же время, помимо этого основного назначения, они служат знаком того, жив Тезей или мертв. На примере этой легенды видно, что паруса как знак играли очень важную, в этом случае фатальную роль, большую,

нежели та, которую они играли в качестве вещи. Но, будучи знаком, они были в то же время и вещью. То же происходит и с костюмом — костюм всегда играет практическую роль и всегда не только как знак, но и как вещь...»¹⁵

Прекрасны хранимые в музеях и бытующие до сих пор в венгерских деревнях черные фартуки с золотистой бахромой, богато украшенные по краю изысканной яркой вышивкой¹⁶ Плотная, сплошная в несколько рядов гирлянда из листьев, колосьев, цветов, сияние контрастов кирпично-красного и алого, холодного голубого, зеленого, белого и тепло-рыжего. Все это, словно бы клонимое ветром в одну сторону тесно обступает проходящие центральным рядом сквозь толщу узора силуэты ярких роз. Во многих областях Венгрии вплоть до наших дней сохранился обычай дарить жениху после обручения такой черный, роскошно вышитый фартук. Он вышивается в семье невесты, или семья заказывает его профессиональной деревенской мастерице. Фартук должен быть великолепен, красив, — его видит вся деревня; по нему будут судить о семье невесты. Жених наденет фартук в день свадьбы, а потом станет носить иногда в праздничные дни, будучи уже молодым супругом. В день свадьбы надевает черный фартук с яркой прекрасной вышивкой и невеста. Есть область в Венгрии, где фартук невесты отделан вышивкой точь-в-точь как фартук ее жениха. Но строго соблюдена и разница. на фартуке девушки — девять роз, на фартуке парня — семь. В таком, обычае сказыва-

ется и характерная требовательность буквального следования народному обычаю, принятому в данной местности, то есть характерная и наивная связанность точно отмеренным деревенским обыкновением. Но угадывается и намек тонкой поэтичности. Теперь они — обрученные, парень и девушка — едины, они почти одно и то же. Но не совсем одно: на фартуке парня семь роз, на фартуке девушки — девять... Нужно сказать, что изящная символика брака разнообразна в венгерской народной вышивке, связанной со свадебным комплексом. Знаменита венгерская кровать с подушками девушки на выданье, она составляет украшение даже самого бедного крестьянского жилища. Подушки уложены на кровати с резной спинкой очень ровными, плотными рядами, по четыре-пять в длину по три-четыре в высоту так, что занимают всю кровать целиком. Гордость и красоту дома составляет обильная вышивка на концах подушек. И хотя сюжетно-изобразительные мотивы в венгерской вышивке, насыщенной мотивами растительными, редки, на наволочке одной из подушек постоянно фигурирует мотив, известный в Венгрии во множестве вариантов. Это — библейская история об Аврааме и Исааке. Вера Авраама была такова, что не побоялся он занести меч над головой любимого сына, дабы принести жертву богу и бог спас Исаака. На будущей брачной постели, по венгерскому деревенскому обычаю, нужна и такая подушка. Пусть у нас будут дети. Мы будем любить их. И пусть мы будем готовы

их потерять... Легко отнестись к вышивке крестом только с юмором: Авраам на кривых тонких ножках в юбочке колоколом и с птичьей головой — наивный геометризм цветочно-линейного окружения¹⁷ Но если взглянуть несколько иначе — приоткрывается нечто важное в духовном мире венгерского крестьянина. И представляется, что такое бесконечно удаленное от буквального правдоподобия изображение только и пригодно для данной цели. А цель — дать понятие о жизненно важном знаке-символе.

Народный костюм в своем подлинном классическом варианте всегда насыщен элементами, имеющими знаковый символический смысл.

«Неженатые парни до сих пор в Словакии обозначаются косирками, белыми петушиными перьями на шляпе, которые являются знаком не только мужской силы и отваги, но и знаком холостяцкой чести. В Брненском крае господствует тот же обычай. Тот кто смеет носить косирек, должен быть «молодцом»¹⁸ «Перо («косирек») было обычно знаком мужской силы и отваги, и только тот осмеливался украсить себе им шляпу который не боялся побиться за него с каким-нибудь другим парнем. Любой парень, носящий косирек, имел право спросить у другого: «А парень ли ты?» — вызывая его этими словами взяться «за пояса» Тот кто победил, отнимал у побежденного косирек. Если же вызванный не был уверен в своей силе, ему не оставалось ничего, как сказать. «Нет брат отдам тебе его добром» Иной силач носил по пять,



Женский народный костюм.
Венгерская Народная Республика. 1965
Женский народный костюм.
Венгрия. Нач. XX в.

шесть косирков; остальные, захваченные им, просто рвал. Порвать у кого-нибудь косирек — означало вызвать его на драку до крови. Иногда парня стыдила его «подружка», ревнивая или просто рассерженная. Когда-то за косирки бились целыми деревнями; парням из побежденной деревни полагалось косирки снимать»¹⁹
«Когда молодой человек женится, он [речь идет о южном ганацко-словацком костюме.— Т. С.] перестает носить перо в шляпе и красную ленту

«с птичкой» Теперь он носит только «шмуки» Чем старше он становится, тем менее украшена его шляпа. Старики носят шляпу только с черной лентой и пряжкой...»²⁰
Но это лишь капля в море, лишь беглое прикосновение к разветвленной знаковой системе многофункционального народного костюма. «Вся Моравская Словакия по своим костюмам разделяется на 28 районов, различия между которыми вполне очевидны даже для несведущего. Кроме того, в каждом из видов



Праздничный костюм пастуха.
Венгрия. 1930

«Венгерский» плащ.
Социалистическая Республика Румыния.

одежды отдельные деревни различаются между собой разнообразными мелочами, что особенно проявляется в одежде женщин. Эти различия бывают известны только «туземцам» и важны они только для них. Смотри, например, число складок головного платка, число пуговиц на жакетке и т. п.»²¹
А вот пример из молдавского быта. «Как и у славянских народов, у молдаван в древности существовали верования в чудесную силу которую

придает пояс. В селах Бендерского района в конце XIX века был распространен обычай, по которому весной перед севом мужчины подбрасывали вверх свои красные пояса с пожеланиями, чтобы так же высоко росла пшеница. Как и головные уборы, пояс в прошлом имел значение возрастного определителя. Пояс могли надеть лишь взрослые юноши и девушки. Соблюдались возрастные отличия и в форме поясов. В приднестровских селах Севериновка, Подойма девушки носили широкий цветной пояс, сшитый из покупного сатина, в то время как замужние женщины надевали узкий

шерстяной пояс, вытканый на станке... В селах Тираспольского района еще в послевоенные годы девушки на выданье подпоясывались косынкой, которую подвязывали узлом вниз... В прошлом среди мужчин были широко распространены кожаные пояса. Богатые крестьяне поверх шерстяного пояса (брыу) надевали узкий кожаный с медными блестками. Пастухи-овцеводы носили широкие (до 30 см) кожаные пояса (кимир) Такой пояс украшался блестками, с внутренней стороны он имел карман для денег снаружи к нему привешивались различные предметы — трубка, нож. Во многих селах «кимир» носили зажиточные крестьяне. Этот пояс был своего рода показателем зажиточности. Человек, покупавший быков, считался богатым. Одновременно с этим он покупал на базаре пояс — «кимир» Крестьяне-бедняки подпоясывались грубым поясом из суровья...»²²

Любопытно было бы проанализировать и эти факты по методу П. Богатырева. Они говорят о том, как скрещиваются и чередуются здесь элементы костюма, разные функциональные знаки пола и возраста, рода занятий, уровня зажиточности и прочего. Как на разные лады вещь призвана сказать о том, что она неравна себе. Особый интерес в плане семиотики представляет собою большой и сложный комплекс свадебного русского обряда. Старинные свадебные песни и причитания русского Севера раскрывают перед нами целую драму, исполненную самых глубоких, тонких и противоречивых чувств. Эта

драма — поворот судьбы, происходящий на глазах у всех, на миру — имеет смысл общечеловеческий и вневременный, вечный. Целый сонм чувств поднимается из глубин человеческого существа, таких, как любовь к матери, к отцу к родной стороне, к девичьей жизни и страх перед жизнью наступающей, новой и недоверие к ней, и обида, что «запросватана, запоручена на чужую дальнюю сторону ко чужому отцу-матери»²³ что «ко чужому роду-племени пристаю я, молодешенька, ко чужому уму-разуму ко удалому-доброму молодцу»²⁴ и горький упрек снова, что «отказывает мне кормилец-батюшка, отказывает мне родимая маменька от хлеба от соли великие»²⁵ Развивается драма богато, обнажая далекие уголки внутренней жизни, и на каждом шагу этого развития надежды и мечты, страхи, предчувствия овеществляются в предметах, символизируются ими. Вещи, как вехи, обильно расставлены на пути, в потоке свадебного процесса. Провожая невесту из родного дома, родители «ставили молодых на разостланную шубу или шкуру медведя и благословляли. На счастье молодым сыпали в обувь хмель и хлебные зерна. Чтобы уберечься от укоров и порчи... невеста... брала с собою луковицу маковку обрывок рыболовной сети, втыкала безухие иглы в швы своего платья. В причитаниях невеста умоляла поезжан не торопиться, ехать потише, чтобы в последний раз она могла насмотреться на родимую сторону наглядеться на свою маменьку...»²⁶ А когда молодых от венца встречали

на дворе родители жениха, свекровь была одета в вывороченную шубу а на голове у нее была мохнатая шапка. «Молодых вводят в избу обсыпают зерном и хмелем, благословляют...»²⁷ На свадебном пиру чтобы крепче был союз молодых, «жених и невеста смотрятся в одно зеркало, пьют из одной рюмки, едят один пирог их усаживают тесно, чтобы между ними не пробежала кошка...»

«Новобрачным готовили постель в холодной, нежилой избе... Во время свадебного пира молодые воздерживались от еды, и теперь им приносили птицу яйца, вино. Птицу разрывали, но так как невесте давали в руки подрезанное крыло, то большая доля доставалась жениху Невеста должна была раздеть и разуть жениха. В его сапогах она находила деньги, которые переходили в ее личное пользование. Гости в это время бьют горшки. После брачной постели невеста раздает дары жениху свекру свекрови, их родственникам. Утром после свадебного дня молодая идет за водой. Она «дарит» воду бросая серебряную монетку Гости встречают ее у ворот расплескивают воду обливаются. Так происходит до трех раз. В избе разбрасывают сор, приносят со двора солому кидают деньги. Молодая подает гостям вино, и лишь тогда они не мешают ей мести пол. Через некоторое время зять с молодой женой приходят к теще на блины»²⁸ Это лишь фрагменты свадебного обряда. Упомянута, стало быть, небольшая часть вещей — участников свадьбы. Но их достаточно, чтобы увидеть, как в сложной смеси, в пестроте их значений выступа-



Праздничный костюм молодой девушки. Фрагмент. Польша

ет мир вещей и идей в пределах единой, народной, духовно-материальной культуры. Одни вещи обладают силою магического воздействия, другие — значением оберегов, а иные участвуют в свадебном обряде как непеременимые и драгоценные знаки уважения к жениху и его родне. Рядом с вещами простыми, ничтожными по цене, выступают изделия рук невесты и ее близких — бесценные произведения искусства. Отсутствие любого из предметов по причине какого-нибудь недосмотра, недоразумения — целое событие. Тогда рвется ткань обряда, разрушается ритм его развития. Замечательно, что в обряде невидимое и неосоздаемое, человеческое духовное и душевное, как бы отделяясь от человека, материализуется в предмете и принимает поэтический песенный облик самостоятельного живого существа. Так в старину на русском Севере выступала в свадебной драме «дивья красота» Дивья красота — образ девичества, с которым расстается девушка, в прекрасных старых песнях поворачивается к нам разными гранями и свойствами, принимает иногда разные облики.

«...Мне сегодня, молодешеньке,
Нехорош да сон привиделся,
Али въяви показалося,
Что пришла бы дивья красота,
У окошечка побрякала,
У калиточки постукала.
Подходила дивья красота
Что ко мне да к молодешеньке,
Буйну голову погладила,
Русу косыньку посмотрела,
На меня да рассердилася,
Она ушла да не простилася.
И пошла да дивья красота,

Калиным мостом протопала.
Что пошла да дивья красота
Во леса да во дремучие,
Привилася дивья красота
Ко сухому-то да ко дереву.
Уж как этому-то дереву
Не бывать да ему зелену,—
Уж как мне да молодешеньке
Не бывать да в красных девицах»²⁹

Чтобы покинуть невесту (а это стало неизбежным) дивья красота как бы отделяется от нее в виде живого существа. Чувства этого существа тоже противоречивы, как у самой невесты. Она и буйну голову погладила, и ушла да не простилася... «на меня да рассердилася...» А в песне подруг дивья красота невесты еще сложнее. Покидая невесту дивья красота преобразуется в три самостоятельных существа, потом снова сливается воедино и уходит от невесты навсегда.

«Уж мы шли к тебе, подруженька,
Уж мы шли к тебе, голубонька,
Шли широкой белой улочкой,
Нам попали три встретьюшки:
Уж как первая-то встретьюшка — твоя
воля-то вольная,
А вторая-то встретьюшка — твоя негата-то
нежная.
Уж как третья встретьюшка — твое
девичье житье,

Да девичье украшеньце.
Уж пошла да дивья красота во леса да во
дремучие,
Во леса да во дремучие, во болота во
зыбучие,
Села дивья красота на сухое-то на деревцо.
От сухого-то от деревца не бывает
отрастеньца,
Не бывать молодежи в красных девицах»³⁰

Образ, казалось бы, непреложен, точен. Девушки верят в реальность этого одушевленного чуда дивьей красоты, которая буйну голову погладила, и ушла да не простилася,

на меня да рассердилася и ушла в леса дремучие. Это — реальность мифа. Поэтому ничто не мешает дивьей красоте с такой силою реальности существовать и действовать в мире свадебного обряда в облике противоположного свойства — в облике вещи. Понятие девичества, честь девушки и алые ленточки в девичьей косе назывались на Севере одним и тем же словом: дивья красота...

Два начала, закономерно оказывающиеся неразлучными, сцепленными соседством в одной структуре свадебного обряда, полярны в своих свойствах. И притом, сходны в том, что, будучи по своему происхождению свойствами внутренней, духовной жизни человека, отчуждены от человека, обрели самостоятельность и живут особой жизнью, — каждое в своем облике и воплощении.

Но одно из начал совмещает в себе два существенных свойства. алая ленточка в косе есть и знак, и вещь. Она есть вещь, неравная себе.

«Накануне свадебного дня, иногда за день до него, подруги топили для невесты баню. Ранним утром невеста в своих причитаниях обращалась к брату, чтобы наколол дрова-баннички, просила сестру нанести воды. У бани вставали караульщики, топить баню доверяли лишь самым близким подругам. Дорожку к ней украшали березками, зимой — ветками из веника или елочками. В бане девушки пели песни и причитания, пили пиво, угощались гостинцами, присланными от жениха. Мылись обычно жениховым мылом. Гадали. Невеста кидала через плечо мыло,

веник, и выбрасывала через дымное слуховое окошко ленту...»³¹ — знак дивьей красоты, своего девичества, с которым простилася. В бане она смывала свою дивью красоту а «намывала» — «красоту бабью» Ленты летят в окошко, «та из девушек, которой удавалось поймать, их, быстрее других выйдет замуж»³² Веселый обычай, веселая возня подруг И тут же песня, где снова пафос драматического чувства, переходящего в одушевленный мифологический образ дивьей красоты:

«Мне помыться да попариться
Со кумами да со подружками.
Мне ведь отроду не в первые,
В дивьей красоте — во последние.
Испужалася моя дивья красота.
Ой, да подсекло ей резвы ноженьки.
Размахнула она сизы крылышки.
Полетела моя дивья красота
Дымным банным-то окошечком,
Да что ли во чисто во полюшко.
Там стоит белая березонька.
Что на той на белой березоньке
Там висят да тридцать три красоты.
Моя будет да четвертая!»³³

До приезда жениха со свадебным поездом происходило еще одно прощание с красотой, расставание: «Невеста кладет ленту на тарелочку ходит с ней по дому по двору стараясь выбрать честной и сбереженной красоте место вечное и спокойное. Она поднимает тарелку над головой, но к той не пристает дивья красота. Пытается ее отдать родителям, но они не сохранят ее — замочат слезами. Предлагает ее брату — он загуляется и потеряет ее. Не оберегут дивью красоту и подруги — они так же выйдут замуж...»³⁴ И все время в песнях, которые при этом поет невеста, дивья красота ме-

няет свои облики, из вещи превращается в живое с сизыми крыльшками создание, из алых ленточек снова в такую дивью красоту с которой невеста прощается:

*«Прости-прощай, моя умная,
Ты прости-прощай, моя разумная,
Тяжело с тобой мне расставатися,
Ты мне встречу-то не встретишься
И во сне-то не привидишься»³⁵*

И та же дивья красота оборачивается еще по-другому по-иному: дивья красота — это алы ленточки, а алы ленточки вплетены в косу. Дивья красота — это коса, русы волосы.

*«Расстаюс я с вами, русы волосы,
Я с голубушкой трубчатой косой...
С родимым батюшкой я увижуся,
С родимой матушкой повстречаюся —
С дивьей красотой не увижуся,
Не увижуся, не повстречаюся»³⁶*

Очень разнообразны женские головные уборы в старинном русском быту. Но неумолимо четко проходит между ними граница. из-под девичьего венца, кокошника, ленты парчовой повязки с лопастями и крыльями свободно вьется трубчатая руса косынька — одна коса и верх головы — темя, всегда остается открытым. А женщина замужняя заплетает свои волосы на две косы и самым тщательным образом под свой кокошник (венец, моршень, шамшуру) их прячет. Поэтому в обряд входит прощанье с дивьей красотой, прощанье с одной по-девичьи открытой косой, с волосами, которые будут спрятаны под моршень, под «проклятую шамшуру»

*«Старговала мне крестна матушка
Бабий моршень да на голову»³⁷ —*
значит просватала.

Сложный поток превращений, преобразований, имеющий своим руслом все одно и то же — дивью красоту при изучении русских песен достоин быть предметом специального исследования. Отчетливо сказались в нем полнота ощущений, их сложность и свобода в том, что мы называем выбором «средств выражения». Но тут то никакого выбора, собственно, и не происходило, ибо мир идеалов, чувств и понятий был слит изначально с материальной стороной жизни, возвышенное и низменное, поэзия и проза иногда трудно расчленимы. А если и контрастны, то часто выступают одновременно, рядом, лишь поддерживая друг друга в своем естественном неосознанном стремлении к цельности материально-духовного бытия. Казалось бы, один образ отрицает другой. В одной песне дивья красота — мудрое существо, которого невеста побаивается, суеверно приглядывается к ее поведению, боится ее осуждения, дивья красота покидает невесту как строгая, даже сварливая старая дева, и невеста страшится, робеет словно бы теряет в разлуке свою силу. В другом случае невеста носит свою повязку-ленту на тарелочке, как будто обретая новую мудрость жизни, и ищет ей места; дивья же красота беспомощна теперь, как ребенок, нуждается в невестинной защите, в ее заботе. В третьей она летит от невесты прочь, как сизокрылая птичка, а в четвертой — невеста сама бросает ленту в окошко. Каждая из песен — замкнутое в себе законченное целое, причем смысловодной песни, по нашему рассудочному разумению,

явно отрицает смысл песни другой. И однако, все они — не только песни о дивьей красоте, но и вещи, ее обозначающие, — есть единое целое, связанное сложными и не логичными, а замысловатыми духовно-чувственными связями. Песни — это завершённые художественные организмы. Но они образуют способный к бесконечному увеличению цикл, великолепно богатый полнотой своей внутренней противоречивости. Ибо все песни и все предметные образы дивьей красоты растут из одного корня, возникают из лона народной мифологии, с ее иррациональностью, чудовишной непонятностью, стихийной динамичностью. По одной песне, по одному обряду нельзя судить о том, что же такое дивья красота. Как и по одному предмету. Все одинаково важно, все равноправно в стихийно развивающейся мифологической структуре. И стало быть, невозможно не помнить об этом, когда берешь в руки девичью повязку «коруну» чудесный девичий убор «челку» или ленту-косник, носящий то же название: «дивья красота». В свадебных песнях поется об алых ленточках, но чаще всего это условность песенного оборота. Лента — головная девичья повязка из простой широкой ленты, убор, шитый золотом, жемчугом, с поднизью наперед, с парчовыми лопастями-лентами, крыльями позади. Во всем есть стройность и даже прекрасная строгость в движении жемчужного узора. Благородный жемчуг с его матовым переливчатым блеском недаром служил эмблемой чистоты и святости. «В древнерусской одежде

жемчуг имеет самое широкое применение. Жемчуг сопровождает изображение ангелов и архангелов, украшая шитьем их оплечья, одежды, головные ленты, даже края крыльев. Жемчуг как бы струяся, служит своеобразным оформлением голов апостолов...»³⁸ В жемчужном уборе девушка на празднике, как сказочная королева, царевна — в «дивьей красоте» «честной да украшенной», украшенной да сбереженной. Здесь тот же мягкий глянec оттенков, матово-белых, желтоватых, синеватых, зеленовато-красноватых, черновато-серебристых. Блеск создает ощущение тревожной и таинственно напряженной неуловимости переливающихся жемчужных струй, которым нет ни конца, ни начала. И кажется, колышающаяся над лбом, над глазами бисерная поднизь похожа на рыбью чешую или чешую русалочки.

Ставя себе задачу рассмотрения народного костюма как цельного пластического организма, ошибочно думать, что мы встретимся с прозрачно-ясным и прямым изящным соответствием между внутренним значением, знаковым смыслом и его пластическим овеществлением. Такой прямой иллюстративности классический народный костюм не знает: будучи не только предметно-материальным целым, но и знаком, касающимся духовной, а не материальной стороны жизни. Но он не равен и знаку определенного свойства. Может быть, главное в этом комплексе как знак точно неопределимо, не сводимо к знаку который может быть назван с логической четкостью.

Это неназываемое, не сводимое к знаку не есть, вместе с тем, простой и присущий вещи «практически-материальный остаток» Но что же тогда? Сплав, уже неразличимый и неопределимый в своих составных частях, однако отличающийся четкой определенностью облика. Конгломерат, который нашему глазу может показаться диковинно случайным, согласно обычаю, должен быть только точно таким, как он есть, поскольку представляет собою даже и не область, а село или деревню. Педантизм в соблюдении обычая здесь помогает не только сложиться, но и устояться такому мощному явлению народного искусства, как праздничная одежда.

Мифология не равна искусству будучи его почвой. Как в песнях, так и в вещах — произведениях искусства, чудовищная беспорядочность, стихийная бесформенность народной мифологии гармонизирована, упорядочена, казалось бы, «приручена» могучей магией творчества. Но как ни старается автор песни и автор вещи замкнуть целое со всех сторон, бороться с бесформенной стихией силой строгой формы, магией четкого ритма, стихия напирает, придавая созданиям народного искусства напряжение драматического конфликта. Вот пример В 1956 году участники экспедиции Института художественной промышленности обнаружили в деревне Крутиловка Ново-Деревеньковского района «очень интересный вид женской народной одежды» Костюм оказался «одним из самых поздних, но замечательных по своим декоративным достоинствам, памя-

тников народного творчества в области украшения крестьянской одежды»³⁹ Но до чего же многосложны элементы, из которых эта декоративная гармония складывается! И кто разгадает кто хоть отчасти может исчерпать, растолковать подспудный знаковый смысл этого удивительного конгломерата! А ведь таковой смысл там непременно оседал понемногу годами, накаляя цвет усложняя формы, множа и множа элементы костюма, составляющего гордость деревни Крутиловка (см. стр. 138) «Женская одежда, бытовавшая в д. Крутиловка, относится к южно-великорусскому поневному типу народной одежды. Она состоит из рубахи, поневы, пояса, двух передников, надеваемых один на другой, украшения из лент на грудь, «задовых» лент и очень сложного головного убора. Обувь к этому костюму сейчас надевают современную, а раньше носили чулки в полтора метра длиной, образующие при надевании густые сборки, и сафьяновые «ходоки» украшенные пистонами и блестками...» Рубаха из деревни Крутиловка имеет особый двухслойный рукав. «На обычные белые холщовые рукава, заканчивающиеся у кисти сборками, скрепленными обшивкой, нашиты сверху вторые — прямые, цветные. Перевязанные лентой у локтя, они образуют широкую и пышную оборку... Цветные рукава сшиты по длине из двух полотнищ: наружного, сделанного из кумача (пунса) расшитого гарусом, и внутреннего из ализаринового красного... ситца с цветочным узором.

Кумачовое полотнище рукава, на-

чинающееся у ворота, больше чем наполовину покрыто вышивкой крестом. Узор из фигур гребенчатых ромбов расположен в шахматном порядке... На конце рукава помещена вышивка счетной гладью... Ниже полосы, выполненной счетной гладью, пришиты узкие шелковые ленты: зеленая, малиновая, оранжевая и красная... Круглая понева... из темно-синей шерстяной ткани в редкую клетку... по подолу... отделана широкой полосой кумача с нашитыми на нее лентами, выложенными зигзагом и позументом... Поясом служит очень широкая, похожая на полотенце «подпояска» из малинового кашемира со сшитыми вместе концами, украшенными разноцветными шелковыми лентами... Из двух передников... нижний... сшит из кумача и отделан оборкой из «господских» лент (лент с цветочным... узором фабричной выработки) Второй передник — «занавеска» — надевается поверх груди... Гладкие и узорные шелковые ленты различных цветов... применяются как самостоятельный вид украшения. На спину надевают «задовые» ленты, на грудь — украшение из лент., на плечи спускаются сделанные из лент и отороченные мишурной бахромой «пукли»

Сложный головной убор также в значительной степени состоит из лент Носящий название «сороки», он сходен с южновеликорусскими сороками... и своим общим силуэтом напоминает... нижегородские кокошники. Головной убор, считая «пукли» состоит из одиннадцати частей. Перечислим их: кичка — шапочка из холста с невысоким, жестко просте-

ганным валиком в ее верхней части; досточка — дощечка, обшитая кумачом, с прикрепленной к ней золотошвейной пластинкой и широкой оборкой из лент окаймляющей лицо по бокам; пушки из гусяного пера под лентами досточки; пукли; позатылень бисерный; шапка — кумачовый чехол с золотошвейным очельем и бисерной поднизью; задовые ленты (еще одни, кроме тех, которые надеваются на спину) цветы — стоячее высокое украшение из бумажных цветов на проволоке; опушина — полоса, сшитая из многих рядов сплассированных узких шелковых лент Из опушин, которых надевается от одной до трех штук, образуется широкий гребень головного убора, опирающийся на цветы: косицы («косисы») из селезневых перышек. Надеваются на лоб поверх шапки; чуб из мишурных лент который повязывается поверх косиц...»⁴⁰

В разных широтах земного шара праздничный костюм разный, как и в различных странах и даже в бесчисленных селениях этих стран. Но постоянно ему свойственна броская яркость или намеренно поражающая сложность, поднимающаяся над обыденностью роскошь — подлинная или иллюзорная.

Существовало и существует множество способов добиться таких эффектов. Но в подлинно народном костюме редко подобный эффект можно назвать чисто внешним, поверхностно декоративным. Почти всегда настоящий народный костюм (живой, а не стилизованный) словно бы распираем изнутри силой страстной одухотворенности. Может быть,

и непомерная, чрезмерная, на наш взгляд, насыщенность аппликацией, тканьем, вышивкой, уснащенность различными украшениями из разных материалов имеет свой смысл. Эстетическое впечатление (если условно можно вообразить себе, что у народа такое существует как некая самостоятельная реакция) рассчитано и непреложно. Нагруженность велика, ибо то, что должно быть сказано, достаточно значительно; оно восходит к понятиям жизни, смерти, молодости, старости, продолжения рода, к понятиям своего дома, своей родины. Народный костюм — знак праздника-обряда. Он насыщен отзвуками страстей, он сложное напластование идеалов, понятий, темных суеверий и общепринятых правил, приобретших вещественно-символическое выражение. Когда такого рода овеществление духовного доходит до степени выразительности художественной, перед нами — народный костюм, который есть произведение народного искусства. Но часто наша ошибка состоит в том, что, восхищенные красотой цветосочетаний, совершенством кроя или ошеломленные необычностью, «фантастичностью» экзотичностью невиданно-неслыханного зрелища где-нибудь в Казахстане или в Сибири, в Азербайджане, на Памире, в Карпатах или в глубине России, мы не пытаемся вникнуть в духовную суть этого зрелища. Львиная доля эффекта такого зрелища — в облике народного костюма. Да, такой народный костюм не продиктован чем-либо, похожим на нашу моду управляемую волею портных. Но

будучи традиционным, меняется на свой лад. Он живой, он внутренне подвижен в высшей степени, потому что есть опредмеченный сгусток духовной человеческой жизни. Вначале шел разговор о знаковом смысле современной одежды в народном быту такой, как школьная или военная форма. Но стандарт сводит знак к аллегории, которая чаще всего, по выражению Гегеля, «пуста с обеих сторон». В самом предмете как таковом, если он лишен художественных качеств, знаково-духовное не сгустилось, не оформилось, не обрело качества сложного художественного символа. Народному подлинному костюму который называют традиционным, это присуще в высшей степени. Народный праздничный костюм насыщен неудобочитаемыми, не разгадываемыми логически знаками, символами, их нерасчлененными напластованиями, непонятными для рассудка нагромождениями, которые, однако, образуют прочное сцепление, цветопластическое целое. Когда вдруг в народном быту на селе, в природе, еще не вникая в смысл и значение, не будучи отягощен предвзятостью в наблюдении, просто сталкиваешься с многими людьми, одетыми традиционно празднично, яркое своеобразие зрелища поражает глаз своей роскошью. И в общем, очень быстро становится ясным, что все и рассчитано на эффект праздничной необычности, далекой от практического удобства, замысловатости и великолепно избыточной сложности. Распространение на селе современной, при-

шедшей из города одежды, заостряет и углубляет такое впечатление. Мне пришлось быть в праздничный день в Полховском Майдане, в дальнем углу Горьковской области — в Вознесенском ее районе. Это село, где и сейчас живет вполне современный художественный промысел росписи по дереву промысел массовый; в каждом доме — токари-мужчины, красильщицы-женщины; едва ли не одно село на всю Россию (вместе с соседней деревенькой — Крутец) полхово-майданские копилки, грибы, яйца, коробочки, ярчайшие и отлично расписанные анилином, можно встретить на рынках во многих наших городах. В этом селе женщины средних лет и старухи хранят в сундуках и надевают в праздник свою особенную «сряду» Был Троицын день. Нужно сказать, что современные полхово-майданки не очень богомольны. Но прийти одетой по-своему показаться так, чтобы все увидели, что и она тут не хуже других, посидеть на траве, на солнце с детишками, или в холодке во дворике, — такое многие любят Около белоколонной церкви на солнечно-зеленой траве женщин в ярчайшей праздничной одежде было намного больше, чем в самой церкви. Великолепное было это зрелище — глаз не оторвать и не уйти никак. Нетрудно было понять, что нет тут классических произведений народного ткачества, вышивки, плодов ручного труда. Все шито из покупных материй: штапелей, сатинов, ситцев, иногда подкладочной саржи и атласа. Одноцветные материалы соединены с пестроузорными. Секрет

силы и оригинальности зрелища не только в старинности, традиционно-сти покроя, но и в цветосочетаниях. Здесь не мыслимые для городской женщины цветовые контрасты дают оглушительные и могучие эффекты. Лимонно-желтое и винно-густое вишневое, голубое и бледно-зеленое. Мощные сплошные участки цвета, и затем цветовой трепет полосок, нашитых поверх на фартуках. Вдобавок к тому кружевные оторочки и участки старых, с бабушкиных костюмов споротых и сохранных узорных лент какие теперь не делают бусы во много рядов, яркость платков. Но нет для глаза утомления. Традиция, обычай, «мода» (все здесь настаивают и правы в том, что и тут своя мода) поднимаются до уровня стиля, обладающего своим строем цветовой гармонии. Из самого дешевого, что можно купить в магазине (пожалуй, что в любом) создаются сочетания высокого эмоционального накала, точного художественного вкуса. Причем, двух одинаковых цветовых композиций нет Естественно и необходимо каждый входит в великолепную цельность общего зрелища. Помню, подошла я поближе к тем, что сидели во дворике, в холодке, и слегка оробела, такие тут были королевы — неподвижно-роскошные, невиданные создания. И тут одна из них ко мне обратилась. «Что же, не узнаешь? Я на Бутырском, в Москве в мочалками стою...» В интонации ее было полноценное торжество: не узнала я, конечно, узнать не можешь! На Бутырском рынке, дескать, когда ты там деревянные наши майданские

игрушки покупаешь, мы в телогрейках, мы серые, мы будничные; а в праздник мы королевы. Таков был смысл, и сказано было так по-королевски веско, что я не решилась хоть что-нибудь ей ответить. В том-то и суть была, что костюм праздника с его рядами елочных бус преобразил ее до неузнаваемости. А лучшего и желать нельзя.

В народной культуре, в мире народных представлений и понятий праздник и будни разнятся резко, тут проходит глубокая борозда, имеющая существенный смысл. Праздник происходит всегда «на миру» Праздник — это когда общие идеалы выходят наружу, чтобы проявиться, подтвердиться, укрепиться. Праздник — день и час солидарности со «своими» и солидарности, по преимуществу, лишеной меркантильно-корыстной основы. Но притом солидная примесь мотивов суетного тщеславия или дополнительно вплетающейся в праздник изменной выгоды чаще всего присутствует. Праздник — день и час, когда человек оглядывается назад, смотрит вперед, думает о жизни, о смерти, ходит на могилы родителей, подводит какие-то свои жизненные итоги. Когда из духовных глубин, из дремлющих на дне духа и души «запасников» на свет появляется нечто коренное человеческое. Человеческая натура как бы выходит из будничных берегов. В этом отношении к празднику гораздо ближе похоронный обряд, нежели спокойное и лишнее особых

треволнений и горестей будничное существование. При совершении важных народных обрядов, таких, как свадьба, крещение, похороны, люди отрешаются от своих повседневных забот, обычных практических занятий, каждодневных семейных, соседских и иных взаимоотношений для того, чтобы вспомнить о вещах непрактических, проникнуться своей причастностью к общим идеалам; из будничного человека превратиться в иного — праздничного. В состоянии практически-будничного человек пребывает гораздо большую часть отпущенного ему судьбой времени, а в состоянии праздника или в процессе осуществления обряда — лишь считанные немногие дни. Но зато при совершении обряда и пребывая в состоянии праздничном, человек обнажает лучшие коренные черты своей духовной сущности. Исследователи народного костюма обычно отмечают, что между одеждой будничной и праздничной коренных различий нет. Различия существовали, по суждениям знатоков, не в главном — то есть не в крое одежды, не в наборе основных ее частей. Тот же сарафан, та же туникообразная рубаха. Те же безрукавки у мужчин и женщин. А разница в том, что тоньше, дороже, лучше материал, из которого одежда изготовлена, что больше и наряднее вышивки, что они сложнее и богаче; что прибавлены к основной схеме костюма праздничные дополнения — головной убор особенный, яркие и блестящие украшения на руках, на шее у женщин, на

шляпе у мужчин и прочее и тому подобное. Так утверждают знатоки. Но нужно сказать, что эти второстепенности, частности и добавления, несущественные, казалось бы, отклонения, приводят к тому что общий облик человека в праздничной одежде оказывается совершенно преобразенным. Добавления и улучшения, будучи, с точки зрения знатоков, лишь деталями костюма, так обильны и красноречивы, а интерпретация той же (общей с будничной) схемы одежды так по-праздничному переиначена, что облик человека оказывается подчас неузнаваемым. Многие исследователи костюма говорят о том, что будничной одеждой служит поношенный праздничный костюм, за вычетом некоторых праздничных деталей. Житейски просто вообразить себе, как это происходит. Что-то сминается, что-то выгорает, сливается в общий тон, пропадают яркие контрасты; лишние юбки сняты, в них женщине не повернуться ловко и расторопно. Ну и само собою, что в будни убор из цветов и лент ложится в сундук или шкаф. Безрукавка менее украшена, гораздо менее выступает материал как таковой, он облегает тело попросту с житейским обыденным удобством. Ненужным оказывается и пояс, громоздкий, негнущийся. Когда пастух спускается празднично с гор, на нем штаны, которые делают его ноги как бы только приспособлением для того, чтобы барельеф неслыханно роскошной вышивки был наиболее обозрим. В праздник голова болгар-

ской девушки служит некоей подставкой для многоэтажного сооружения, в котором лучше и не шевелиться. Когда польские крестьянки идут в праздничный день в костел в своих чепцах, грандиозно торчащих, свирепо накрахмаленных, блистающих на солнце своими кружевами и лентами, головы их едва способны двигаться. Всем понятно, что не в таком чепце пойдет крестьянка полоть огород, а пойдет в простеньком, удобно облегающем голову (см. стр. 141—143) Спорить со знатоками нет причин. Крой тот же, тип одежды тот же, основная схема та же. И все-таки все выглядит новым, по-другому. Самое существенное состоит в том, что принципиально меняется соотношение между одеждой и ее носителем, человеком, который в костюм одет. Будничным костюм (пусть это понемногу обмятый и приспособленный к будничным делам костюм праздничный) служит практическим нуждам тела индивидуального, отдельного человека. Само собою разумеется, что человек распоряжается, как ему вздумается, этим уже не имеющим какого-либо особенного «второго», не практического значения предметом. Праздничный же костюм, воплощающий общие идеалы, требует к себе иного, совсем иного отношения. Быть может, молодой венгерский пастух вложил весь свой первый заработок в парадную одежду но теперь, когда обильно вышитый плащ наконец принадлежит ему надет на нем в праздничный день, он похож на монарха или священнослужителя в

этом спадающем с плеч одеянии (см. стр. 123) Демонстрируя свое сокровище перед деревней, он в полном подчинении у драгоценного праздничного предмета. Суть дела не в том, чем отличается он от других людей, а в том, что он теперь «не хуже других» что он теперь как все. Он носитель знака, общего знака. Знак, освященный традицией, обычаем страны, области, села, не весомее ли, не ценнее ли он, знак, отдельного, телесного человека, который его носит? И отдельный человек покорно принимает такую роль, он рад ей, потому что подобного рода смирение приобщает его к той духовной общей жизни, к миру высоких общих ценностей, от которых он в будничные обычные дни отделен. Он похож на знаменосца, которому доверили нести на большом параде местную реликвию, знак славы и побед. Тут стоит вспомнить о том, что в плащ точно такого же покроя (полный круг) венгерский пастух в ветер и стужу запросто завертывается, чтобы не застыть, не пропасть зимой. Но ведь то другой плащ, старый, обмятый на нем, обвисший, не имеющий прекрасной вышивки. Одежда будней. В нем можно улечься, где придется, лишь бы не замерзнуть в горах, и заснуть. Реальный человек оказывается средоточием всех знаков, он увешан ими в изобилии. В этом смысле он поистине совокупность общественных отношений и отношений иных — с миром природы, с универсумом. Всевозможная зависимость человека от мира воплощена здесь в знаковой системе, в праздничном костю-

ме. Человек только частичка в мире, зависима от многих и многого, а не центр мира. И это очень чувствуется в костюме, и это сказывается на его строении. Костюм есть структура знаков, он говорит о причастности к более важному чем отдельный человек, сам по себе. Это знаки зависимости от мира, лежащего вне человека; от того, от чего человек кругом зависит. Естественно, что будничная одежда гораздо более подчиняется своему владельцу и более скромно по отношению к нему ведет себя. Но зато праздничная одежда как конгломерат столь важных знаков, связей и причастностей возвышает человека над буднями (см. стр. 162, 163) Особо отчетливо таких знаменосцев или «знаконосцев» напоминают старики и старухи, пожилые люди. Для городского глаза странновато выглядит старая крестьянка в яркой вышитой безрукавке, глядящая подслеповатыми глазами из-под цветного платка. Зачем такая нескромная яркость старой женщине? Но нужно понять, что она носитель знака, уважаемого общего знака. «Знаконосец» охотно приспособляется к тому что несет на себе. Подчиненной в определенном смысле роли человека по отношению к своему праздничному костюму соответствует весь характер его пластической структуры. Праздничный знаковый «агрегат» лишь приблизительно, грубо ориентировочно соотношен с особенностями рельефа человеческого тела. И это понятно. Праздничный костюм имеет в первую очередь, отношение к жизни

общего народного духа, а не к жизни отдельного тела! Рассматривая многие народные костюмы, мы ясно видим, что их структура из поколения в поколение развивалась в особых и характерных взаимоотношениях с человеком как таковым — с телесным человеком. Во многих случаях народный костюм не подчеркивает не выявляет строения человеческого тела, его красоту но и не скрывает ее. Можно даже сказать, что праздничный народный костюм словно бы намеренно преодолевает будничную естественность рельефа человеческого тела. Во многих работах по народному костюму постоянно подчеркивается рациональная конструктивность народного кроя одежды, его простота. Да, это так. Предельно просто решается конструкция рубашки. Такова она почти во всех странах. Проста конструкция русской поневы или румынской «фоты» которые представляют собою кусок даже не сшитого материала, запахивающегося спереди или удерживаемого на поясе. Но все дело в том, что конструкция и крой здесь лишь исходная схема, первоначальная основа. Разрабатывается же она не всегда в направлении гибкого, пластического, тонкого приспособления к рельефу человеческого тела. Если будничная одежда такого кроя как бы сама по себе обминается вокруг человека в процессе жизни, в работе, насыщенной разнообразнейшими движениями, то иное дело одежда праздничная. Простой в основе крой одежды разработан иначе. Тут изо-

билие частей торчащих, жесткие, твердые материалы, нагруженность разными украшениями, жестким весомым рельефом вышивок. Со всею очевидностью бросается в глаза прямоугольность, прямолинейность решений: их геометризм откровенный, жесткий, «негнувшийся» Целое очень часто складывается из откровенно прямых поверхностей, из прямоугольных или тяготеющих к прямоугольным объемов. Поэтому надетый на человека народный костюм в своем полном составе часто может показаться громоздким и неуклюжим. Целое пренебрегает пластическими свойствами живого человека (см. стр. 160) В этом не нужно видеть несовершенства народного искусства. Такова его особенность, и она рождает своеобразную красоту народной одежды. Отчетливую, пластически выразительную «формулу» изображения человека в праздничном народном костюме можно найти в пределах самого народного искусства. Примеров много. Среди опубликованных интерес представляют работы некоторых «наивных» художников, которых привлекала эта тема⁴¹ В картинах Людмилы Прохацковой — зрелище старой Ганны (Моравия) с ее обычаями. Картины, пронизанные архаической символикой, действуют как некое погружение в прошлое, в первооснову древних духовных структур. Из ее картин образуется представление о почти полном цикле жизни человека. Здесь размышления над колыбелью новорожденного, в честь которого сажают яблоньку и пирше-



Женская одежда из деревни Крутиловка. Фрагмент и общий вид.

ство во время сватовства, и свадьба, и расставание с жизнью. И везде в этих картинках действуют люди в своем праздничном, торжественном облике. Будучи не только наивным живописцем из народа, но и своего рода народным этнографом и краеведом, Людмила Прохачкова старается с особо тщательным вниманием показать, как же выглядят в старой Ганне, в Моравии, празднично одетые люди. Прохачкова оперирует по преимуществу цветным силуэтом. Фигурки людей



у нее тщательно распластаны по поверхности картины. Они здесь почти лишены объемности. И со всей определенностью выступает четкая и угловатая геометризация. Собственно, человек тут обозначен по преимуществу костюмом. У Прохачковой он четко членится на многие основные части, и тем са-

мым так расчленен облик человека. угловатая форма кофточки с приподнятыми в буфах рукавами, посередине дорожка из часто посаженных пуговиц. Юбка колоколом, на нее наложен более светлый силуэт прямоугольного фартука. И затем подковка головного убора у девушек, приближающаяся к трапеции форма платка у женщин. А в указанных границах старательно намечены крапинки или полоски узора фабричной материи. В картинках, которые пронизаны народной символикой, человек почти лишен индивидуальности: лица и жесты мужчин и женщин намеренно, видно, повторяют друг друга («формула» лица, брови-глаза, очертание носа и поджатый рот узкой чертой; у мужчин скобка усов под носом, тоже на один манер) Но эти откровенно угловатые силуэты с точными признаками костюма складываются в гармоническую композицию. Они ритмизованы с чередованием цветных пятен, явственных и гармоничных сочетаний — кофта, фартук, юбка, женские силуэты, перемежающиеся с черными здесь силуэтами мужчин.

В «Свадьбе» плотной цепью стоят мужчины и женщины, парни и девушки. Удлиненные прямоугольники распашных безрукавок мужчин чередуются с приближающимися к квадратам корсажами женщин, орнаментированные светлые головные уборы девушек перемежаются шапочками, снабженными развевающимися султанами. А узорные белые передники девушек (белое на белом) четко чередуются с тради-

ционными темными свадебными платками, сплошь покрытыми орнаментом, которые держат мужчины. По сути дела, всю сцену, изящно погруженную в узорную среду, которая, как видно, напоминает о прекрасной природе (цветы под ногами) изысканно и тонко ритмизованную, Прохачкова строит на этом зрелище праздничного костюма Моравии. И здесь костюм как знак замещает человека. И здесь — телесный человек исчез, а выступил в облике полубесплотного, в очертаниях геометризованного костюма. А костюм членится со всей четкостью на части, каждая из которых характеризуется своим, присущим ей, орнаментом. Вот она, простейшая формула, о которой речь шла выше. Лирический вариант ее, очень трогательный своей человечностью, представляет собою «Дерево жизни» Людмилы Прохачковой. В одной части картинки жизнь начинается. Невеста в белом, в розовом, в золотистом, в светлоузорном, под цветущим белым деревом протягивает руку жениху который виден нам со спины; у него синяя безрукавка, похожий на букет цветов головной убор, завершающийся белым косирком «настоящего парня» А во второй части картинки — дерево облетело, он и она постарели: их дело теперь, взявшись за руки, подниматься по осенней крутой дороге в горы. Трудно сказать, в которой из двух половин люди более привлекательны. При этом и здесь национальный костюм замещает собою человека. Костюм, который Л. Прохачкова знает и любит и

с таким лирическим изяществом снова преподносит здесь его отчетливую, почти лишенную признаков человека телесного «лирическую геометрию».

О том, как понимают существо и общий пластический характер праздничного костюма в народе, свидетельствуют работы народного словацкого скульптора Йозефа Кемпко⁴². У него, как это бывает у народных скульпторов, доминирует не силуэт, как у живописцев, а резкое сопоставление главных объемов, вырезанных из дерева. Резко выраженная геометризация здесь так же определена, но переведена на язык другого вида народного искусства. Кемпко, изображая горца в близком его сердцу национальном костюме, с широчайшим поясом, с традиционным топориком в руках, своим способом добивается той же цели: характеризовать фигуру человека посредством резкой геометризации, стереометризации. И как знак человека, словно бы изнутри, из деревянной глубины, как татуировка, проступает четкий орнамент. При всей лаконичности скульптурного решения он, орнамент воспроизведен с точным барельефным перечислением каждого зигзага, каждого кубика. Характерная подробность: когда Кемпко резал из дерева зверей, то, так же решительно их геометризуя, как и человека, он тщательно обрабатывал поверхность, воспроизводя шерсть, терпеливо и точно, волосок к волоску. Для него шерсть была явным признаком зверя. А в скульптурах горцев признаком человека высту-

пает костюм с украшающим его орнаментом. На штанах и на куртке, на поясе и шляпе национальный орнамент именно такой, как принято по обычаю. И тут четкая, явственная пластическая формула. Человек, далекий от подлинности своего телесного облика, человек — «знаконосец». Но формула — формулой, а какое, однако, вырублено в дереве человеческое величие, духовное достоинство, какое торжество монументальности!

О том, что в народном представлении и видении человек в праздничном костюме может быть легко уподоблен геометризованному прямоугольному остроугольному формосочетанию с проступающими признаками праздничной торжественности в виде орнаментального ряда и рядов, говорят и многие другие изображения. Их можно найти, например, в русской росписи и, особенно, в вышивке. Здесь перекрещиваются разные особенности, угадывается разного рода проблематика. В частности, здесь сказываются те свойства народной пластической культуры, о которой речь шла в очерке первом. В самом широком плане может быть рассматриваема как художественная культура органическо-геометрическая. В ее лоне существует и развивается такое явление материально-художественной народной культуры, как праздничный костюм. Нет ничего удивительного в том, что наивные художники из народа именно так, а не иначе отчеканивают пластическую формулу — «человек в праздничном костюме». Но сейчас для нас пока этот



материал выступает как подсобный. Главное здесь, в данном очерке, состоит в уяснении пластических свойств самого праздничного костюма как такового. Соотношение «живой» человек — «неживой» костюм дает повод к своеобразным специфическим проявлениям пластического народного искусства. Геометризация проходит как руководящий и организующий первоначально основной принцип сквозь праздничные костюмные ансамбли в самых различных странах. Наивные художники помогают по-

Крестьяне в праздничной одежде.
Польша

нять секрет пластической связи, гармоническую завязь народного костюма. Дело в том, что костюм не оценишь с позиций городской моды нового времени. Ближе всего к его пластическим принципам парадная праздничная одежда времен Ренессанса и барокко. Недаром в таких странах, как Чехия, Словакия, Польша, Венгрия, в структуру народного костюма элементы этой одежды вошли и прочно сплелись с местными элементами. Они были освоены



Белый праздничный чепец.
Польша

деревней как нечто родственное по духу и характеру и существуют там и до сих пор. На картинах Людмилы Прохачковой, о которых шла речь, можно видеть у женщин воротники семнадцатого века, такие, как на портретах кисти Иорданса и Рубенса. Эти воротники тогда назывались «мельничный жернов». Я уж не говорю о корсажах, о всем разнообразии чудовищно и великолепно громоздких чепцов. Есть польские народные костюмы и костюмы лужичан (см. стр. 144) почти повторяющие наряд жен-

щин с картин Терборха и ма-лых голландцев. Чем привлекала господская мода деревенских? Почему она вошла не как временное увлечение, а как устойчивый элемент структуры костюма, имеющего столь существенный духовный смысл? Господское привлекало постоянно, как богатое, чистое, нарядное, достойное. Мы знаем это из истории культуры. Хорошо хотя бы в праздник быть похожим не на слугу а на хозяина, на барина, а не на его раба. Величавый костюм боярский, с которым высшие классы в России распространились в петровские времена, задержался в русской деревне надолго, особенно на Севере. А есть такое место в Сибири, где и до сих пор русские женщины, живущие среди людей иной национальности⁴³ носят кокошники, как символ своей самостийности. Но дело не только в этих социально-психологических причинах. Привлекала специфика собственно пластического соотношения между человеческим телом и надетой на него одеждой. Ясно, что принцип «мокрых складок», облекающих и выявляющих человеческое тело в античной скульптуре, переходивший так или иначе затем в разные эпохи и исторические ситуации, противопоставлен структуре, о которой идет здесь речь. Он ей противоположен, полярен, и есть на то причина. Далека от антропоцентризма эпоха средневековья и раннего Ренессанса. Тогда костюм, украшая безмерно и роскошно человека, не только его возвеличивал по-царски, возводил на пьедестал, но подчинял себе, как бы приобре-

тая самостоятельное значение. Поэтому одежда праздничная, парадная, созданная для триумфальных выходов, процессий, церемоний, для придворных балов и приемов, складывалась таким образом, что костюм, создавая впечатление блеска, великолепия, полубожественного торжествования над всем и вся, казалось бы, оставлял в пренебрежении такую малость по сравнению с этим блеском, как истинное телесное строение своего носителя. Такой подход породил жесткую, в основном тяготеющую к геометризму пластическую структуру удивительной красоты, выразительности и художественного богатства.

Но барочные робы, такие, как у нас носили при елизаветинском дворе, и блистательные камзолы отличались в принципе от праздничного народного костюма тем, что в конечном итоге подавали своего владельца в наивыгоднейшем для него облике. Заглянув в любую историю костюма, можно убедиться в этом. Скрывая грешное тело, портной восемнадцатого или семнадцатого века был озабочен тем, чтобы кое-что показать в общей искусственной системе особенно эффектно: чтобы выглянула из-под подола маленькая ножка; чтобы пышные рюши оттеняли красоту шеи и головы или, напротив, если шея не хороша, прикрыли.

Настоящий классический народный костюм такой суетности чужд. Одежда, к которой существует почти религиозное, почти культовое уважение, облакает человека, с ритуальной серьезностью замыкая его



Девушка в костюме невесты.
Народная Республика Болгария.
1960-е гг

в этот панцирь. В самой процедуре надевания праздничного костюма, который ощущается почти как живое существо, живущее почетно в доме, в недрах сундука между праздничными днями, есть нечто от священнодействия.

Я в этом убеждалась не раз, бывая в разных селах у людей разной национальности, в том числе и в селе русском, там, где традиционный



Одежда лужицких сербов. Германская
Демократическая Республика. 1960-е гг.
Невеста.
Женщина в праздничном чепце.
Девочка в костюме для конфирмации.
Девушка в праздничной одежде.

праздничный костюм еще носят. Главное в том, чтобы все надеть правильно, так, как надо, в соответствии с обычаем. А уж как там, пойдет или не пойдет, будет ли к лицу — об этом молчи, хотя, конечно, хочется, особенно тем, кто помоложе, чтобы шло... Для стариков и старух последнее обстоятельство обычно особого значения не имеет. Но как раз они-то и придают процедуре облачения в праздничную одежду в те дни, когда это было и смолоду принято, очень важное значение. Это — как присяга своему обычаю, селу роду родине. И чаще

всего молодые глядят на этот акт с уважением, даже и в тех случаях, когда сами старый костюм уже не надевают, ходят в городском. Зрелище праздничного костюма, например, на румынской крестьянке достойно пристального внимания. Передо мной серия выпусков румынского издания по народному искусству из тех, что посвящены костюму⁴⁴. Воспроизведенные крупным планом отдельные части одежды смотрятся интересно — рубашки, безрукавки, обувь. Но оценить их в полной мере нельзя, так же как недостаточно видеть народный костюм



на стендах музеев. Все становится полноценным, лишь надетое на человека. Самая прекрасная, самая драгоценная вышитая рубашка, шедевр народного творчества, все-таки «безгласна» и тягостно несовершенна, пока она не надета. Когда она в ваших руках, она в прошлом, а может быть, и в будущем. Но у нее в такой ситуации нет настоящего. Как ни стараются энтузиасты этнографических музеев создавать иллюзию жизненных ситуаций, надевая на манекены костюмы; как ни силится мы, сами зрители, им и себе помочь, чтобы увидеть сквозь этот паноптикум живую жизнь, все-таки мало что получается. Такое надо видеть в жизни! Хотя бы на photographиях с натуры. В румынских изданиях, которые я смотрела, много натуральных photographий. Румынские крестьянки помоложе и



постарше (есть и совсем старые) в праздничных костюмах своих мест. Не улыбка лица, строгие или угрюмые взгляды; не очень-то гибкие руки и плечи, жесткая, негибкая поступь. Совсем старая женщина у дверей своего дома, ее поддерживает под локоть молодая. На старухе длинная светлая рубаха, сминаясь на плечах и руках в ломкие складки, вышитая на вороте, вышитая у запястья. На рубаху надета кожаная безрукавка, богато покрытая сложным узором. Спереди — род фартука — «катринца» — «Мальчик на скалах» А. Руссо. Франция. Ок. 1895 г.

Девочка в праздничном костюме.
Венгрия. 1930



прямоугольное полотнище с широким рядом бахромы, узорно вытканый кусок шерсти, которому соответствует обычно второй, свисающий сзади. На голове — так сложно повязанный, вернее, возложенный платок, что иногда трудно воспринять логику формы. Но она тут есть. Под белым этим платком, как бы случайно и как бы небрежно наложенным на голову, выглядывают угловатые очертания другого, темного платка. Каждый из упомянутых предметов неплотно прилегает к телу старухи, у каждого суровая фактура. Безрукавка вырезана и у ворота, и там, где просунуты в нее руки, — резким и не слишком тщательно повторяющим живую форму вырезом. Катринца такова, что свисает на рубаху как бы с оттенком небрежности, не прилегая к ней, не покрывая ее, не сливаясь с ней. И все-таки в итоге, когда взглядишься, возникает чувство суровой гармонии, торжественной важности. Другие снимки, сделанные в той же области, показывают что катринца бывает еще тяжелее. Белый плат на темном еще более сложно геометричен, причем, каждая женщина выкладывает его в чем-то на свой лад. Безрукавка кажется в других случаях еще более негнущейся, подобной панцирю, и так же независима в своих пластических отношениях с фартуком, с поясом, с рубашкой. Безрукавка, так называемый «кептарь» в этих местах великолепна. Композиция вышивки смотрится как четко центрическая. Как бы преодолевая форму груди, кептарь

тяготеет к тому чтобы предоставить многоцветной аппликации и вышивке почти что прямую поверхность. На самый центр груди приходится, по обычаю здешних мест, массивный, вышитый, опущенный концом вниз треугольник. Узор тут так густ, что он смотрится подвижной плотной поверхностью. К нему к треугольнику примыкает сверху состоящий из многих рядов узоров прямоугольник, который прямо подступает к узорному же полукружью, проходящему по вырезу ворота. А снизу треугольника еще сложно заполненные, но четкие по абрису прямоугольники, как бы имитирующие карманы. Все вместе — как герб, как щит а вышивка — как проступающая сквозь светлую кожу кептаря броня человека, как его защита особенного, знакового свойства.

Безрукавка — здесь спутник крестьянина с ранних лет и до старости. Так в Румынии, так и в других карпатских, прикарпатских и закарпатских странах. Живое целое костюма здесь складывается из частей, выкроенных со всей геометрической простотой. Нет сомнений, что даже у молодых девушек и бравых парней костюм не сливается с телом, а намеренно неплотно к нему прилегает и тем самым сохраняет известную автономию по отношению к владельцу. Каждая из частей костюма тоже тяготеет к самостоятельности, которая позволяет ей сохранить законченный и замкнутый в себе облик предмета. Соседствуя друг с другом, отдельные части ансамбля костюма как бы упираются

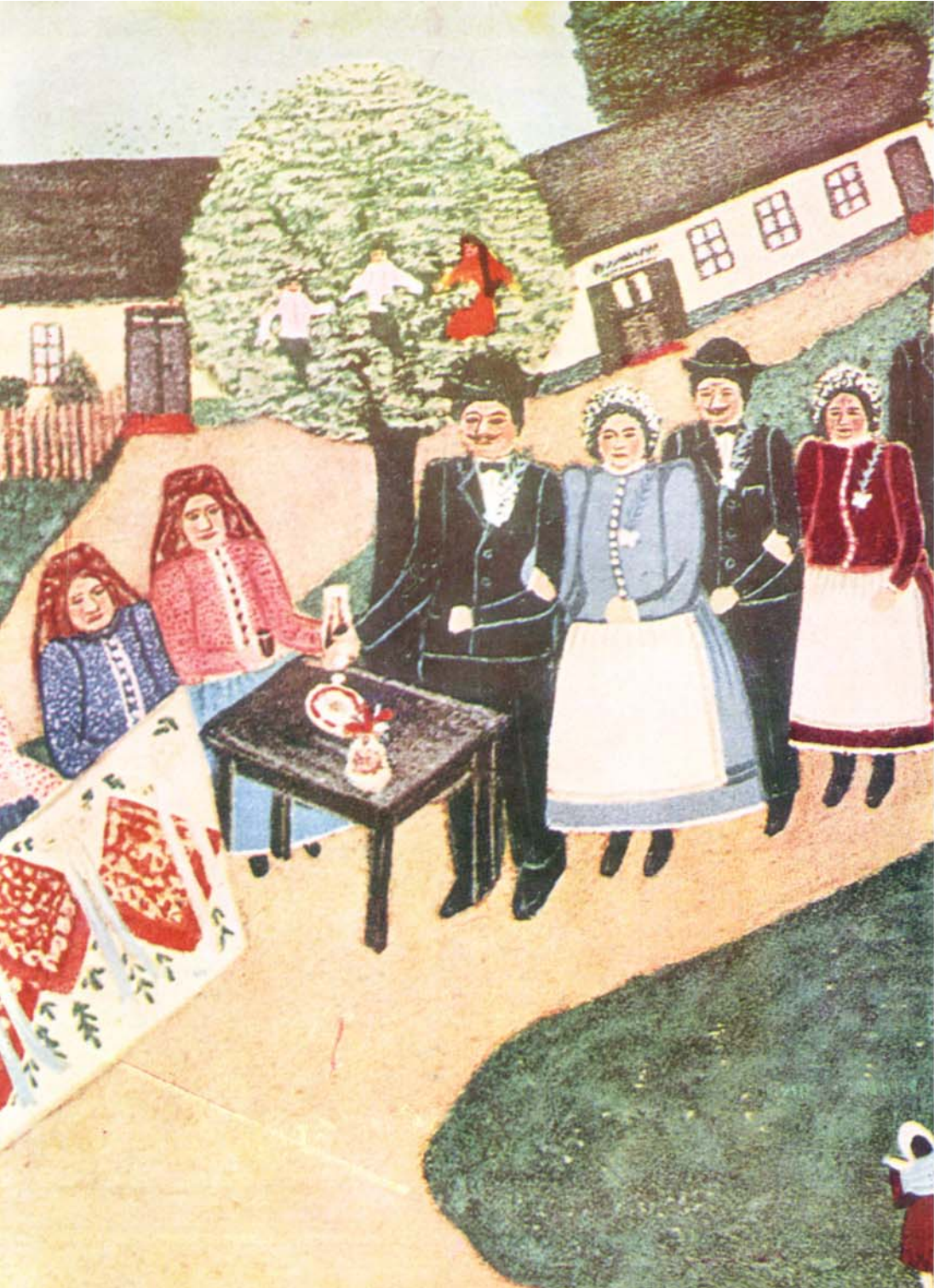
друг в друга, как бы борются друг с другом, что создает впечатление выразительного и многозначного напряжения целого.

Вглядываясь в образцы разных костюмов праздника, мы видим, что сложились тонкие приемы для того, чтобы такое целое состоялось. Как было уже сказано, в большинстве своем все предметы покрыты орнаментом. Узорной сеткой смотрится орнамент на женских рубашках некоторых местностей Румынии — черным, крупным, почти сплошным узором на белом поле. Так же узоры, но по-своему здесь фартук и юбка. А поверх всего наброшена, вернее, тоже возложена марама, прозрачный шарф, сплошь орнаментированный и в иных случаях спускающийся сзади ниже юбки. Кажется, что молодая женщина покрыта узорной кольчугой, образующей род барельефа, который на каждом предмете — особый. Слоистое, рядом расположенное естество барельефа каждой вещи, создавая подвижную узорную связь, лепит целое, слаженное из настаивающих на своей автономии частей, причем свойство самостоятельности каждой из вещей утверждается пластическим приемом определенно выраженного характера. Я бы назвала его «принципом воздушной прослойки». Любопытно и знаменательно следующее: не только в каждой стране, но в области и даже иногда в селе есть четкий обычай ношения определенной рубахи с сарафаном и обыкновение надевать к нему головной убор тоже определенный. Строго регламентированы сочетания

безрукавок с рубахами, передниками, поясами и шарфами или венками.

Но при этом существует четкая и определенная традиция в изготовлении каждого отдельного предмета, входящего в костюмное целое. При изготовлении безрукавок свой материал, свой крой, свой особенный орнамент. А традиция изготовления рубах развивается на иной лад: у них другое «сырье» другая фактура, свой декор, своя техника украшения. Так же специфичен в своем русле традиции обычай изготовления фартуков-запасок, тканых, орнаментированных определенным образом; они украшены, как правило, горизонтальными по отношению к фигуре орнаментальными полосами. Когда в селе или в какой-нибудь местности появлялись специалисты по части праздничного костюма, часто бывало, что они делали только одного рода предмет — безрукавку или плащ (как в Венгрии) кожух или пояс. В данном случае такая специализация соответствует тому принципу по которому собирался по частям традиционный ансамбль праздничного костюма.

Орнамент который играет такую важную роль в народном костюме, в каждой отдельной подобной ситуации особый, традиционно определенный. Не является помехой, если исходить из специфики внутренней структуры праздничного костюма, что это совершенно разные материалы, разные ритмы, даже разные, как бы параллельно развивающиеся традиции. Более того, в этих



«Свадьба» Л. Прохазковой. Деталь
«Свадьба» Л. Прохазковой.
Чехословацкая Социалистическая
Республика. После 1940-х гг

отличиях, особенностях и обретает как раз отчетливую обособленность каждый из микрокосмов, которому надлежит найти свое место на человеческом теле. В структуре праздничного костюма нетерпим принцип соподчинения, господства одной части над другими, тут царит равнозначность. Она и образует многоголосие одновременно «работающих» ритмов и разных орнаментальных мотивов. Целое здесь выстраивается как соединение равнозначных частей. Каждая из них — сама по себе целое, как бы развивающееся изнутри. И стыковки, нам кажущиеся несовершенными, на самом деле подчас чуть ли не конфликты, потому что ни один из элементов, со-

ставляющих ансамбль костюма, не может сливаться с соседом-микроскопом в силу своей и его самостоятельности, изначально свойственной микрокосму полноты, цельности и органической автономности. Каждый из предметов отграничен от остального как геометрически характеризованный объем. Геометрическая организация свойственна и орнаментальной структуре каждого из предметов.

Народному художнику как об этом уже было сказано в первом очерке, свойственно воспринимать пространство барельефно, как напластование находящих друг на друга слоев, образующих художественно цельную, пространственно понятую поверхность.

Народному костюму свойственно глубокое и сложное дыхание поверхности, организованной как сложный, а подчас художественно

совершенный барельеф. Каждый из составляющих праздничный костюм компонентов характеризуется своим традиционным барельефом. Посредством барельефа решается в народном костюме и вопрос стыковки частей.

Характерны в этом отношении многообразные способы покрывать голову платком. Повязанный на голове платок, вплотную ее облегающий, прилегающий к лицу—явление позднее и, как правило, уже разрушающее полноту гармонии народной праздничной одежды. А разнообразные способы повязывать платки в соответствии с традицией, замысловато выкладывая их на голове, всегда образуют воздушную прослойку и сложную многослойную барельефность. «Круглотой» головы такие приемы повязывания шарфа, покрывала или шали пренебрегают. Но сложная, разнообразная геометрическая конфигурация, образованная из двух или трех слоев, оказывается весомым компонентом в составе основных объемов, из которых складывается народный костюм как резко и отчетливо геометризованное целое.

Этими свойствами обладают костюмы Болгарии и Румынии, Польши, Чехии, России (а также нередко одежда восточная, например, Дагестана, Грузии и др.) Это сооружение из платков, имеющее, кстати сказать, всегда точный и особый строго регламентированный знаковый смысл, весьма характерно для старых деревень и сел Центральной Европы, карпатских и прикарпатских стран, так же как для мусуль-

манского Востока. При равенстве всех элементов костюма нельзя сказать, что способ убирать голову определяет характер костюма женщины из народа. Но он многое значит. В немалой мере он дает общий, строгий, торжественный тон целому. В частности, в странах, где народный праздничный костюм включил в себя элементы городской старинной моды, закрепив в народной одежде давно ушедшие из костюма городского ренессансные и барочные формы. Динамика барельефа, выдвижение одного из-под другого, создает впечатление бесконечной многослойности, приоткрывающегося взору богатства и многозначности наложенных друг на друга и раздвигающихся, чтобы выступить один из-под другого, пластов.

Вот головной убор девушки из Болгарии⁴⁵. Характерно, что заканчивается его многослойность (более десяти рядов вверх, над головой) ажурным рядом—для контакта с окружающим пространством (см. стр. 143). Короноподобный убор из металлических бляшек, выглядывающих друг из-под друга рядов, замыкается украшением, видимым на просвет (Просвечивает насквозь также и последний, самый верхний орнаментальный ряд девичьего русского венца, шитого речным жемчугом.)

Однако не только верх парадного головного убора оформляется как узорный и овеваемый воздухом край. Часто можно наблюдать, что сложное сооружение головного украшения не вплотную прилегает ко лбу женщины, а так, чтобы меж-

ду многослойным сооружением головного убора и живой поверхностью лба образовался слой воздушный. Принцип «воздушной прослойки» проводится постоянно при «стыковке» разных частей одежды, — например, сравнительно тонкой поверхности рубашки и выреза надетой на нее безрукавки, тяжелой, плотной; между безрукавкой (распашной или нераспашной) и выступающим из-под нее передником у женщины или штанами у мужчины. Принцип этот оказывает важным компонентом костюмого барельефа. Он, как и ряд других моментов, обуславливает автономию частей и, вместе с тем, дает пространственно богатое объединение ансамбля. Каждая из частей—рубашка, фартук (болгарская «престилка») наложенные густыми, находящими друг на друга рядами, тяжелой и обильно свисающие ожерелья и многорядный головной убор и обувь—все, так или иначе, на свой, самостоятельный лад орнаментально украшенное или орнаментально организованное, получает возможность «прозвучать» с полновесной предметностью, как знающая себе цену вещь. Вещь, неравная себе. Подчас основательную воздушную прослойку между тканью и телом человека можно наблюдать, например, когда рукав рубашки завершается широкой оборкой и образует целый колокол вокруг руки. Взаимоотношения рукава с рукою тоже таковы, что по всей длине мы ощущаем воздух, которым рукав, заключая в себе руку наполнен (см. стр. 125). Примеры можно найти

в костюме румынском, венгерском, польском, русском, украинском. Без этого воздушного прослоения его составляющих и соответственно организованных объемов нет и истинной барельефно решенной поверхности народного костюма.

Действие этого принципа способствует в большей степени тому, что народный костюм можно рассматривать как полноценное явление пластического искусства. Его особенность состоит в том, что живет и звучит ансамбль тканых, вышитых и шитых, чеканных и кованых, низанных и прочих вещей лишь «в работе» то есть, когда они соответственным образом надеты и расположены в задуманных и принятых сочетаниях на теле живого человека. Повторяю: нельзя сказать, что живой человек, одетый в народный костюм высокого художественного качества, есть произведение искусства скульптуры. Это не скульптура, а человек, одетый в праздничный костюм. Но пластические качества, способность костюма художественно организовать пространство начинают проявляться, по сути дела, лишь в его практическом применении, то есть когда костюм надет и приходит нужным образом в соприкосновение с телом человека. В будничном костюме этот принцип воздушной прослойки в значительной мере смазан, сглажен, а то и вовсе сведен на нет.

И еще кое-что о соотношении между местным праздничным костюмом и его владельцем. «Законосцу»

важно, чтобы все видели, что именно он, а не кто-нибудь иной, — знаконосец. Что в обрамлении неслыханно величавого чепца из жестко накрахмаленного и прекрасно вышитого тюля выглядывает лицо Магдалены или Анастасии, именно ее, а не чье-нибудь другое. Если не так, смысл обладания костюмом, который «как у всех» «как у людей», в значительной мере пропадает. Горец с Татр хочет, чтобы все видели, как он пройдет с топориком, опираясь на палку как на нем будут лихо натянуты штаны, на его талии сойдется новый широченный пояс; у него, у Владислава, а не у кого-нибудь другого, будет во время танцев качаться на шляпе высоченное павлинье перо... Когда девушка пройдет по селу в своей девичьей повязке, то все должны видеть, что она, Мария или Анна, сумела сохранить строгость и чистоту в общении с парнями, что она, именно она, обладает необходимыми для девушки прекрасными качествами, о чем и говорит ее общепринятый, такой как нужно, наряд. По сути дела, в этой «встрече» «пересечении» общепринятого во всех своих типических свойствах праздничного костюма (который есть знак идеала общего) с отдельным человеком и гнездится вся суть дела! На этом «перекрестке» и завязывается узел главный, структурно-общественный. Вспомним снова о современной школьной форме, о культуре фотографий сыновей, племянников, внуков, облаченных в военную форму. Ведь весь интерес для матери, тетки, бабки, да и для самого героя в том,

что именно он, а не кто другой, облачен в форму танкиста или летчика. Что он, а не кто-нибудь другой, приобщен к этого рода уважаемой, чтимой, отражающей общие идеалы «знаковой системе»! Эта черта очень характерная, ее не поняв, ее не учтя, нельзя хотя бы с относительной точностью понять существо духовной народной культуры.

Это свойство, конечно же, существовало всегда. Любопытно, что с появлением и распространением фотографии оно обнажилось, выявилось, утвердилось с материальной конкретностью, наглядностью, очевидностью. Пристрастие к фотографии на селе повсеместно, устойчиво, выражено четко и выпукло. Как любят на селе сниматься, будь то Кавказ или средняя Россия, Молдова, глухое Прикарпатье или Крайний Север! В двадцатых годах было распространено очень широко следующее обыкновение. Фотографы на бульварах и на рынках снимали всех желающих на фоне роскошно написанных задников — с лебедями, замками, озерами, горами, бурными морскими пейзажами. А иногда бывало и так: изображение лихого всадника на вставшей на дыбы лошади имело на месте головы героя отверстие, туда и вставлял клиент свою голову... Иногда это было изображение человека в черкеске и в полном вооружении — на фоне гор. Успех затеи был огромным и в свое время повсеместным. Впрочем, кое-где такое можно встретить и сейчас в провинции. В этом приеме фотографироваться всегда был оттенок некоторой суетности и даже аван-



«Дерево жизни» Л. Прохачковой.
Чехословацкая Социалистическая
Республика. После 1940-х гг

тюризма человека, который вдруг одним махом приобщается к миру «романтики» для него далекой. И вся прелесть в том, что он, русский человек, с оттенком некоторой лихой шутки, украсился таким образом, облачившись в черкеску. Сказалось в этом и некоторое угасание местных идеалов, когда люди, отрываясь от своих корней, пускались в новые места, в город. Такого рода лихая фотография на свой лад фиксировала эти обстоятельства. Утратив связи местные или испытывая на себе их ослабление, человек «прислонялся» к идеалам другим, каким-то заморским, но все-таки величественно-торжественным, общим, его, данного человека, поднимающим над буднями.

Но фотография способствовала установлению обыкновений и более серьезных, солидных, связанных с утверждением своего и домашнего, семейного и местного. Какой сельский или деревенский дом обойдется сейчас без следующей характерной принадлежности интерьера. На определенном месте на стене помещены увеличенные фотографии хозяев, чаще всего сделанные сразу же после свадьбы, а затем хранимые как символ и реликвия, как необходимая принадлежность «нашего дома». Определенным образом сложилась схема этих портретов,



«Моя жена» М. Палушка.
Социалистическая Федеративная
Республика Югославия. 1950

они серьезны, по возможности предельно очищены ретушью от случайного выражения в лицах, иерархически фронтальны, максимально неподвижны. Вероятно, это продиктовано желанием сообщить им характер вневременной значительности, духовную весомость. И при этом нужно, чтобы они были четко и определенно узнаваемы, иначе они и не нужны здесь...

Что-то произойдет осуществится какой-то скачок в сознании, нарушатся связи, и сможет появиться на



«Свадьба» К. Белич. Деталь.
Югославия. 1937

той же стене другое. Фотография, а то и портрет будет утверждать живую личность в ее неповторимости, свободной своеобразности. Но для того должен быть перейден серьезный рубеж — границы духовного комплекса, который мы называем народной духовной культурой. Тут есть интересные моменты, которые требуют специального наблюдения, изучения, обобщения. В пределах схемы и типа народного искусства и, в частности, комплекса народной одежды обнаруживается



индивидуальность. Точнее сказать, что, по сути дела, тип и схема одежды как таковой лишь абстракция, которая как реальный факт сам по себе не существует. Она живет лишь в форме конкретного своего осуществления в индивидуальном варианте. Двух абсолютно одинаковых костюмов, о которых я говорила как об обнаружении духовной жизни народа, не существует. Каждый из них в пределах типа — местного, областного, национального — своеобразен, индивидуален и тем согрет теплотой человеческого сердца, человечески личного, а не общего вкуса, особенностью индивидуального характера. Тип предполагает не только возможность, но необходимость импровизации. Эти

«Танец» Я. Княжович.
Социалистическая Федеративная
Республика Югославия. 1964

два начала и составляют движущий импульс, условие существования данной структуры. Но, кроме того, можно говорить о том, что свойство вариантности, опирающееся в пределах народной культуры на необходимость наличия для себя как образца инварианта — общей обязательной схемы — вместе с тем, есть условие и почва для возможного будущего развития личного искусства. Искусства, от общих схем в подобном плане не зависящего. Пусть это лишь потенциальная возможность в пределах народной доличностной культуры. Но как таковая она существует и дает о себе

знать. Ее можно в определенном аспекте рассматривать как предличностный элемент Предличность — как почву для личности искусства и индивидуального самосознания.

Особый интерес представляет для нас такая область народного творчества, как карнавальное действо — обычай рядиться в праздничные дни, именно тогда, когда, как уже было сказано выше, приверженность своим особым идеалам выступает отчетливо и наиболее полно. В том же аспекте — «доличностное-предличностное» — приобретает свой смысл рассмотрение народных масок.

Остановим свое внимание на том, что представляет собой карнавальная, обрядовая маска, существующая в пределах народной культуры с незапамятных времен и повсеместно. Мы можем обнаружить здесь особенный род игры в прятки с человеческой индивидуальностью, с «протоличностью» с предличностью... Часто эта игра захватывающая, волнующая, опасная, порой такая, при которой человек от веселого смеха мгновенно и внезапно переходит к ощущению страха. Ужас и тревога внезапно охватывают все его существо. А причина таких впечатлений и переживаний коренится, между прочим, и в том, что преображение человека в нечеловека иногда смешно, а иногда — страшно. А почему так? Потому что люди человеческим дорожат. И дорожат им в его вполне конкретных, индивидуальных проявлениях. А как

же иначе? Лицо вообще и лицомаска, появившееся на том месте, где должно быть лицо Ивана, Павла или Петра, задевает и останавливает внимание очень активно, так же, как тогда, когда лицо вдруг заменено «ничем». То, как важно, оказывается, видеть знакомое, живое, «то самое» человеческое лицо, выясняется тогда, когда его закрывают. Страшно, когда у человека нет лица. А не случись такое увидеть, не к чему на него и смотреть, на своего парня, вдоль и поперек знакомого.

К. Леви-Стросс писал об этом весьма убедительно, рассуждая о свойствах маски⁴⁶. Он писал о том, что наброшенная на лицо и закрывшая его прядь волос есть прототип маски, и о том, что это жест простой и притом богатый значениями. Хорошо организованный микрокосм — человеческое лицо. И вдруг он уступает место беспорядку или иному порядку. Человек перестал быть своим или иностранцем, хозяином или слугой; он стал свободным от всего этого, чтобы вступить в контакт с иными силами, иными мирами. При общении с человеком важно видеть лицо. Закрыв лицо или преобразив его, человек прерывает привычные коммуникации. Маска одновременно человек и нечто другое, нежели человек. Это посредник между обществом людей и природой, человеку в маске становится близким, доступным мир сверхъестественный...

Мы знаем, что на этом свойстве разрушать порядок ежедневности основаны целые культы, различнейшие

и сложнейшие ритуалы — целый мир своеобразной духовной жизни. Его персонифицирует надевший маску человек, ушедший от ежедневного самого себя, но и одновременно раскрывающий с помощью маски в себе нечто такое, что в обычное время живет в глубинах духа и души. Поэтому вероятно, мы можем предположить, что, надев маску человек нарушает обычные коммуникации, он как бы заглядывает в себя самого, расширяет границы человеческого существа. И его духовный контакт с людьми вдруг оказывается иным, новым и порою более глубоким и активным. Маска сразу «смазав карту будней» и, казалось бы, отбросив человека от самого себя, вместе с тем, в нем же самом что-то открывает колеблет, приводит в движение, обнажает. Зрелище народных праздников в каком-то смысле — выход человеческого естества наружу вовне, и материализация духовных человеческих начал. «На миру» в хоровом содружестве, в их полярности возделывается и рыхлится та почва, на которой со временем может произрасти личность во всей своей противоречивости и богатой духовной сложности. От человека в праздничном костюме требуется максимально много. Он должен быть на высоте идеала и установленной «в наших местах» добродетели. И если так, то пусть все видят, каков он, наш парень, зовут его Янош. Как он спускается с гор в своих штанах с великолепно вышитыми пажинницами, накинута на плечи плаще, с косирком на шляпе, говорящем о том, что он па-

рень такой, как надо. А человек в маске, закрывший свое лицо сооружением, которое есть «человек наоборот» может позволить себе все. Практически он этого не делает. Ибо и процедура с ряжеными включается в рамки традиционно повторяющихся действий.

Эта игра в античеловека, в «нечеловека» тоже утверждает идеал «парня, что надо». Внешнее совершенство праздничного зрелища на селе, точно регламентированное в своей идеальности, так отчетливо, что просится в дополнение к нему его отрицание. Праздничный полушубок должен быть вывернут наизнанку! Идеальная симметрия должна быть сдвинута и смещена, хотя бы ради того, чтобы прочувствовать, как она хороша. И вот в любой деревне на празднике такое и происходило. Кожух был показан на человеке во всем своем праздничном, идеальном, возвышающем человека облике. И тут же рядом хотелось видеть его обратную сторону. Желание это удовлетворялось на каждом святках, на масленице, на Новом году. Рядом с празднично великолепным героем был шут антигерой: свойски неблагообразный, часто непристойный, вывернутый наизнанку в низменности своих страстей и слабостей, смешной и таинственный шут — человек наоборот. Если человек в праздничном костюме — Человек с большой буквы и носитель общего совершенного идеала, то ряженный, с лицом, закрытым маской или еще как-нибудь иначе. — в чем-то античеловек. Хотя в таинственном урде, бо́гохульнике,



сквернословие, смельчаке и остроумце, может быть, тоже узнавали своего парня. Если в праздничном костюме торжествует возвышенное и благообразное, то в карнавальном наряде выходит наружу не только звериное, животное начало, но и завидно бесстрашное, свободное, вольное. Нельзя сказать, чтобы игра была такой уж невинной. Наружу выходит подкорковое, подспудное, проступает извечное, чему нет ни имени, ни места в обыкновенной жизни. Рядом с ним бесстрашно звучит сугубо злободневное. И тут шут — выше, вольнее, глубже, человечнее. Контраст высокого и низкого выступает во всей полноте в пределах самого карнавала.

Праздничный костюм, о котором уже шла речь, регламентирован до самых тонких тонкостей в гармонии общепринятого благообразия. Но вот в те же дни праздника (теперь чаще под Новый год) особую праздничную комнату какая есть в каждом доме в Молдавии, богато украшенную, заполняют персонажи старинного фольклорного театра «Маланка»⁴⁷

На улице возле дома, куда вошли участники «Маланки» остаются спутники драмы, и бурлящий поток «благообразия наоборот» заливаает собою улицу села. В конце 60-х годов «Маланку» можно было наблюдать на севере Молдавии в селе Клокушна. В современной Румынии она имеет свой вариант, например, в Молдове и в Буковине, наряду с

другими театральными действиями карнавального свойства.

Но сейчас — о «Маланке» в Клокушне. Двенадцать глубоко серьезных молодых мужчин воплощают собою воинов — героев «Маланки». Великолепно мужественные (как когда-то древние даки) они разгрызают драму смерти и возрождения, которая восходит еще к культуре Диониса. И тут есть тоже своя модель, свой «миф» своя ритуальная схема, свой карнавальный облик у участников драмы, так же как и у сопровождающей драму гротескной свиты. Карнавальное великолепие воинов традиционно и отмечено яркой фантазией. Впрочем, слово фантазия, если оно влечет за собою представление о прихоти веселого и праздного воображения, не очень здесь уместно. Слишком властно дает всему тон интонация грозной силы, жизненно важной ритуальной непреложности. Громадный головной убор воина, подобный киверу склеенный из картона, обтянут серебряной бумагой, инкрустирован гербами и узорами и завершается целым стогом искусственных цветов, лент, елочного дождя и, наконец, плюмажем из малиновых и зеленых перьев шелковистого ковыля. Что сей стог значит? Отзвук ли древнейшего праздника, связанного с посевами и жатвами? Культ Диониса знаменует плодородие, смерть растения и

«Бамберек». Силезская женская праздничная одежда. Польша

Женская одежда. Глухов. Польша XX в.

Женский костюм с «катринцей». Румыния



его возрождение в проросшем зерне; или это карнавальная переработка военной формы? Кивера и плюмажи, конские хвосты головных уборов жандармов и султаны из перьев — кирасиров, гвардейцев и русских казаков, офицеров и генералов — прусских, русских, французских? Сборище всех их, вместе взятых, в неслыханно огромной, шевелящейся и струящейся лентами и цветами глыбе? Смесь пародии с гимном! А точнее, что тоже своего рода миф, зримый, визуальный, о вездесущей власти — с давних, очень давних пор и отталкивающий, и притягивающий, — прочно врезавшийся в народное сознание. Так же «мифологичны» по своей природе и густейшие эпoletы, оклеенные по краям цветной стружкой, и охватывающие туловище крест-накрест широкие картонные ленты, оклеенные фольгой, изукрашенные цветочками, вырезанными из почтовых открыток. Мощная грива головного убора свисает лентами до пояса, бахрома перевязи, восходящая еще к военной форме XVIII века, — до колен. Двенадцать серьезных мужчин выполняют роль воинов. Воинов — в той самой непревосходнейшей степени, какая только доступна народному воображению. Они вооружены деревянными саблями в серебряных ножнах. Их лица торжественны и всегда полностью открыты. Парня может узнать каждый на селе — всем знакомого и обыкновенного человека, поставленного «Маланкой» на котурны ритуально-карнавального торжества, поднятого до уровня идеального и грозного героя.

А у дверей дома, где происходит традиционное действо, охраняя его от чрезмерного наплыва зрителей, крутятся моши. Они одеты в рваное платье, в старые безрукавки. На плече болтается дохлая ворона, под коленами плоские овечьи бубенцы. Моши всегда в масках, и маски их превосходны. Когда-то их делали деревянными, теперь они из овечьей шкуры. Часто на лице маски выбрита шерсть и открывается темная кожа. В рот прорезанный в коже, вшиты зерна фасоли, обозначающие зубы. Маска из овечьей шкуры закрывает голову как шлем и дает простор для игры с большой амплитудой импровизации гротескного свойства.

Известно много масок мошей — и молдавских, и румынских⁴⁸ И вот где захлестывает тебя стихия, рвущиеся наружу страсти, вот где «человек наоборот» скрывшись за маской, обнажает свое внутреннее второе лицо.

Герой, умеющий смешить. Но страшить он тоже может. Да еще как! Тут — лепка внутреннего человека, поднявшегося со дна духа и души, чаще всего оттуда, где живет зло. Вот он, румынский моша. Какими чудовищными звериными космами заросла голова, какими плоскими бельмами поблескивают глазницы! А вот другой, весь с головы до пят в цветном тряпье, которое свисает каскадами мелко нарезанных полос; тряпье шевелится, а среди него поблескивают и звенят овечьи бубенцы. Другая парочка обернута в сделанную из буро-грязных полосок шкуру, их бороды сине-зеленые,

как гнилые водоросли, и нахлобученные на головы старые шляпы сплошь уложены свисающими книзу лентами мрачных сизо-темно-красных тонов. А какая лепка бесконечно разных образин! Вот глаза, обведенные пугающей синевою, резок оскал огромного рта, ярко-красного, жадного, а на старой кривой шляпчонке два невинно светленьких цветочка из гофрированной бумаги — голубой и розовый. А другая рожа — вся сплошь покрыта рыже-розовой шерстью и ротик сшит из розовой тряпки в мелкий белый горошек. И шапочка скромненько нахлобучена, и зубы-фасолины словно бы безобидно белеются, едва-едва; но на месте глаз — глубокие провалы, и взгляд так затягивает внутрь... Лучше не глядеть туда слишком долго. Но нельзя упускать из вида, что и то и другое растет из одного корня, имеет своей почвой народную мифологию, зиждется на единстве духовно-телесного бытия народа. При внешней полярности двух начал — человек — «античеловек» — по сути своей они одно целое и даже легко меняются местами в пределах целостной полноты празднично-карнавального действия. Ибо собою реализуют духовно-материальную суть народной культуры. Каждый козушок имеет изнанку которая есть животу теплая, настоящая звериная шерсть... Но и на лицевой стороне суть декора, как бы он ни был замысловат, наряжен и симметричен, такова, что стоит лишь взглянуться в него пристальнее, и станет внятнм «голос крови» Первозданный хаос просвечивает сквозь сим-

метрию и геометрию совсем так же, как в жемчужных русских девичьих уборах, о которых я говорила вначале. И все же, имея под собою общую основу противоположение существует, образуя возможность богатой палитры.

Полюсную суть карнавала до некоторой степени помогает уяснить искусство цирка. В цирке, даже сегодняшнем, сохранился в какой-то мере элемент народного мироощущения, народного понимания человека и человеческого. Недаром деревенские по своему складу люди, приехав в город, всегда хотят пойти в цирк!

Контраст не нуждается в полутонах и оттенках, они ему противопоставлены. Чем отважнее, красивее и улыбчивее будет доблестный герой (акробат, силач, гимнаст, жонглер) чем меньше напоминает пестроту и несовершенство отлично известной зрителям жизни, тем лучше. И — зритель хочет быть таким, как он. Каждый нормальный цирковой зритель этого хочет! Даже если и не сознается, даже если сам не осознает пламенной силы своего желания. И на такого героя каждый нормальный зритель (что уж там грех таить) смотрит снизу вверх или, как ему временами кажется, из бесконечно далекого иного мира. И вместе с тем он ему страшно близок. В том-то и острота ощущений! Когда зритель следит за смертельным сальто, он остро чувствует, что герой может разбиться вдребезги, потому что это живой и непрочный человек, такой же, как и он сам. Но



Народная карнавальная маска «урит» Румыния. XX в.

вот — свершилось. Герой свершил все то, что он, зритель, сделать не в состоянии. И от настороженности страха за непрочное человеческое естество — новый переход к восхищению нечеловеческой, недостижимой силой, смелостью, ловкостью... Здесь блистательно, сказочно полноценное совершенство человека идеального, человека вообще, с его смелостью и красотой, устойчивой удачливостью, безусловным равно-

весием. С минуты, когда начинается парад-алле, и до последнего звука оркестра, все идет в одном ни на мгновение не теряющем своей упругости ритме. Этому единому подмывающему на подвиги, заставляющему верить в любую сказочную удачу ритму здесь повинуются все, что происходит. Основному ритму этих двух часов жизни в цирке подчинены внутренние дополнительные ритмы и мотивы отдельных номеров — события, сцены, действия, подвиги изобретательности и остроумия. Много и многое здесь известно наперед. Это вовсе не есть недостаток! Напротив, уверенность в том, что неожиданные детали, смертельные по своей остроте повороты в ходе действия будут включены в надежное известное наперед целое, создает у зрителя повышенный тонус уверенности и довольства.

И само собою, что нет цирка без юмора, нет цирка без клоуна. Для того, чтобы еще блистательнее выглядели наездница и прекрасная, как принцесса, дрессировщица маленьких собачек, для того, чтобы неслыханно смелая акробатка ходила по проволоке под немыслимо высоким куполом цирка, для того, чтобы силач казался еще более невероятно сильным, а фокусник и жонглер неправдоподобно ловкими — и для этого нужен клоун. Без него нет не только веселья, без него не будет на арене и в амфитатре необходимого равновесия, здорового равновесия, образующего идеальную модель жизни, мира. На таких основах народный цирк возник, на том и стоит поныне.

Чтобы все отчеканилось до предела — нужен клоун, рыжий у ковра. Вот он, казалось бы, близок залу до предела, понятен до предела, четкий взгляд на него, конечно, не снизу вверх, а сверху вниз. Но и непрменная симпатия, нежная снисходительность к слабому к неумелому. Такому как он сам, зритель. И очень существенно в четких, отмеренных веками градациях цирковых эффектов, что вдруг обнаруживается: клоун-то из неловкого и смешного вдруг попадает на минуту в самого главного ловкача, хитреца и силача. Он представляет там, на арене, меня, недотепу-зрителя, который все-таки точно знает, что если очень захочет, не хуже героя может быть смелым, сильным и ловким. Но все-таки я, зритель, и он, клоун, — не одно и то же.

Потому что чаще всего он в маске. У него не лицо, а маска. И весь он — чудаковатая образина. Хоть он и смешон, но в нем есть всегда тайна, спрятанная под тонкой оболочкой, возможность чуда. Он, чудо-клоун, мне, зрителю, так же близок, как и чудо-герой, и так же волшебно празднично необыден по сравнению со мною. Тот и другой — обнажившиеся в цирке грани моей скрытой за завесой обыденности внутренней, духовной сущности. Так замыкается издревле очерченный круг. Но аналогии с цирком современным, городским, цивилизованным. Госцирк я провожу лишь с оговоркой. Здесь нет клочкотания народной стихии — все направляемо и управляемо четкой волей режиссера, здесь действуют артисты цир-

ка, прошедшие специфическую выучку далекую от стихийных находок, навыков и традиций народного творчества. Тут нет реальной сложности еще не выхолощенных, а кое-где продолжающих развиваться на новый лад импульсов.

В незапрограммированности народного действия и народного обычая коренятся особые возможности. Идет увлекательная игра духовных сил, при которой сами участники верят в волшебное значение происходящего, как первобытный человек верит в реальность мифа. Игра, при которой человек то прячется за знак всеобщего, подменяется знаком и почти пропадает в нем, то проглядывает снова, и отчетливо выступают его небудничные потенции духовного творчества. Волшебное свойство костюма, маски, вещественно-материального облачения тела человеческого — отнимать и обогащать, подавать надежду на расцвет человеческого и вдруг сводить человеческое на нет!

Магия народного ритуального костюма описана многократно и подробно этнографами всех стран. Но и в цивилизованную духовную культуру она вошла.

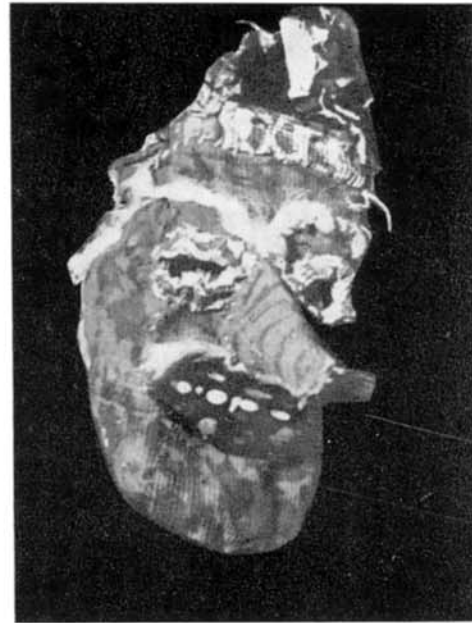
Существенно и другое. Знаменательно и то, что в иную структуру сложную духовную структуру высококоразвитых натур, в культуру личностную, далекую от народного синкретизма, войдет этот элемент опасной и чудесной игры в преобразование и перевоплощение; игры, когда в моменты высших творческих напряжений границы личности, обладая способностью бесконечно рас-

ширяться, вмещать в себя миры и миры, могут стать зловеще зыбкими. В этой связи хочу привести здесь отрывок из повести Рильке «Записки Мальте Бригге» Цитата обширна. Но только что изложенное выражено в ней с блистательной тонкостью и точностью.

Угольная комната в большом, как замок, Ульсгаардском доме, «имевшая для меня громадную притягательную силу В ней ничего не было, кроме старого бюста, изображавшего, насколько помню, адмирала Юеля; зато все стены сплошь были вокруг заставлены глубокими, серыми, стенными шкафами... Ключ от шкафов я нашел висящим на дверцах одного из них, и он же отпирал все остальные. Таким образом, я имел возможность в короткое время исследовать все, находившееся в них: и холодные на ощупь от множества затканного серебра камергерские камзолы XVIII века, и чудные вышитые жилеты к ним, и костюмы ордена Данеборга и Слона, которые с первого взгляда можно было принять за женские платья, до того они были сложны и богаты и с такой мягкой на ощупь подкладкой. И еще самые настоящие робы, которые благодаря тому что висели на плечиках, отделялись одна от другой, точно распяленные марионетки какой-нибудь вышедшей из моды большой пьесы. Головы марионеток, вероятно, были употреблены на что-нибудь другое. Но среди других находились и такие шкафы, в которых, казалось, совсем темно, темно от скромных форм, гораздо более поношенных, нежели

все остальное и, в сущности, только жаждавших, чтобы их уничтожили. Ничего не было странного в том, что я все это вытаскивал наружу и ту или иную из вещей прикидывал или даже примерял на себя; так же и в том, что один из костюмов, приблизительно бывший мне впору я торопливо надел, и волнуясь от любопытства, побежал в соседнюю комнату предназначавшуюся для приезжающих, и прямо подошел к узкому простеночному зеркалу составленному из отдельных неровных зеленых стеклышек. Ах, до чего я дрожал в своем костюме и до чего было занимательно находиться в нем! Наконец, выступая из мути стекла, что-то медленно стало приближаться ко мне, гораздо медленнее, нежели приближался я сам к нему Оно и понятно: само зеркало не верило явлению и спросонья не желало повторить то, что ему предъявлялось. Но, в конце концов, оно должно было сделать это. И тогда отражение показалось мне чем-то неожиданным, чужим, совершенно иным, чем я ожидал, чем-то внезапным, самостоятельным, во что я торопливо вглядывался, чтобы в следующую же минуту не без некоторого торжества все же узнать в нем самого себя, а это сознание находилось на волос от полной утраты удовольствия. Но если в этих случаях я начинал тотчас разговаривать, раскланиваться, делать себе знаки, постоянно оглядываясь назад, то воображение до тех пор оказывалось к моим услугам, пока мне это было угодно.

Тогда-то я узнал, какое непосред-



Народные карнавальные маски «урит». Румыния. XX в.

венное влияние может оказать костюм на человека. Едва я надевал один из них, как уже чувствовал, что нахожусь в его власти, что он предписывает мне мои движения, выражение лица, даже фантазии; рука, на которую то и дело спадал кружевной манжет, отнюдь не оставалась моей собственной рукой — она двигалась, словно актер, и мне сдается даже, что она сама за собою наблюдала, хотя это звучит преувеличением. Однако эти представления никогда не заходили так далеко, чтобы я сам себе становился чужд. Наоборот, чем многократно делались превращения, тем более я утверждался в своей личности. Я становился все смелее и смелее,

заходил все дальше и дальше, потому что мое уменье изображать всяких лиц было вне всякого сомнения. Я не замечал искушения в этой быстрорастущей уверенности. Для окончательного торжества судьбы нужно было, чтобы один из шкафов, который, я думал, отпереть невозможно, в один прекрасный день поддался моим усилиям и в нем, вместо каких-нибудь определенных костюмов, оказалось всяческое маскарадное тряпье; его фантастическая неопределенность заставила кровь броситься мне в лицо. Чего там только не было! Я помню, там оказались домино всех цветов,

женские юбки, громко звеневшие от нашитых монет был костюм Пьеро, казавшийся мне глупым, широкие турецкие шаровары и персидские шапки, из которых выпадали небольшие мешочки с камфарой, и короны с тусклыми, невыразительными камнями. Ко всему этому я отнесся с некоторым презрением, до такой степени оно казалось мне фальшивым. Да и висели эти одеяния какие-то пустые, убогие, а когда я их вытаскивал на свет божий, то они как-то безвольно комкались. Но что привело даже в какое-то опьянение, так это широчайшие бурнусы, платки и шали, и вуали, и большие куски мягких тканей без определенного назначения, вкрадчивых или до того скользких, что удерживать их было трудно, или таких легких, что они, словно ветерок, пролетали мимо; или же, наоборот, тяжело спадающих на пол. Только благодаря им я действительно нашел возможность бесконечно разнообразить свое перерождение — делаться то невольницей, которую продают, то Жанной д'Арк, то старым королем, то колдуном... Все это теперь было возможно для меня, особенно потому что здесь же находились и маски — большие, грозные или удивленные лица с настоящими бородами и закругленными, поднятыми кверху бровями. Я раньше никогда не видывал масок, но тут, с первого же мгновения, понял, что должны существовать и маски. И я засмеялся при мысли, что у нас есть собака, которая держит себя так, словно на ней постоянно надета маска. Я представил себе ее добрые

глаза, точно откуда-то изнутри выглядывающие из ее волосатой морды. Я смеялся, переодеваясь, и вследствие этого совершенно забыл, что, собственно, собрался изобразить. Все равно, будет одинаково ново и одинаково любопытно потом, уже стоя перед зеркалом, отгадать, кого представляешь. Маска, которую я надел, до странности пахла пустотой и плотно прильнула к моему лицу; невзирая на это, я прекрасно все видел. Уже надев ее, я начал выбирать разные платки и наматывать их на голову в виде тюрбана, так что снизу края маски прикрывал желтый халат а с боков и поверху — шаль и их почти совсем не было заметно. Наконец, когда я уже более не мог навешивать на себя еще больше, то решил, что достаточно за костюмировался. Схватив длиннейшую палку я, насколько мог вытянул вперед руку и, постукивая ею, поплелся, как мне казалось, не без достоинства, хотя и с трудом, в комнату для приезжих и поправился, идя к зеркалу! И право же, я был так великолепен, как даже не ожидал. Зеркало моментально отразило меня, до того моя наружность была убедительна. Было даже излишне делать движение: даже когда я совсем не шевелился, и то получалась прекрасная и цельная фигура. Оставалось узнать, что же я, в сущности, представляю собою, и для этого я стал слегка вертеться во все стороны, и, наконец, поднял руки: получилось движение величественное, точно заклинающее, и я догадался, что только оно и могло считаться под-

ходящим. Но как раз в этот торжественный момент я услышал позади себя какой-то шум, состоящий из множества отдельных звуков, заглушенный надетым на меня тряпьем. От испуга я выпустил из вида существо в зеркале и, убедившись, что нечаянно опрокинул небольшой круглый столик с бог весть какими, вероятно, очень хрупкими вещичками, сильно расстроился. С великим трудом я кое-как нагнулся и убедился, что мои опасения основательны, — по-видимому все бывшее на столике расколосось. Оба ни на что не нужных зелено-фарфоровых попугая валялись на полу конечно, порознь, разлетевшись на мелкие куски. Крышка фарфоровой бонбоньерки, из которой конфеты, похожие на шелковистые куколочки насекомых, рассыпались, валялась вдали от нее, а кусок ее самой находился и вовсе неизвестно где. Досаднее всего было то, что один флакон разлетелся на тысячу мелких кусочков и остатки какой-то старой эссенции разлились по полу и образовали на светлом паркете отвратительное пятно. Я поспешил его вытереть чем-то свесившимся с меня, но оно от этого стало еще чернее и неприятнее. В отчаянии я поднялся на ноги и стал искать глазами чего-нибудь, что помогло бы мне поправить беду. Но ничего не находилось. Кроме того, я был так стеснен в ходьбе и движениях, что во мне закипело бешенство против бессмысленности своего положения, которое я перестал понимать. Я принялся тереть надетые на себя вещи, но они от этого еще плотнее

охватывали мое тело. Шнуры халата душили меня, а тряпье на голове до того давило, точно мало-помалу его становилось все больше и больше. К довершению всего, воздух вокруг делался каким-то мутным, точно наполненным туманом, вследствие испарений пролитой застоявшейся жидкости. Разгоряченный и гневный, я бросился к зеркалу и с трудом сквозь маску увидел, как работают мои руки. Но он только и ждал этого — наступил момент возмездия. В то время как я с возрастающим смущением делал невозможные усилия как-нибудь насильно высвободиться из своего передевания, он заставил меня, не знаю уж зачем, поднять глаза и продиктовал изображение картины — нет, действительности — чуждой, непонятной, чудовищной действительности, против воли пронзившей меня всего, потому что теперь уже он был сильнейшим, а не я. Я уставился на этого ужасно громадного незнакомца, и мне казалось невозможным оставаться с ним вдвоем. Но в тот момент, когда мне пришлось это в голову случилось самое невероятное, я утратил всякое сознание самого себя, попросту как-то исчез из себя. В продолжении какой-нибудь секунды я ощущал неопишемую болезненную и бесплодную тоску по самом себе, а потом остался уже только он, и ничего не было кроме него.

Я бросился вон, но теперь уже он мчался, а не я. Он наткнулся на все, дом был незнаком ему он не знал дороги: это он попал на какую-то лестницу в каком-то коридоре,

полетел на кого-то и повалился на-земь вместе с тем лицом, и оно с криком освободилось из-под него. Распахнулась какая-то дверь, собралось несколько человек и, о боже мой, до чего же было отрадно узнать их. В числе их находилась Сиверсен, добрейшая Сиверсен, и горничная, и человек, которому на руки было сдано серебро; теперь все должно было разрешиться. Но они почему-то не подходили ко мне, не спасали меня, их жестокость не знала границ: они стояли и покаты-

вались со смеху Господи, как они только могли смеяться! Я плакал, но маска не пропускала слез, они текли под нею по моему лицу и тут же высыхали, текли и снова высыхали. Наконец, я опустил перед ними на колени с таким чувством, с каким еще ни один человек не опускался; я встал на колени, протянул к ним руки и взмолился: «Вызволите меня из-под маски, если возможно, и оставьте самим собою», но они не слышали, голос у меня исчез...»⁴⁹

ОЧЕРК ТРЕТИЙ. ОБ ОРНАМЕНТЕ

Бывает что вы проездом в городе, времени мало — считанные часы. И все-таки, насилуя свой глаз, ум и душу вы, приходя в прекрасный музей, наскоро поглощаете то, что на самом деле требует совсем иного процесса восприятия. Процедура мучительная и недопустимая. Но иногда выхода другого нет. У меня был один день на Тарту чтобы познакомиться с великолепнейшей коллекцией народной вышивки, ткачества, вязанья, и я в спешке выдвигала в деревянном стеллаже бесчисленные музейные ящики-витрины, увешанные сотнями и сотнями великолепных вещей... Подобным же образом я в течение пяти-шести часов, пользуясь добрым терпением хозяев музейного запаса, перекладывала и перекладывала, лишь на какие-то минуты задерживая в руках, несравненные образцы русской северной вышивки в Петрозаводске. Казалось бы, нет в том беды, ведь аналогичные вещи — эстонские или русские — я видела раньше, рассматривала их долго и внимательно. Почему же это не помогло мне составить представление о тех коллекциях, которые я рассматривала бегло? Дело в том, что в мире народного искусства сосредоточенное рассмотрение данной, в чем-то неповторимой вещи так же необходимо, как и в других областях, там, где это принято и всем очевидно. Не всмотревшись со всей глубиной, какая вам под силу в художественную структуру одной подлинно прекрасной вышитой рубахи, которая сама по себе представляет целый мир, не надеетесь

понять сути народного искусства. Может быть, труднее всего усвоить себе это правило, когда речь идет «всего лишь об орнаменте». Тут мы привыкли исходить из схем и ориентироваться по отвлеченным схемам, опираться на подпорки каких-то, где-то и кем-то заведенных классификаций, вместо того, чтобы сосредоточить свое внимание на индивидуальности одного орнаментально организованного художественного организма.

В этой связи особенное значение представляет собою для любителя народного искусства такое дело, как собирательство на местах, когда каждый предмет достается с трудом, и добыча его требует энергии и даже изобретательности. Вот в такой ситуации, когда куда-то едешь и никак не доедешь, добираться до места, где «он» должен быть наверняка, а этого предмета там нет и потом вдруг находишь, да еще какой, самый прекрасный, там, где и не думал, и не гадал, — вот тогда вещь, попавшая в твои руки, начинает звучать, жить, доходить до тебя в полную силу так, как она того заслуживает.

Я позволяю себе это вступление, потому что хочу сейчас подробно остановиться на индивидуальности отдельно взятой художественной вещи и на довольно длинном ряде вещей, каждая из которых заслуживает сосредоточенного рассмотрения, переживания. Проникновение в его внутреннюю суть кажется трудным, но стоящим делом.

Здесь я хочу рассказать о вещах из небольшой коллекции, которую

собрала в деревнях и селах Коми-Пермяцкого национального округа летом 1970 года. За малыми исключениями — это кушаки и пояса, их было разыскано мною и куплено около шести десятков. Собрание никак нельзя назвать уникальным, выдающимся. Но ценность все же оно представляет и дает основание для пристального пластического анализа.

Что пишут о пермяцких поясах специалисты?

«Гордость коми-пермяцкого ткачества»⁵⁰ — так Г. Н. Климова, человек, изучивший дело основательно, подробно, досконально, сделавший сотни тщательных акварельных зарисовок, которые мне показывали в пермском музее, — назвала свою статью о коми-пермяцких тканых поясах.

«...Поясов ткали много, из расчета сколько людей будет приглашено на свадьбу. В зажиточных семьях для невесты одних только кушаков заготавливали до полусотни, да поясков раза в полтора-два больше. Большинство их расходилось на подарки во время свадьбы, меньшая часть оставалась невесте как приданое. Самыми красивыми были венчалные пояса. ...Их надевали только по праздникам и торжественным дням, нередко сохраняя до самой смерти. По обычаю, умершему давали с собой кушак и пояс, умершей — поясок... Женщины старались оставить детям по поясу собственно изготовленного, как память о себе. И сейчас встречаются люди, которые всю жизнь хранят новыми материнские пояса. Так, Т. А. Паль-

шина, восьмидесятилетняя жительница деревни Шорши Кочевского района, хранит кушак, вытканый в 60-х годах прошлого века... в деревнях можно и сейчас еще услышать рассказы об искусных мастерицах поясов. Рассказывают о них не только женщины... Рассказывают об умелых женских руках и мужчины: оказывается, они тоже понимают толк в этом, вроде совсем не мужском деле...»⁵¹ Девочка садилась впервые за станок или швейку в шесть-семь лет. Как пишет Климова, «не за школьной партией, а за ткацким станком проходила она элементарный курс арифметики и геометрии. Чтобы выткать пояс в сто пятьдесят ниток шириною, надо было научиться считать до ста пятидесяти. Кроме того, нужно было научиться выполнять арифметические действия, а во избежание кособокости и хаотичности узоров необходимо было усвоить законы геометрической симметрии»⁵² Материалом для поясов служили шерсть и лен. «И шерсть, и лен пряли очень тонко, затем нитки скручивали и красили в яркие сочные цвета, пользуясь... не только химическими красителями, но и растительными» «...Все тканые пояса, — пишет Климова, — распадаются на два вида — широкие и узкие. В разных местах округа их называют по-разному: широкие — кушаком или опояской; узкие — йы, вонь тельник, покров ка... или поясок...

...Кушак — принадлежность мужской одежды. Его ткали шириной от 4 до 15 сантиметров, чаще всего в пределах 6—10 см. Длина его должна

была отвечать двум обхватам талии и запасу на низко спускающиеся концы. Собираясь на работу или в дорогу мужчина туго опоясывался по верхней одежде кушаком, затыкая за него или подвешивая к нему всевозможные необходимые рабочие, охотничьи или дорожные принадлежности.

Пояски носили и мужчины, и женщины: мужчины — поверх рубашки, а женщины по сарафану. Ширина поясков колебалась от 1 до 5 сантиметров при средней длине в полтора метра. Женскому пояску в отличие от мужского, полагалось быть шире и длиннее...»⁵³ У коми-пермяков, как и у многих других народов, не было принято ходить без пояса, но не только потому что он удерживал тепло, а и по той причине, что с поясом были связаны разные поверья. Пояс считался своеобразным оберегом от людского зла, от проделок лешего, норовившего будто бы сбить человека с дороги или закружить по лесу «Тканые пояса также были неотъемлемой частью свадебного обряда. В день свадьбы или перед свадьбой невеста одаривала ими всю родню, свою и женихову. Пояса были предметом...придирчивых толков. По ним воздавалась хвала невесте. Свекровь, например, могла и не принять невестиных даров, если они ей не нравились чем-нибудь. или работа грубая, или подбор цветов неудачный... И конечно же, каждая девушка стремилась выткать такой пояс, который не уронил бы ее в глазах людей. Шло негласное состязание за лучший кушак, в результате кото-

рого со станков сходили пояса в 4 аршина длины и в четверть [$\frac{1}{4}$ аршина] ширины... с великолепным узором... подобные пояса в какой-то мере теряли свое назначение быть предметом одежды, становились дорогой вещью, дорогим подарком, предметом восхищения и любования... Соседи, даже люди из окрестных деревень, приходили посмотреть на удачно выполненные пояса...»⁵⁴

Значение домотканого красивого кушака не ушло до сих пор из деревенского коми-пермяцкого быта. Мне пришлось в этом убеждаться не раз.

Школьная повариха из села Юксеево, оказавшаяся в Кочеве моей соседкой по сельской гостинице, рассказывала долго и сочно, как на прошлой неделе гуляла на свадьбе. Сельский агроном женился на воспитательнице из детского сада. Все было по правилам, по-деревенскому — как надо. Жених с дружкой приехал из своего Имаса в Юксеево на семи телегах. Шесть из них были запряжены одной лошадей, а та, что для невесты, — парой. Все дуги были украшены старинными свадебными кушаками, которые вынули для этого случая из сундуков имасские старухи. На каждой дуге — по два кушака. Чтобы ярко и красиво перемежались разные узорные полосы — больше все узор «пирожком». А с дуг свисали разные ленточки, и колокольчики шибко звенели. Невеста в белом платье — городском, модном — сидела с женихом и крестным отцом и матерью — в телеге. Поехали в загс. Оттуда

домой, в деревню. Там свекор и свекровь встретили молодых хлебом-солью и брагой. Потом началась гулянка. Наутро невеста все убирала, и били посуду и на ней был, как полагается по обычаю, бабий моршень. Собирала сама стол, угощала всех, стала дарить подарки. Самый большой, самый красный кушак — свекру, а поменьше свекрови, брату сестре, родне. А девочкам — ленточки. Кушаки невеста ткала сама, бабушка научила и помогла. («У нас в Юксееве, вы что думаете, и лен прядут если надо...»)

Другие рассказывали о том, как и в этом году в деревне Митино старухи и временные женщины (так называют женщин сорока—сорока пяти лет) справляли Троицын день. На площади береза стояла. Все пришли с туесами, налитыми брагой (без нее-то не попляшешь...) на березу навесили ленты, платки, красивые косынки. И главное, пояски. — А что же, — спрашиваю, — пояски с собою приносили?

— Нет, они поверх фартука у каждой были повязаны, с себя снимали и вешали на березку. Когда пели и плясали, бражку пили.

— А мужчины?

— А мужчин не было. Это теперь у нас женский праздник, старушечий.

Но зато, когда провожают новобранцев, еще до сих пор по некоторым деревням на телегах «едет гулянка». Как и в тот свадебный день, на дугах перевито по два пояса, взятых у деревенских старух. Редко какая из сундука не вынет для со-

седского парня, который в армию идет: пожалела бы, отказала, да не принято, осудят. Такой обычай. А когда хоронят — на кушаках и на холсте спускают гроб в могилу. Потом отдают пояса вместе с вареной курицей тому, кто могилу копал — не так просто в руки дают, а через могилу протягивают. Иногда дома, на видном месте, в простенке между окнами, висят на гвоздиках пояски. Новые пояски — похуже, победнее, из катушечных ниток. Но зато они в ходу. Они с гвоздиков в простенке снимаются, надевают их пожилые деревенские женщины не только в праздник, но и в будни. А в других местах висит пара старинных прекрасных кушаков «просто так» чтобы люди видели, как умела ткать в молодости хозяйка дома.

Если говорить о функциях этого предмета пермяцкого народного искусства, то они разнообразны, здесь их не перечислишь. Кушак, покровка — предмет который может потребоваться в процессе жизни, постоянно как необходимое, обязательное, чтобы украсить, порадовать или что-то важное собою обозначить. Таки шло обычно перемещение пояса с фартука хозяйки на березу с березы в сундук, из сундука на конскую дугу оттуда — снова домой, в сохранное место; а потом самый лучший из поясков, тоненький, нежный, венчальный — в гроб вместе с хозяйкой. А другие, мужские, широкие, тоже прекрасные, жили в семье как реликвия десятилетиями,

Тканый кушак (2-й группы) Работа
Ф. Дерябиной. Конец XIX в.
Город Кудымкар.



живут и до сих пор, по сто и более лет, как пишет и Г. Климова.

Сейчас не везде и не всегда так. Бывает, что и распускают старинный пояс на шерсть, чтобы связать себе что-нибудь новое, или даже просто выкидывают. Там, где угас старый обряд вокруг поясов, их используют просто для того, чтобы завязать какой-нибудь узел. Куда их? Теперь мода другая. Но чаще, хотя мода другая, жизнь другая, хотя по Коми-Пермяцкому округу звучат радиоприемники, телевизоры и шуршит плащ-блонья и машин больше, чем лошадей, все-таки все знают решительно все, что пермяцкий кушак, «наш кушак» — не просто так себе, подпояска.

Техника ткачества в поясе такова, что полоса оказывается составляющим первоэлементом вещи. Из полос составлялись скатерти, запоны (фартуки) образуя сложные, чаще поперечно-полосатые композиции. Но пояс — это полоса-предмет, полоса как таковая. Она самостоятельна, как отдельная вещь, живет в обиходе деревенской жизни и знает себе цену. Предмет прочный, он легко складывается и красиво вьется, упруго, как живой; он умеет в меру тяжело и в меру гибко спадать вниз, туго завязываться и выдерживать большую тяжесть. Когда он, лучший в доме пояс, повешен в простенке, он освящает собою всю избу. Он вместе со своими каскадом низвергающимися кистями и кисточками способен к самостоятельной жизни в бытовом пространстве. Он приспособлен к жизни практической, знаковой и пластической.

Когда все, что можно и нужно сказать художнику-ткачихе по данному поводу должно быть сказано на одной полосе затканного шерстью холста, высказывание становится весьма концентрированным. Вошедшая в традицию художественная обработка одной полосы как таковой образует в итоге многих повторений своего рода совершенное художественное явление.

Рассмотрим же пермяцкий пояс внимательно и пристально, попробуем прочесть полосу пояса не спеша, вдоль и поперек, построить догадки по поводу присущей ему структуры.

Исходя из рассмотрения особенностей художественных, разделим пояс на пять групп: 1) двухцветка с участием белого, 2) трехцветка с участием белого, 3) многоцветка с участием белого, 4) многоцветка с участием черного, 5) двухцветка с участием черного. Деление, конечно, условно⁵⁵. Оно нужно для того, чтобы более последовательно проанализировать те моменты художественной структуры, которые представляются существенными.

В моей первой группе — по большей части красные пояса. По колористике нечто самое ходовое в былом деревенском быту и, конечно, не только пермяцком, но в удмуртском, мордовском, русском и др. Красное, красивое, яркое, нарядное. Красное — по суровому или почти белому холсту. Вот пояс Е. Н. Ратеговой (рожд. 1896 г.) Его длина около двух метров, ширина шесть сантиметров. Среди кушаков он из узеньких. Создает он впечатление

яркого и вместе с тем мягкого радостного мерцания. Комплекс устойчивости и подвижности образован точно отработанными средствами. Видна забота о точности при выведении узора по косой сетке. Что касается «художества» то оно получается само собою, интуитивно... «Как рука поведет» так говорят в народе. И вот рука ведет (См. стр. 188). Во всю ширину пояса Е. Ратеговой располагается крупный ромб со срезанными по бокам углами. Этот излюбленный коми-пермяками и вообще распространенный в народном ткачестве прием среза дает ощущение полноты, наполненности полосы до краев. И притом, осуществляет намек на некое тяготение к распластыванию за ее пределы. Полоса с ромбом, ее основным мотивом, замкнута в себе, и вместе с тем тяготеет и наружу — ромб силится преодолеть границы, ему отмеренные, и ускользнуть прочь на большой простор мира.

Ромб осуществляет свое движение вперед, углом вперед, он движется по полосе, повторяя сам себя множество раз. Движение ромба стелется, пластается, но осуществляется упруго, упорно. Полоса туго и плотно, спокойно налита его, ромба, ходом. Она сбалансирована движением и покоем, как сама жизнь... Важно, что ромб состоит из рядов гребенчатообразных полосок, представляющих собою выпуклое тканье красной шерстью по белому полю; он взят в окантовку гораздо более плоско и мелкотканой краевой полосочки. Состоящая из трех тоненьких рядков (два зелененьких, посе-

редине — красный) она-то в конце концов и подчеркивает границы предмета. Изящно, легко и настойчиво она пресекает попытки ромба вырваться за отведенные ему пределы. Зелененькая с красной прожилкой окантовочка важна, потому что дает масштаб, ибо она — в других пропорциях. Она дает контраст цветовой: небольшое количество зеленого остро подает красное, прослоенное везде холщово-белым. От ее присутствия то, что происходит в пределах обрамления, кажется крупным. Она же, будучи более плоской, обнаруживает фактурность центра. Узор из красношерстяной нити выпукло возвышается, вырастает как из почвы, из поля мелкозернистого светлого холста.

Вольно или невольно, но факт тот что «работает» здесь важный закон физики: белое отражает свет больше, сильнее, чем красное. Красный порою кажется даже темным на холщово-белом поле и уходит в его светлую глубину. А стало быть, образуется циркуляция в пределах пространственного слоя, движение «вперед-назад» некое мерцание, дыхание, пространственная жизнь. Устанавливается и длится жизнь предмета в пространстве. Простенький ритм мелких шажков шерстяной красной нитки краевой окантовки, еще более мелких шажков нитки зеленой все ставит здесь на место, где в общем-то и с самого начала не затевалось сильного драматического конфликта. Ощущение спокойной и счастливой развязки дают и концы пояса. Здесь мельчайшее чередование белого и красного.



Тканый пояс (1-й группы) Работа
Е. Ратеговой. Нач. XX в.
Город Кудымкар.



Тканый кушак (2-й группы) Работа
Ф. Дерябиной. Конец XIX в.
Город Кудымкар.

На угольничках концов все гораздо более плоско и не узорно, а затем завершается свободным свисанием ниток — толстых красных шерстяных, зеленых (их немного) и тонких белых, которые образуют снимающую всякое напряжение веселую пучину тех самых нитей — «первоэлементов» из которых долго ткалась, слагалась строго, терпеливо и неуклонно вся работа. В этом беспорядке — отдых для глаза и души. Красные кушаки (тканый узор шерстяной красной нитки по холщовой

«бели») — своего рода народная классика старой деревни — и по технике, и по расцветке, и по материалу. И классика не только для компермяков. Образ ясный, радостный, ликующий и в конце концов безмятежный, ибо драматическая завязка такова, что лишь слегка придает художественному эффекту здоровую упругость. Однако каждый из поясов группы (среди привезенных мною было таких шесть) имеет свой четко выраженный характерный облик. Большое значение имеет раз-



Тканый кушак (2-й группы) Работа
Ф. Дерябиной. Конец XIX в.
Город Кудымкар.

мер основного мотива и количество его повторений по длине полосы и по его ширине. Почти всегда это образующийся из разного вида гребчатых полосок ромб. Более подробный узор дает иной характер мерцания, новую пропорцию белого и красного, новую глубину частоту и упругость дыхания пространства. На окраине Кудымкара, в расположенном за зеркальными прудами Заболотном, мне удалось купить неширокий красный вытканый лет пятьдесят назад кушачок. Милая



Тканый кушак (3-й группы) Работа
Г. Бормутовой. Конец XIX в.
Город Кудымкар.

молодая женщина продала его с некоторой неохотой, с оттенком неуверенности, правильно ли она поступает хотя я и сказала ей твердо, что работа покойной свекрови войдет в московскую коллекцию народного искусства Союза художников, и сказанное скрепила протоколом. Но все-таки женщине было немного не по себе, жалко и чуть боязно было, видно, расстаться с вещью, которая в здешних домах всегда несет отсвет семейной реликвии. А мне хотелось себе представить, какая

была у нее свекровь, столько прелесть, столько душевного изящества увиделось в очень мелком и таком пружинистом узоре — ромбы из очень многих треугольничков. Милая нежность во взаимоотношениях предмета с миром тут еще образовывалась особой тонкостью очень узкой бледно-лиловой краевой окантовки, бросающей словно бы легкий полутон — ответ на движение красно-белой центральной полосы. Совсем иной характер образовывал этот цветовой контраст отличный от характера первого из рассмотренных мной поясов, где в дополнение к красному выступает зеленое. И совершенно отличен от них обоих по своему духовному строю красный кушак из деревни Москвина. Та же техника, родственный геометрический мотив (мотив «пилы» близкий к греческому меандру) Но размер, очень большая ширина — девять сантиметров, новая, другая густота, иная частота колебаний белого — красного, соподчиненность основному центральному ромбу дополнительных по краям — все это создало нечто более монументальное, победно ликующее. Он был самый красный, торжествующе красный. Он осветил всю избу, когда дочь вынула его из сундука. Не расказать, сколько тут было сомнений, обсуждений с мужем и с сыном-шофером и с дедом, пришедшим из леса с лубяным коробом-пестерем за плечами: продавать или не продавать? Деньги тут оказались моментом второстепенным. В конце концов мне его, этот пояс, продали, потому что хотели хорошей ему сла-

вы, большого выхода в мир, хотя я таких слов им не говорила. Но сами эти разговоры, восхищения, сомнения (я в дом приходила для своей цели три дня подряд)... говорили сами за себя. Люди чувствовали тут свое искусство, знали ему цену не выразимую в рублях. Каждый из красных имел свою индивидуальность. Но при этом «семейство красных» все-таки отличалось от других семейств группы. Группу я здесь отличаю по признаку двухцветия, если цвет каемки считать важным, но все же дополняющим, а натуральный тон холста оценивать как составляющий основное колористическое двузвучие, образующее суть художественной структуры. Но крайне, принципиально важно — каков же цвет шерстяной нитки. Все меняется, если при сохранении принципа двухцветия дополняющей цветовой плоской каемочки примерно той же «геометрии» красный цвет заменен другим. Когда наблюдаешь за «поведением» ромба в его кумачовом обличье, то начинаешь привыкать к тому что это и есть его постоянный характер жизни на полосе кушака. Но вот я беру в руки великолепный пояс, вытканый старухой Дерябиной, когда она еще в конце прошлого века ходила по Кудымкару в девушках. Мы прозвали потом его в Москве «коптским» Радостный, открытый, кумачовый сменен здесь на винно-фиолетовый, с темно-вишневым оттенком. А форма ромба поместилась на полосе тут вся целиком, и по краям еще осталось место. А края ромба,

его очертания оказались слегка выпуклыми, круглящимися к центру и, может быть, по причине нарушения в счете ниток, по-новому упругими. А тоненькая, лиловенькая окантовка еще усугубляла глубину этой сокровенной («коптской») тональности. К тому же нитки, деревенские, крученые с отстающими иногда от своего основного «стержня» волосками, дают особый фиолетовый отсвет на холщовое белое поле. Борьба узора с полем драматична. Драматично движение, упруго преодолевающее сопротивление на своем пути. (См. стр. 189)
Ф Дерябина — художник яркий, подлинно драматического плана. Мне повезло: я случайно попала в ее дом, и оказалось, что, хотя живет она на окраине Кудымкара, а не где-нибудь в деревенской глуши, к ней люди, занимающиеся народным искусством, никогда прежде не заходили. Так, по крайней мере, сказала мне она сама. Сначала она была со мною, эта девяностолетняя старуха, недоверчива в своем поведении, как Коробочка с Чичиковым. Прикидывалась и глухой, и глупой. Угощала квасом, знаменитым пермяцким, и даже слазенькой бражкой, жаловалась на происки петуха и поросенка, на боль в ногах, а сюжет насчет кушаков упорно отклоняла. Но потом, не с первого раза, что и говорить, все-таки вынесла от куда-то из недр дома такую связку что просто дух захватило. Мою реакцию она поняла отлично: лубяные, дубленые ее морщины и морщинки задвигались довольно хитро. И стала раскладывать без спеху

один за другим плотно сложенные кушаки — один за другим, шедевр к шедевр. Здесь хочу оговориться. Группы, на которые я условно разделяю пермяцкие кушаки, чтобы уловить свойства их художественной структуры, не означают, разумеется, что творчество хорошей мастерицы укладывается в одну какую-либо группу. Хотя можно было наблюдать, изучая материал и на местах, и в музеях, что все-таки тот или иной вид народного ткачества имел свое развитие в разные десятилетия, в разное время преобладали разные варианты художественных решений. Ф Дерябина великолепно работала в конце девяностых годов прошлого века, причем, кушаки, относимые мною условно к четвертой и пятой группам (о них речь впереди), для нее не характерны. Точно сказать не могу но кажется, что она таких не делала. Ее индивидуальность, которую я хочу назвать талантом художника, проявилась в разных гранях. Например, в том, что она кумачовых, ликующих откровенно красных поясов, которые так обычны везде и всюду не ткала. Я однажды принесла ей красную двухцветку спросила. Нет говорит таких не делала. Двухцветки (то есть шерсть одного цвета по белому холсту плюс окантовка-каемочка) у нее были все драматические, с оттенком меланхолии. У нее кроме кушака, только что описанного («коптского») оказался глухо темно-голубой и светло-сиреневый и все с таким богатым, свободно и напряженно лепящимся и сочно тканым барельефом узора.



Тканый кушак (2-й группы) Работа
Ф. Дерябиной. Конец XIX в.
Город Кудымкар.

Но еще более мощны ее кушаки, которые можно отнести ко второй группе. Насколько мне удалось уловить из ряда сопоставлений, в конце прошлого столетия был в моде такой «стиль» тканья. Во второй группе узор как таковой выступает наиболее броско, предметно, мощно, объемно. Здесь в структуру цветового решения вводится третий цвет (если белый холст считать по-прежнему тоже цветом). Чаще всего это трехзвучие, состоящее из черного, красного, белого. Введенный в игру

черный дает глубинный пространственный слой в контрасте с красным, белый активно помогает обострить и отчеканить этот контраст. Узор выступает как четко прочувствованный «предмет» положенный на слой или слои, расположенные ниже его, глубже его. И узор этот выткан так, что образуется из белого. Ярко-белый, крупный узор, часто это бывает малая или большая «цедилка». Так ее называют пермяки, по некоторому сходству с простейшим деревянным приспособлением, через которое процеживают с помощью тряпочки уже упомянутый пермяцкий квас. Этот узор называют еще «четыре спички» (малая цедилка) или «шесть спичек» (большая цедилка) (См. стр. 177 180 181)

Определенность пространственного решения (белое свет отражает красное от него уходит в глубину еще глубже погружается в глубину черное) весьма динамична. Ибо фигура «большой цедилки», белая, с прожилками черного и красного, мощно распластанная «на» поперечна и конфликтна по отношению к черному и красному которые чаще всего выступают в виде энергично выраженных продольных полос. Диалог драматического напряжения образует основной узел, завязку решения. Диалог «квадратности» с создающей для нее дорогу «продольностью». Для этой второй группы «полосатой трехцветки» характерны самостоятельность, автономность, равноправность каждого из трех цветов, которые и воспринимаются как структура троичности. В первой группе, где решение построено на



двузвучии, никогда такого резкого противостояния нет. Двоичность там воспринимается как тяготеющее к слиянности сцепление, при необходимости преодолеть препятствия, для того чтобы слиться и «мерцать» в единстве с белым и в многоцветке с черным (третья и четвертая группы). В многоцветке, если забежать несколько вперед, цвет как компонент колористической структуры будет играть совсем другую, еще иную роль. В группе же «трехцветки с белым» в великолепии этих поистине классических поясов Дерябиной очень ясно выступает следующий важный момент. Перед нами

Тканые кушаки. Город Кудымкар.

пространственное искусство. Мы имеем здесь дело с пространственно организованной поверхностью, а не просто плоскостью. То, что здесь происходит нельзя передать чертежом, ибо перед нами жизнь пластических тел в пространственной среде. Она — среда — понята как определенно просматривающееся, последовательно уходящее вглубь и возвращающееся на поверхность, подвижное напластование. На глубине кушака лежат (и движутся!) две черные полосы. В своей черно-

те, за снежно-белой стеной идущего по ним узора, они выглядят очень широкими, могуче весомыми, тяжелыми. У Дерябиной они гудят органным гудом, поданные в перемежении с полосами красными. А может быть, они «гудят» как рельсы. Мы движемся по ним вместе с «цедилкой» по дороге кушака — вперед, вперед, вперед. Техника такова, что кушаки не имеют изнанки, они двухсторонни: образуется два самостоятельных варианта внутренне родственной концепции.

В вещах Дерябиной этой группы названное свойство тоже выступает с классической отчетливостью, с музыкальным совершенством в разработке темы. «Большая цедилка» в обрамлении белых черточек идущая углом вперед, оборачивается могучим квадратом, внутри которого идут четко ломаные линии, а в центре положены четыре четких белых кубика. Такого рода решение поясов (я продолжаю говорить о второй группе) настолько активно само по себе, в тройчном контрасте, в пластичности своей цветной графики, что окантовка здесь (тоже изящная, тоже отмеривающая границу предмета) оказывается менее активной, она более скромно участвует в работе по организации структуры целого.

Все меняется, когда мы переходим к рассмотрению третьей группы, — к структуре «многоцветки с участием белого»

Художественные свойства этой группы хорошо характеризуют кушак Екатерины Бормутовой, ровесницы Дерябиной. (См. стр. 181)

Рядом с только что разобранными вещами он выглядит очень изысканным, изящным, сдержанным по характеру высказываемых здесь эмоций. Не в открытой мощи формы и цвета и не в откровенности монументального высказывания его художественные преимущества.

Общее впечатление большой изысканности в какой-то степени объясняется тем, что этот кушак — «гарусный» Пресловутый гарус! Сколько можно услышать здесь о нем, когда речь заходит о мастерстве ткачества кушаков. Дерябинские пояса вытканы по холсту домашней крашеной шерстью; на мой взгляд, эта техника имеет большие преимущества, потому что в своей грубости образует отличные фактурно-пластические эффекты. Но мечта иметь гарус, легенда о великих преимуществах «магазинной» тонкой шерсти, дорогой для очень бедных на рубеже столетий и в последующие годы пермяков, жива в коми-пермяцких деревнях и поныне. Когда речь заходила о цене моей покупки, то «гарус» решал все. Раз гарусный кушак, стало быть, дорогой, какой может быть разговор! — а остальные качества — о них речь потом... Так вот пояс Бормутовой — гарусный. Стало быть, выткан более тонко, гладко, «чисто» Но, конечно же, не в этом его главные свойства, качества, художественные достоинства.

Пояс Бормутовой многоцветен. Принцип решительного, монументального противостояния трех равнозначных здесь снят Почти устрашающая конкретная предметность,

оглушительная сила пространственного размаха — снята.

Сложность решения многоцветки с белым состоит в том, что разного цвета и, стало быть, по-разному уходящие в глубину или выступающие из глубины тонкие полоски — зеленые, голубые, красные, черные и другие, лежащие и движущиеся под тонкой сеткой белых треугольников (складывающихся в легкие, прозрачные квадраты) должны быть гармонизированы. Они должны образовать сложную и цельную пространственную среду Тут цветная «дорога» — полувоздушна, можно сказать. Цветные дорожки-тропиночки, параллельные друг другу и чередование цвета, в котором нет центра, создают ощущение многоцветия пространства. Может быть, здесь есть прообраз многоцветия воздушной среды в живописи. Ибо здесь — настоящая непрерывность живописной ткани.

Пояса, подобные бормутовскому бывают и гораздо шире, и цветов еще больше. Вот например, сложная система, в которой участвуют семь цветов, не считая белого. Голубой, лиловый, желтый, красный, зеленый, черный повторены по два раза, розовый — трижды, ибо он образует центральную «хребтовую» полосочку которая, впрочем, почти и не смотрится центром. На все вместе взятое глядим через мягко вибрирующий снежок белых треугольников, складывающихся в прямоугольники. Структура еще сложнее. А в поясе Нечаевой — девятнадцать чередующихся цветовых полос, причем синих, организующих — четыре,

малиново-лиловых — два и создающих основную колористическую интонацию красных — восемь. И снова нужно напомнить, если бы все это не прославилось, не перемежалось так или иначе холстовым белым — результат подобной изысканной воздушности состояться не смог бы. Но, поскольку я настаиваю на рассмотрении этой структуры как многослойно пространственной, то лучше сказать, что белый, светоотражающий, всегда припорошивает и прикрывает сеточкой это сложное многоцветие. В многоцветке с белым образуется известная цветовая хроматичность, появляется шкала полутона, движение в переходах тонко благодаря тактичной помощи белого. Такая система требует тонкого вкуса, точного глаза. Не мудрено поэтому что встречаются иногда пояса этой группы, где ткачиха явно не справилась с решением цветового баланса. И все свелось к бес покойной пестроте.

Здесь развивается, условно говоря, принцип живописный, в ходе развития его убывает роль узора как такового в его конкретной предметности. Хроматизм колористического решения, слитность цветового мерцающего и вибрирующего целого как бы поглощает предметность мотива. Но лишь отчасти! Ибо стоит лишь совсем слегка смазать порядок, тактично, тонко, очень стройно везде проходящий порядок узорной «графики» — и все будет разрушено, лишится художественного смысла. И все же можно сказать так: предметность узора как такового ослабевает живописно предметным



Тканый кушак (4-й группы)
Работа Д. Андровой. Нач. XX в.
Город Кудымкар.

становится весь пояс в целом. Любопытно, что контрастные сами по себе цвета в поясах Бормутовой, Нечаевой и др. приведены в такую систему что смотрятся не контрастно, а как очень мягкий единый цветовой поток. И полосы все как бы равны друг другу их всех помирил между собой белый. Кое-что почти сливается с холстом (особенно, если участвует желтый) и нельзя сказать, какой из цветов или какая из полос доминирует Их не считаешь, они воспринимаются лишь как спо-

койная, легкая и спокойная расчлененность.

Есть такого типа пояс и у Дерябиной, который я привыкла называть «румяный» Как сказала в нем возможность большого диапазона ткачихи! Здесь все иное, нежели в ее монументальных поясах второй группы. Чувствуется, как многоцветка с участием белого дает возможность непосредственного приближения к чувству природы, выход из тех горных сфер, «космически» монументальных масштабов, которые даны были в ее поясах группы второй. Тут некоторый выход в область лирической жизни души. Здесь нет такой ясности чтения пространственных слоев. Они существуют более сложно и скрытно. Радостный образ земли и неба в переливах желто-сине-красно-розового рождается здесь таким способом, что определяющим оказывается светозарное, золотисто-солнечное, румяное.

Вникая в особенности группы поясов, которую я условно называю четвертой, уместно сделать некоторые предварительные замечания.

В первых трех группах велика роль холстового поля, которое в образовании художественной структуры выступает, между прочим, и как художественная активность фактуры. Оно образует сущность основного цветового созвучия и свойства барельефа. Холстовой белый в первой группе, где преобладают «красные» кушаки, составной элемент основ-

Тканый кушак (1-й группы) Работа
Ф. Дерябиной. Конец XIX в.
Город Кудымкар.



ного цветового двузвучия, которое дает динамику ритма, пространственное дыхание, общий эмоциональный настрой. Во второй группе его роль может быть еще важнее, ибо в системе трехцветки он подается двумя цветами шерстяных ниток с особо плотной фактурной предметностью, весомой белизной изрядной цветовой силы. В третьей группе «многоцветки с белым» белый пронизывает собою все, создает мерцание света, этакий пуантилизм лучеиспускающей светоносности.

В четвертой группе белый цвет заменен черным. «В пермяках» такие пояса называют занятно — пояса с черной белью. Словосочетание звучит бессмысленно для нашего уха. Но бель, или, как пермяки еще говорят «биль» переименовав русское «бель» для них, очевидно, просто синоним холста, — а не цветовая характеристика. Так вот здесь холст выкрашен в черный цвет. И все, что тут происходит, осуществляется на черном, а не на белом поле. И начинают обнаруживаться интересные вещи. Черный, образуя глубину, действует гораздо менее активно. Поглощая цвет он дает как бы подобие теней, усмиряет пылание анилинов, посредничает например, между малиновым, зеленым, синим, смягчая и делая более утонченными их отношения. Отсюда идут перемены в роли геометрического мотива с его ритмическим повторением. При тонкости и изяществе он порою вовсе и незаметен. Потому что выведена-выткана знаменитая пермяцкая цедилка, и, скромненько выглядя тонким, худеньким и не

столь значимым узором, она тонет как бы слегка покачиваясь на полыхающих яркой цветовой силой полосах. Мотив настолько преображается в силу изменения своей окраски, что его порой сразу и не узнаешь. Но зато на полосах поясов этой группы царит истинная живопись. Казалось бы, черный появляется для того, чтобы заменить собою белый, будучи все тем же вторым техническим компонентом этого тканья: основа — уток — холщовая (или позднее иногда из хлопчатобумажных ниток) по этому полю идет рельефом шерстяная цветная нитка — домашняя крашенная или покупной гарус. Но на деле, исполняя ту же техническую роль, выкрашенный в черное холст как участник формо- и цветообразования совсем иначе действует.

Пятая группа поясов — двухцветка с участием черного.

Знаменательно, что эти пояса смотрятся как почти одноцветные. Здесь же основной цвет по сути дела единственный. Он усиливается, обогащается, обретает вибрацию и цветовую барельефность благодаря «черной бели» потому что алый или красный или зеленый шерстяной узор ткется, стелется по черному полю. Правда, тут, как и в первой группе, большое значение приобретает кромка — работающая если не как полноценный цветовой контраст то как изысканный лирический на него намек. К этой группе относятся многие узкие пояски — покротки. Иногда они чудо как хороши. Но это более камерное, менее масштабное искусство не толь-

ко в смысле прямом, количественном (узенькие, тоненькие поясочки), но и по внутренней сути. В конструкции этих поясков особенное значение приобретают кисти.

Вот передо мной узенький пояс, удивительного утонченного изящества. По косой сетке ткан простой узор — густо-вино-красный по черному. А кромка, совсем тоненькая, высветливает его край и границу светло-розовыми «шажками». Кисть же у пояса в контрасте с ужиной и низкой рельефностью всей основной полосочки — пышная, выпукло-объемная. Это тот случай, когда кажется, что к поясу пришта гроздь другой, гораздо более пышной и толстой красной нитки. Решение строится на скромной ужиме и плоскости, на сокровенной скрытности движения со «взрывом» кистевого окончания пояса. Этот пояс мне кажется попыткой поэтического высказывания души, которая, может быть, так и не поймет никогда сама себя. Ну и что же? Ведь это так трудно. Этот пояс мне не нужно было «выхаживать» уговоры здесь не понадобились. В селе, где москвичи в диковинку я несколько дней проболела в Доме колхозника. Попросила соседку по ночлегу послать в Москву телеграмму. О том, что она выполнила мою просьбу, я узнала вечером того же дня. В комнату постучались. Вошла женщина, которая мне показалась сумрачной, скрытной и, может быть, очень одинокой. Она и принесла мне узенький лирический пояс с пышной красной кистью, вытканый в юности. «На телеграфе здесь работаю,

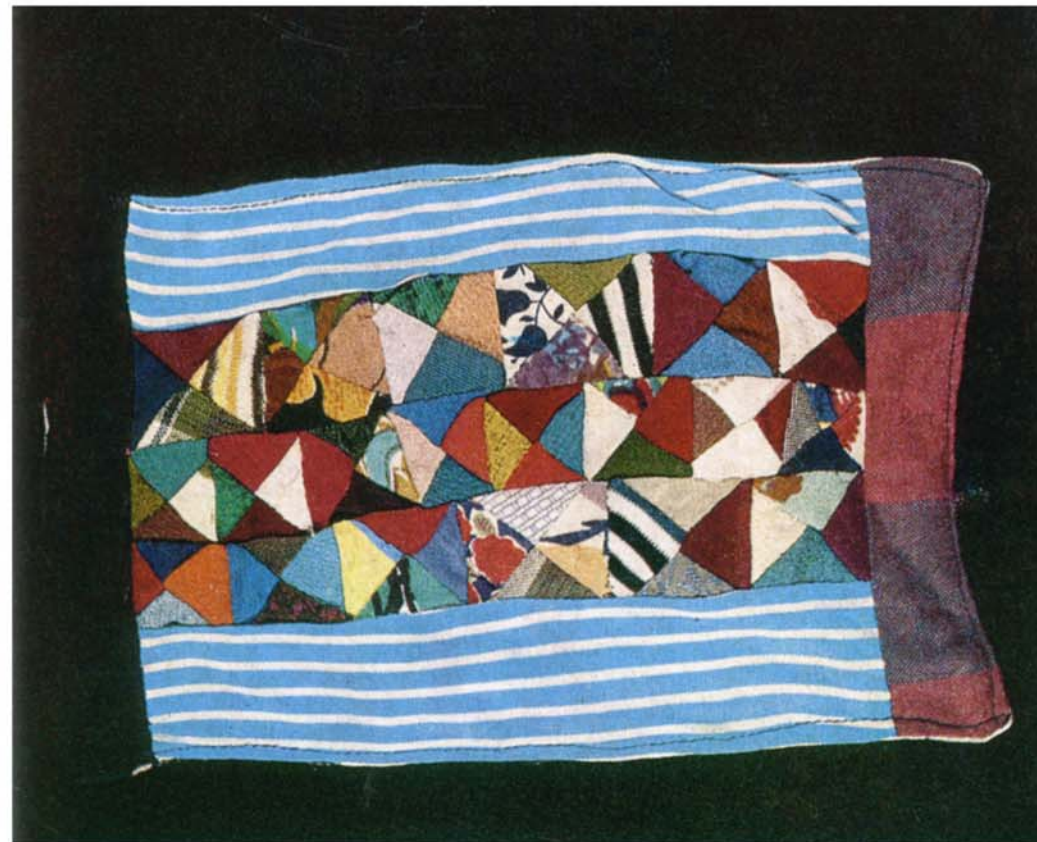
отправляла утром вашу телеграмму в Москву. Торговаться не буду — пусть у вас будет. Мне он теперь не нужен». Расплатившись, я только и успела записать. «И. О. Щипицина, год рождения 1918, Кочевский район, деревня Щипицина». Но мне показалось так: сам того не осознавая, человек хочет чтобы другие люди узнали что-то о лучшей и скрытой стороне жизни его души. Ромб на полосе пояса подобен человеку идущему по дороге. Подойдя к такому сравнению, чувствуешь, что оно грубо, элементарно, может быть, даже безвкусно аллегорично. Но не потому что орнамент пояса условнее, отвлеченнее. И не потому что нельзя уподоблять всего лишь отвлеченную форму — живому человеку. А потому что зрелище человека, идущего по тропинке, явление другого порядка. Оно может быть понято и как нечто гораздо более внешнее, боковое по отношению к задаче выражения внутреннего мира человека. Само по себе подобное зрелище еще ничего не говорит о сложностях, драмах, подъемах и спадах духовной жизни. Ромб же, такой ромб, как на пермяцком поясе, шагающий по полосе, понятой как сложное пространство, трактованный с неповторимо индивидуальной силой художественности, — может оказаться более совершенным осуществлением поэтической концепции «человек в мире». Такое искусство не зрелище, а разившаяся изнутри материализация процесса творчества. При крайней простоте мотива-схемы — большая сложность духовной структуры; тип



взаимопроникновения двух начал — пространство мира и человек — как комплекс духовности. Четкая конфигурация, то, что столь сухо называется раппортом, отчетливо читающаяся и просто узнаваемая схема — богато раскрывается изнутри, вступая в содержательные отношения со средой, в которой он, раппорт дышит и движется, утверждая свое существование в пространстве и времени. В неуклонной повторяемости ситуации данного взаимоот

Лоскутные одеяльца для куклы.
Город Шахты.

ношения (если это вещь настоящая, подлинно художественная) нет однообразия, а есть развитие. Решающее значение имеет суть соотношения между общим и особенным, между схемой (раппортом) и ее конкретной, неповторимо особенной реализацией. Без схемы в народном искусстве народный художник как без рук, он из нее исходит, на нее опирается. А между тем, чертеж



«мотива» сам по себе лишь фикция, отвлеченное «ничто» Ибо живая жизнь — это жизнь в пространстве и времени. А таковую предмету дает не схема мотива, а конкретность ее варианта в реальности его пространственно-временного существования. Ибо напряжение контрастов, сила цвета или его мерцающая мягкость, тонкость, толщина, нежность и суровость — все это наши реакции на решение задачи пространственно-временного порядка в

ее художественной конкретности. Есть пермские пояса движения трудного, как чугунная поступь, и есть движения легкого, как воздушный полет. Ритм с его повторами художественно организует жизнь пластического, пространственного тела во времени. Представление о времени в народе — особенное. Исторического времени, строго говоря, здесь, по сути дела, не существует. Есть «прежде, раньше», и есть «теперь» Но зато

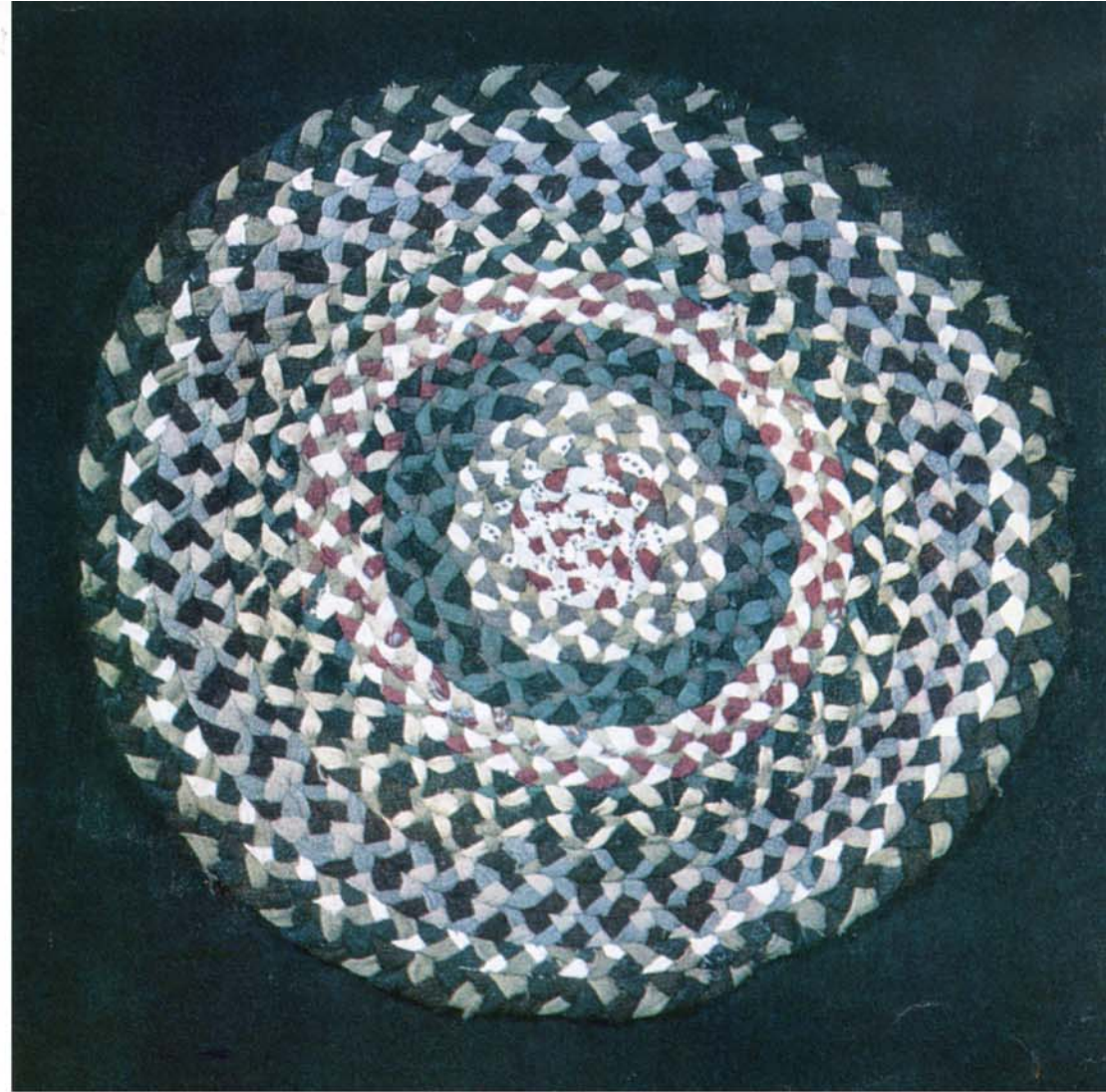
есть богатое ощущение бесконечного. Пояс, с его тремя метрами реальной длины, обработанной ткачихой так, как было рассказано выше, бесконечен. Нет ничего проще, как сосчитать точно, сколько раз повторилась одна и та же геометрическая фигура. Но не в том суть. Образно, эмоционально, качественно — то, что перед нами, воспринимается как сложно-бесконечное. Полоса! Да, полоса, всего только. Внутри ее много полос и полосок и полосочек — разных по величине, по количеству по ритмосочетанию между собою, по цвету по фактуре. Из соотношения рождается автономия своего мира, в котором на свой лад есть «все» Ромб! Да, всего лишь ромб. Но сложность его дробления на треугольники, зигзаги, сопровождение и подача их разными обрамлениями обогащает и наполняет до отказа, насыщает на свой лад сполна этот мир, в котором есть «все» Тут есть богатства конфликтов, соотношений, борьба начал и взаимосвязей, лирические контакты и непримиримость борьбы. Тут проецируется драма человека в мире, хотя он, человек, эта ткачиха, о подобном, конечно, и не подозревает все дано в ощущениях, которые принимают материализованную форму существования. Ритмику цвета тут трудно отчленивать от ритмики линии, формы. Все переплетено, все едино, одно в другое вправлено с безупречной (при хорошей работе) чистотой и точностью. Но вот получается же разный «путь» по полосе! Разный, как человеческая судьба, как человеческий характер. Движе-

ние и время фактически пересекаются и отождествляются постоянно. Долго, мерно ткёт она, женщина, свою работу мотив повторяется как шаги по длинной и долгой дороге. Время и путь организованы здесь ею самою, происходит то, что не в силах она осуществлять в своей жизни, где нет подобной гармонии. Часто, чем отвлеченнее узор, тем больше оказывается внутри его простора для «помещения» туда души ткачихи. В самых маленьких покромках-поясках, в скромненьких этих двухцветках («черный с белым») когда узор вдруг наконец превращается в кисточку оборачивается ею, душа словно бы выходит наружу в свободном проявлении. Мы говорим: «человек работает с душой, вкладывает в работу душу» Здесь такое выступает с полной осязаемой предметностью, тут ясно, как оно происходит и что из того получается. Мастер так и остается внутри вещи, ибо и был, когда работал, далек от того, чтобы что-то изобразить как могущее быть рассмотренным со стороны зрителя. Отношения с миром разные, тут мы их можем наблюдать. Иногда человек, доверчиво принимая к природе, с миром сливается, иногда — настроенно ему противостоит с ним борется. Но всегда он — в нем, в мире, в его пространстве и времени, и всегда там существует в непрестанном, никогда не останавливаемом движении. Иногда отчетливо можно различать соотношение между дорогой и идущим по ней «путником» Иногда,

как в поясах третьей и четвертой группы, путник почти поглощен и скрыт дорогой, но он там существует — иначе ничего бы и не было, работа бы не состоялась. Она разная, эта метафорически данная жизнь, ибо дает адекватность той внутренней жизни, которую мы угадываем на полосе пояса. Думаю, что и тут (как в предыдущем моем очерке о костюме) можно и нужно говорить о протоличностном начале в народном искусстве, о почве и зародыше художественного самосознания и самопознания. Конечно, здесь в развитом виде его нет и в помине. Но и здесь, как и в ситуации с костюмом, мы имеем дело с явлением предличностного порядка. Оно представляет интерес хотя бы потому что в нем предыстория нашей, «главной» истории пластического искусства. Самосознание здесь еще не просыпалось. Однако серьезность духовной нагрузки, ее капитальность в значительной мере чужда «интеллигентному» искусству для которого орнамент давным-давно в ходе его поступательного исторического движения стал лишь третьестепенным, малозначимым дополнением.

А что же в сегодняшней деревне? До сих пор я говорила о вещах, купленных у старух, которые они ткали, когда были невестами. Поясов на таком высоком художественном уровне теперь не ткют я не видела. Но не отделимая от коренных свойств народной художественной культуры орнаментальная сти-

хия присуща ей как атрибут по-прежнему. Более всего это дает о себе знать в разного рода «тряпочных» поделках женщин. Казалось бы, почти все можно теперь купить в магазине — и проще, и моднее. В самом потреблении сказывается склонность к орнаментальному и орнаментированному. Всем известно, какое огромное количество ситцев, сатинов, штапелей, узорного тюля, украшенных орнаментом ковриков, ковров и дорожек потребляет, поглощает деревня. Покупают и такое, что можно на себя надеть, и такое, что можно повесить или разложить в доме. Но сколько бы ни купили и чем бы «мануфактурным» ни прельстились в городе или в сельмаге, остается место и находится время для собственного творчества. Точнее сказать, что по-прежнему существует потребность сделать по-своему — по-деревенскому. Сами женщины находят для этого разные объяснения — здесь, может быть, и не место приводить их, и анализировать. Сейчас нас интересует реальный факт как таковой. Как живые побеги, как трава сквозь щели, пробивается на поверхность деревенского быта собственное творчество. Иногда оно может быть хилым, жалким. Непременные вышивки по третьестепенным образцам, выполненные пресловутым мулине на куске слабенькой жидкой белой материи; какой-нибудь сиреневый куст или Красная Шапочка с корзиночкой в руках показываются с гордостью, а смотреть на них — одна тоска. Но иногда поражает взлет изобретательности по



Тканый половик. Вологодская обл.
1960-е гг

Плетеный коврик из тряпок.
Вологодская обл. 1960-е гг

части применения материалов, которые, казалось бы, никак не вызывают эстетических реакций. Например, в одной пермяцкой деревне мне показывали вышивку: полотенце было вафельное, самое что ни

на есть простецкое. А по его краю шел ряд вышитых крестиком роз. «Вафельная» фактура самого дешевого полотенца была прочитана как пространственная поверхность, и выступила неожиданная привлекательность в этих «концах» которые уже смотрелись живыми, выражающими нечто, останавливающее внимание. Раз уж и такое народ может увидеть пригодным для того, чтобы

«делать стихи» стало быть, его способность к поэтическому творчеству неистребима. Стало быть, она, эта способность и потребность, находится вне прямой зависимости от необходимости делать насущное, нужное своими руками. Делают и тогда, когда можно практически уже ничего подобного не делать! Плохо делают? Пошло? Иногда так, а иногда и нет. В современной деревне, там, где не прядут своих ниток, ни льняных, ни шерстяных, среди женщин, из которых каждая может купить себе дорожку коврик, покрывало, возникают новые проявления рукоделия, которое по праву перерастает в ранг народного искусства, подлинного творчества. В коми-пермяцких деревнях почти в каждом доме можно встретить вещи новые, недавно сделанные, которые представляются произведениями искусства. Иногда это покрывала, одеяла, застилающие кровати, чаще это коврики, висающие на стенах. Уговорить продать такой коврик еще труднее, чем семейную реликвию — тканый пояс. Ибо коврик был сделан недавно, им очень дорожат как непрременной и теперешней принадлежности жилья. Удалось купить два образца этого современного пермяцкого искусства у женщины, которая специально делала подобные вещи «для людей», на заказ. Знатоков и любителей народной классики нужно еще убеждать в том, что коврики, сшитые из лоскутов материи на швейной машине, можно причислить к области подлинного народного искусства, того, к которому действительно стоит от

носиться всерьез. Но все-таки перед нами явление искусства, причем, на глазах у нас рождающегося, ассимилирующего по ходу дела подручные материалы и превращающего их в нечто оставляющее далеко позади уровень остроумного «самодеятельного» рукоделия.

Коврик, который мне особенно понравился, сделан по преимуществу из лоскутков бросовых, мелких, которые мастерица достала на местной фабрике мужских рубашек. В центре небольшого этого ковра — этот самый, уже хорошо знакомый нам ромб (или «пирожок» как его здесь называют) один-единственный и увеличенный до огромных, если сравнить с поясом, размеров. Лоскутки пристроены так, что получается «вольная» фактура, род «чешуи» из равномерно расположенных, одинакового размера тряпочек. Подобраны лоскуты так, что образуется изысканная живопись. Белое — оно не совсем белое, а, как и надлежит на рубашечном материале, в легкую узкую полосочку — чуть синеватую, кремовую, желтоватую, розоватую. Градация этих оттенков на материи, которая смотрится как «почти белая» подобрана как легкая тончайшая колористическая волна неуловимых цветовых переходов; волна чешуйчатая, а стало быть, дающая еще дополнительный эффект воздушной вибрации. Колористические эти тонкости, пластика воздушная, пространственная собрана в строгую геометрию все организующего узора. Тут преобладает белое на белом и серое, и чуть желтоватое, розоватое,

синеватое, в черной окантовке каймы. А бывают и яркие композиции, тоже строго геометрические при сравнительной новизне техники, манеры, колорита по сравнению с традицией пермяцкого тканья. Очевидно, что присущий искони характер геометрического формообразования тут присутствует и если думать о традиции и хотеть ее найти, то можно таковую, преобразенную, повторенную, обнаружить.

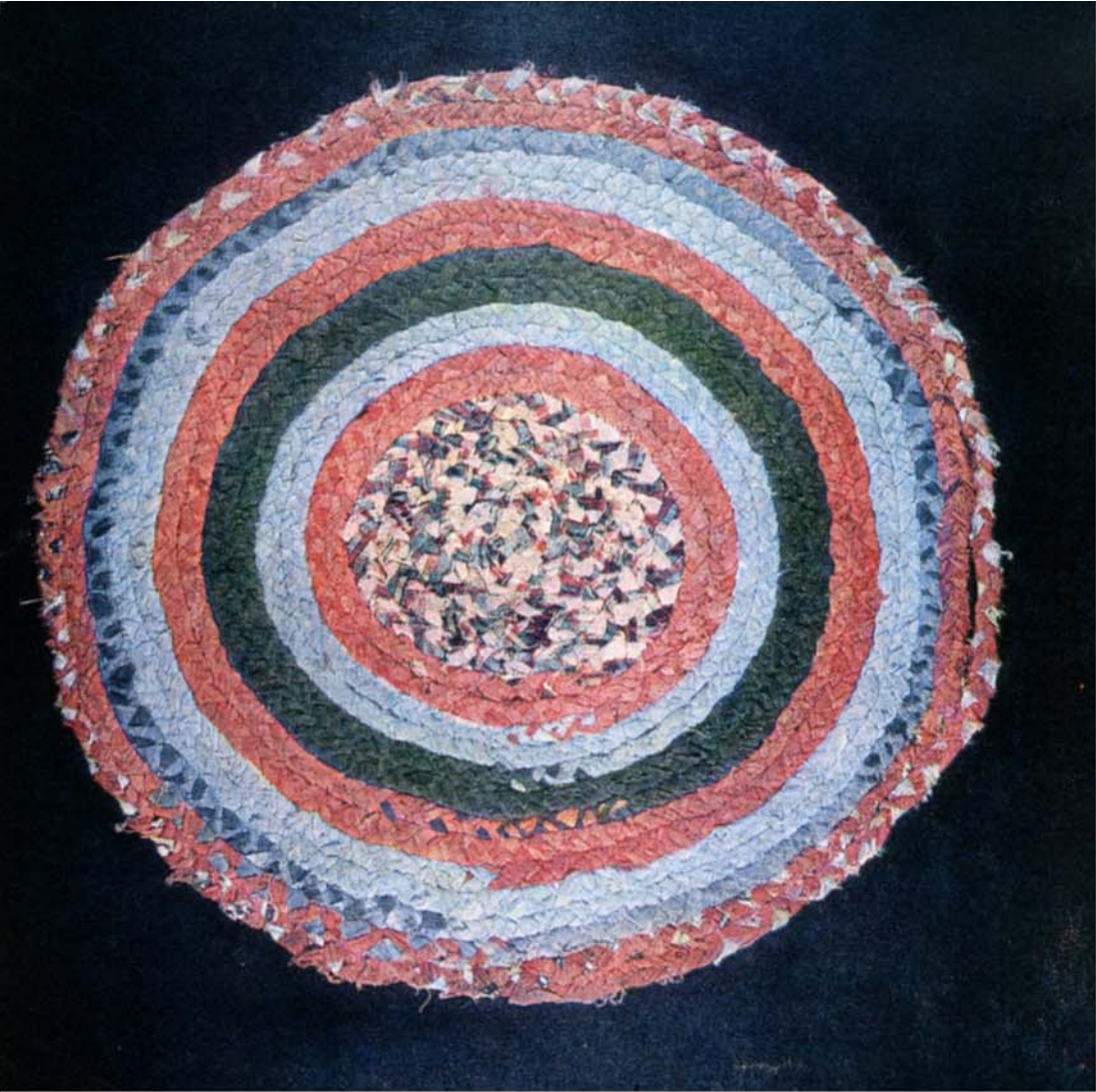
Может быть, правы те, кто говорит о том, что приходит конец деревне, а стало быть, и народному творческому ремеслу. Но мне плохо дается такая наука, как футурология... Я исхожу из того, что есть, что рождается и живет на моих глазах. Сплетая воедино подчас очень старинное и совсем новое, придуманное только что, народной художественной культуре свойственно проявлять себя в форме орнаментального высказывания. В пределах нашей страны мы можем наблюдать сегодня эти проявления от Ханты-Мансийска до Ашхабада — повсюду.

В Средней Азии обнаружения орнаментальной стихии наиболее внушительны, великолепны, монументальны. Они коренятся в давних традициях.

Кошмы, которые валяют из войлока сегодня — в Киргизии, в Казахстане, поражают той могучей силой художественного воздействия, которую мы привыкли воспринимать, как нечто, выходящее за пределы понятия современности и духовных свойств двадцатого века. А между тем, все-таки их делают сейчас, во

второй половине нашего столетия, вкладывая в это искусство жар души, свежесть чувства и ощущение вечности, свойственное человеку с тех пор, как он стал человеком.

В чем притягательная сила киргизской войлочной кошмы или кошмы казахской? Сложные и трудные повороты узора в вязком войлочном естестве, с силою большого напряжения преодолевающие его инертное сопротивление, воспринимаются как полная человеческой страсти драматическая борьба. То, что можно было прочесть в старых пермяцких поясах, взглядевшись в ход узора на полосе, которую держишь в руках, здесь обрушивается на тебя еще масштабами. Кошма, на которой когда-то проходила вся жизнь кочевой семьи, даже в условиях большого выставочного зала кажется оглушительно огромной. Поэтому затрудненные повторы узора особенно волнуют человечностью своей страсти. Внутренний сокровенный мир человека (автора-женщины, которая эту кошму делала) уже готов раскрыться с такой захватывающей полнотой и откровенностью, которые невозможно перевести на язык слов. То интимное, о чем если говорят то шепотом, здесь звучит грохочет как громовые раскаты. Но вот раппорт, приближающийся по своей конфигурации к сложному разветвлению бараньих рогов, совершает дальнейшее шествие по просторам кошмы, и удивительное дело: по мере охвата большого пространства композиция обретает такие черты монументальности, что к личному элементу



все больше примешивается элемент эпический. И вот мы уже воспринимаем движение как бесконечное, вечное, непрерывное. А стало быть, как бы и неподвижное в своей бесконечности! Здесь дана мощная концепция мира в максимальных общих категориях — пространства, времени, вечности в ее эпическом величии. Обретая монументальность, казалось бы, нейтрализуется интим-

Плетеный коврик из тряпок.
Пермская обл. 1970 г.

Тканый половик из тряпок.
Горьковская обл. 1960-е гг

но-личное начало. Драма борьбы облегчается. Но и то, что было высказано об одном человеке, все же остается в силе, скрепленное еще этим монументальным оборотом дела. Драгоценное «предличностное»,



о котором я уже писала, и есть лишь зародыш, а не развившееся до конца явление, потому что бьющий из-под земли источник не превращается в реку а вливается в океан всеобщности и вездесущности. Только так ему подспудному подземному, и жить пока, и так только ему и возможно быть. Однако же как различны у разных мастериц эти неисчислимо количество раз повторенные в азиатском искусстве бараньи рога. Какая каждый раз особенная, невольная, неосознанная «кардиограмма» запечатлена в вязком войлоке, в чем-то да на свой лад изогнувшимся завитке. Стоит только сопоставить хотя бы несколько раппортов, взятых из разных кошм, чтобы убедиться, что происходит с мотивом, какие он претерпевает превращения, которым поистине нет числа! Часто кажется, что отдельно взятая форма узора похожа в чем-то на человечка — с маленькой головкой, с согнутыми внутрь руками. Конечно, это человечек строго вытянувшийся, с почти прямыми плечами и пряменько вытянутой шеей под маленькой головкой. А иногда он кривится, корежится, извивается, как береста в огне, и в его изворотах видится упорное сопротивление и смертная мука, и неуклонное тяготение к тому, чтобы все-таки образовать собою нужные, должные, неперемные очертания. И, словно бы встав в строй, повторять самого себя, находя в этом облегчение. Следить за движением контура иногда почти мучительно. Но и прекрасно. Контакт с искусством, с художником

непосредственный, максимальный, полноценный.

Кошмы делают потому что так до сих пор все еще принято, что хотя это труд тяжелый, изнуряющий, — техника по-первобытному беспощадна к рукам, к коленям, к локтям того, кто войлок валяет. Но на кошмы есть спрос. А вдобавок оказывается, что это еще и форма сокровенного самовыражения, поэтического высказывания. Подозревают ли авторы об этом последнем обстоятельстве? Конечно, они и определяют его по-своему но думаю, что чувствуют, ощущают, как различают оттенки и тонкости знатоки и ценители своего, народного пенья или танца. Хотя и делают кошму и покупают для житейских практических целей.

В современные кошмы вводят анилиново-яркие, особенно звучные цветосочетания, более свободна интерпретация мотива. Иногда рядом с первобытно глубинным силуэтом узорного ряда за пределами принятой рамки проявляется вдруг выведенная тем же способом, что и все остальное, подпись. «Мария» Иногда фамилия, иногда целиком дата, обозначен год. Почерк, по-детски неустоявшийся, странно контрастирует с глубиной всего здесь сказанного. Такого, конечно, раньше не бывало. Теперь автор знает грамоту посылает кошму на выставку в Москву и даже пытается подписаться. И все же это искусство, конечно, целиком коренится в своей национальной традиции. Такой сохранности традиционного творчества, например, в России — нет.

Но, кроме традиционности, есть еще, очевидно, и нечто другое. Есть стихийная потребность творчества, настоятельная, как чувство материнства, как чувство любви. Род духовного голода, который должен быть утолен так или иначе. Особенность состоит и в том, что, утоляя голод, человек из народа, кажется, этого не подозревает. Он думает совсем о другом. Например, что таким способом можно, между прочим, заработать немного денег не слишком себя тем затрудняя.

Передо мною сейчас не грандиозные кошмы, а два маленьких кукольных одеяльца (см. стр. 192, 193) Они куплены в Донбассе, на одной из улиц города Шахты. Настроены из тряпочек игрушечные одеяльца, цена пятьдесят копеек за штуку Автор остался для нас неизвестным. Ушла женщина с хозяйственной сумкой, где теперь ее разыщешь? А жаль! Посмотреть бы, как выглядят сделанные ею десять, двадцать, тридцать штук. Все ведь разные. А общий принцип достоин рассмотрения. Даже рядом с кошмами... Конечно, не та женщина из города Шахты этот принцип изобрела! Он действует постоянно, он пока выглядит бессмертным. И женщина из Шахт применяя его, наверное, не заглядывалась ни на какие образцы. Просто знала технику дела, на тряпочную основу настроичить побольше пестрых треугольничков, а треугольнички заключить словно бы в рамку Работа дешевая, так что можно делать и не очень ровно, не очень «чисто» — никто не упрекнет, что в ход пошли все тряпочки, ка-

кие были в доме. Треугольник здесь единица повтора, простейший его элемент который проходит через вытянутый прямоугольник пестрого тряпочного кусочка, по его поверхности. Треугольнички не очень ровные, поэтому складывающиеся из них квадраты тоже неровны. Все оказывается как бы сдвинутым, не совсем совпадают линии геометрических фигур, не совпадают друг с другом и ряды квадратов. Кажется, что может быть проще, элементарнее. Прimitив из примитивов! Нет тут ни заранее обдуманного замысла, ни трудностей в технике, ни задушевных, пусть лишь отчасти осознанных глубоких эмоций. Лепит себе треугольнички — и все тут! А получилась такая художественная сложность, что трудно в ней разобраться, сложно и богато вибрирует поверхность, в ней образуется глубина, пространственная жизнь, складывается динамика развития, тяготеющая к кругу

Почему так? Единица движения, немудрящий треугольничек из тряпицы оказался хитер тем, что преобразуется, перевоплощается на ходу Оборачивается треугольник разными цветами и фактурами; на разные лады, в разном соседстве не очень ровными рядами укладываются треугольнички в квадраты; формы треугольника в общем-то одни и те же, а цвет разный. Стало быть, есть порядок, исходное, оно же и организующее и завершающее начало. А включает в себя оно неуловимо разнообразную градацию цветовых вариаций. Здравый смысл говорит о том, что это самый простейший про-



извол, никакой тут нет закономерности. Но показания — глаза другие. Произвол, если думать о преднамеренном замысле, о планах разума. Но интуиция художника диктует ход, который обеспечивает структуру цветового равновесия...

Рядом с алым ложится васильковое, а к тому прилегает бледно-розовое, и квадрат завершает четвертый треугольник — зелено-синий. А граничит с этим четырехцветием второй квадрат, где тоже есть красное и синее, но вот розовое отсутствует, и кажется, неспроста. Потому что третий сосед-квадрат содержит в себе два белых угла в контрасте с черным и красным. Стало быть, второй по чутью должен более приблизиться к цветовому глубокому и густому однообразию. А в состав четвертого прилегающего квадрата наряду с голубым и винно-красным вошел треугольничек, вырезанный из материи в крупный горох. Их, горохов, поместилось всего два с частью третьего. И какую же это дало смелую игру подвижность, тем более, что где-то в другом конце поля тоже есть такое: рядом с глубоким голубым — серо-белый треугольничек, и на нем, как живые, торчат какие-то бледно-коричневые усики. А на другом одеяльце, рядом, есть квадрат, составленный из треугольничков в легкую клеточку и вставивший одну алую розочку с наполовину обрезанным листом; есть квадрат с треугольниками, образованными плотной тканью защитно-

го цвета, беленьким, с темно-синенькими двумя с половиною колокольчиками, и треугольничком, вырезанным из взятой наискосок сине-полосатой материи. Особенно хитро получались эти вкрапления узорчатых кусочков, да еще дерзким таким ходом: положить полосатый кусочек не параллельно очертанию квадрата, не вдоль полосатых обрамлений всего одеяльца, а наискосок! В другом месте, на том же поле, откликается на это еще одна сине-голубая полосатость, пущенная в другом направлении. Вот так оно и идет И получается целое.

При всей элементарности затем «варварское» отступление от рапортной регулярности, свобода от правил строгих повторов принимает неожиданный оборот. Казалось бы, рукоделье знаменует собою полный распад благообразной красоты, красоты глубокой, ритмизованной строгим, четким повторением мотива. Заглянув в любой учебник по орнаменту можно узнать о том, что типология его в основном сводится к двум вариантам композиционной организации целого: 1) ряд, слагающийся из бесконечной череды повторов мотива (или двух-трех мотивов и 2) геральдическая композиция, образуемая вокруг четко выраженного стержня-центра. На поверхности кукольного одеяльца царит «анархия». Традиционная наука об орнаменте в расчет такое не берет. А между тем, то, что здесь происходит, имеет художественный смысл. Преображение треугольника, ничем не ограниченное в принципе и могущее быть продолженным до

«Трапеза благочестивых». Лубок. XVIII в.

бесконечности, есть тоже принцип художественного свойства. Если им руководствуется человек, одаренный чувством целого, обладающий чутьем единства цветовой поверхности, равномерно расчлененной на первоэлементы-треугольники, то принцип обнаруживает возможность образовывать структуру орнаментального свойства. С его помощью могут быть созданы произведения, обладающие даже большей внутренней свободой. И раскрываются такие творческие горизонты, каких раппортное орнаментальное творчество не знает. Есть нечто очень мудрое, задевающее какие-то существенные стороны человеческого бытия и существа, в таком двигающем творчество противоречии между порядком и неоглядной, не желающей возвращаться назад беспорядочностью бесконечных цветowych перевоплощений мотива. В такого рода двоичности есть им пульс, способный сделать впавший в полное «одичание» безраппортный орнамент — активной, структурообразующей силой.

Принцип лоскутного одеяла. Если уж говорить все-таки о традициях, то такая традиция есть. Она лежит вне путей магистрального развития домашнего народного творчества, связанного с производством своих материалов — шерсти, льна, конопли. С терпеливым, многодневным трудом, который надеется только сам на себя, а не на городские товары, и создает шедевры ткачества, вышивки, кружевоплетения, войлоковаления и прочее. Лоскутное одеяло появлялось там, где ситцы и сатины, а изредка шерсть и шелка по-

купали на кровные деньги в городе. А потом по бедности, чтобы никакая тряпица не пропала даром, измыслили чьи-то бабушки-старушки из клочков уже поношенного, более ни на что не годного тряпья мастерить одеяла. Не было ничего более обычного для убогого рабочего быта дореволюционных времен, как такое одеяло, где-нибудь на руднике, в жалком поселке, среди людей, оторвавшихся от деревенских своих корней, живущих серо, просто, бедно. Горело оно на кровати порой единственным ярким пятнышком в скудном жилье. Если уж говорить о традициях, так в рабочем Донбасе такое одеяло — самая обыкновенная вещь, более чем вековой давности. Женщина из Шахт сделала игрушечную «модель» лоскутного одеяла, такого, какое делали еще ее мать и бабка и прабабка. Только и всего. Но, конечно, она не единственная! Везде, где уже более столетия пользуются широко и разнообразно фабричными тканями всех видов и родов, возникает потребность пустить сношенное тряпье в дело. Складывается своего рода новое ремесло. Иногда, как уже было рассказано в связи с разговором о пермяцкой деревне, предприимчивые женщины добывают лоскутки «на корню» новенькими, пристраиваясь к текстильным фабрикам... Обо всем этом не стоило бы, может быть, и рассказывать, если бы не тот художественный принцип, который родился в ситуации пресловутого упадка народного творчества. Может быть, все-таки стоило бы потребовать здесь тень Пэта Мондриана,

завоевавшего мировую славу не только своими произведениями, исходящими из принципа неопластизма и денатурализации, но и целой философией. Чистая красота форм как таковых, абстрактная живопись! Соотношение форм выражает себя динамически, с помощью асимметрического равновесия, — вот что, по идее Мондриана, может помочь в истинном виде постичь универсальную божественную силу которая есть во всем.

Развивать аналогию подобного рода здесь не буду она выходит за пределы задач, поставленных в данной работе. Но так или иначе, на заказе, как принято считать, народного искусства и ручного художественного труда, стихийная логика художественной деятельности народа приводит к принципам асимметричного равновесия, к сложным ритмам, к свободному неупорядоченному чередованию, к орнаментоподобному творчеству. Предельная простота техники — материал не только не драгоценный, но попросту бросовый. Отбившись от традиций отцов, обретши свободу от них и как бы одичавши, это находящееся далеко от почтенных центральных явлений народного творчества занятие обретает какие-то новые и даже высшие художественные качества. Ибо принцип равновесия в определенном смысле выше принципа абсолютно регулярного ритмического повторения самого себя. Мы увидим дальше, как такое нарушение регулярности, по сути дела, и приводит к переходам строго орнаментальной формы в другие формы художест-

венного движения, выходящие за пределы орнаментального искусства. Пуссен, Рембрандт Эль Греко, Сезанн — целиком стоят на принципе сложного цветового равновесия, подвижного равновесия, ритм которого подчас уже не поддается никакой, хотя бы условной схеме.

Но не о них сейчас речь. Хочу сказать сейчас о том, что в сфере народного искусства дело не ограничивается лоскутными одеялами.

Сейчас, во времена, когда еще во многих деревенских домах от Болгарии и Румынии, до Эстонии и Латвии, от Урала до Украины сохраняются старые ткацкие станки, а трудоемким делом прядения домашних ниток из шерсти или льна заниматься не принято, ткнут половики. Их делают из бросовых тряпок. Тряпки, самые разные, от ситца до капрона, рвутся на одинаковые тонкие полоски, скатываются в большие плотные клубки. В качестве основы иногда, как дополнение, применяются нитки катушечные. И вот идет на новый, на современный лад работа ткачихи. Казалось бы, какая профанация бывшего прекрасного искусства! Да и сами женщины не повесят такую дорожку на стену она только для того, чтобы на пол постелить. Но для этой цели нужна. Потому половики пошли в ход, они принадлежность каждого дома: Когда, например, в средней России, где-нибудь в Поволжье или около Переславля-Залесского девушка выходит замуж, ей в приданое покупают «новину», целый рулон такой дорожки, которая может закрыть целиком пол в

«зале» живым мерцанием ритмически чередующихся, мягко пестрых полос, и останется еще на половники в сенях... Какую коллекцию общесоюзного масштаба можно было бы собрать из образцов этого современного народного искусства! (См. стр. 196, 201)

Принцип близок к принципу лоскутного одеяла. Но и отличен от него. Лоскутное одеяло — замкнутый в себе организм. Там движение пластически понятых формы и цвета замыкается в четкий, обычно взятый в кайму прямоугольник. Стало быть, и глаз, вслед за дробящимися как в витраже, частицами, движется по траектории, в общем-то, близкой к кругу.

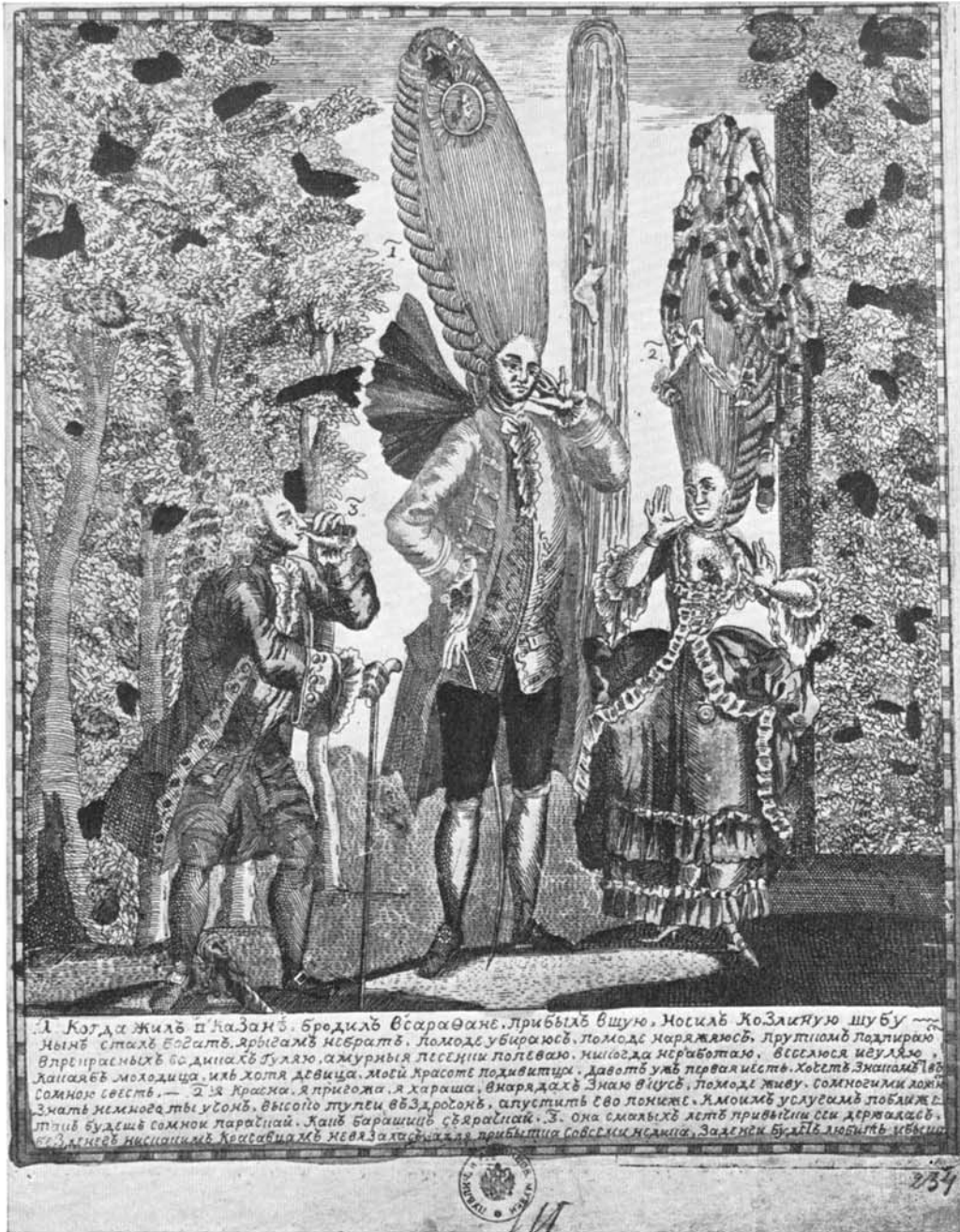
Здесь другое дело. Тут движение может быть продолжено без конца. Если выражаться возвышеннее — уходит в бесконечность.

С житейской точки зрения это означает: половик выткан так, что без всякого ущерба для продавца и покупателя может продаваться метрами, быть разрезанным в любом месте — по обоюдному соглашению, а там уж кому какой кусок попадет, если торговля идет на базаре. Двух одинаковых отрезков не получится, все они будут разными. Ибо путь в бесконечность у этой ткачихи отмерен так: вдоль полосы половика, который в принципе может быть продолжен сколько угодно, идут полосы поперечные (то есть полосе половика перпендикулярные) Такая поперечная полоса — единица движения; ее повторение дает порядок орнаментального свойства, организующий целое. Но

и здесь, так же, как и в лоскутном одеяле, единообразию этого повтора сопутствует разнообразие тонких, вариационных цветосочетаний. Там, в одеяльцах, преобразались, перевоплощались треугольники, здесь — полосы. Полоса, она одна и та же, но каждый раз другая. Потому что цвет ее дает переходы и контрасты разнообразные, как разнообразен цвет в самой жизни. В прихотливых чередованиях иногда вот-вот уловишь все-таки какую-то логику. Поэтому так и хочется вывести сложную «формулу» половика. Но затея эта утопична. Ткется-то половик по объяснению ткачих, как рука поведет! Как она поведет? Кто ее знает. Иногда рядом с золотисто-желтым ляжет палевое, вслед за палевым — винно-красное, а потом появится тонкая полоска, как прожилка, сотканная из тряпок, где угадывается фабричный ситцевый узорчик, в горошек, в цветочек, в косую полосочку. А потом опять пойдет голубое, желтое, розовое, сиреневое, серое, черное. Все понятно, техника откровенно проста. Удивительно лишь одно: почему выходит так красиво? Почему когда расстелешь полосу повесишь ее на стену задумываешься над секретом этого цветового богатства, как над большой тайной искусства? Не будь полосного повтора, не получилось бы и организованное целое, не сложился бы художественный организм. Но свобода в преобразовании «лица» полосы, ее изменчивость, ее способность к вольному перевоплощению дает чувство легкости поступи, чувство возможности



«Кот казанский». Лубок.
Первая четверть XVIII в.



«Когда жил в Казани...». Лубок.
1780-е гг

вечной новизны и обновления того, с чем сроднился, что изначально знакомо в своей основе основ. Эти половинки из тряпок, с их тонкими градациями колористического разнообразия, вариациями фактур, с местными особенностями в разных областях заслуживают внимания музеев. Кроме того, их серьезное изучение должно было бы внести поправку в наше привычное понимание того явления, которое мы называем словом «орнамент».

Об орнаменте и его роли в мире народного искусства можно говорить во многих аспектах, ибо роль его многогранна. Орнамент — один из способов художественно моделировать движение, присущее миру. Он — одна из форм художественного движения.

И вместе с тем, если рассмотреть отдельно единицу орнаментального движения, то можно убедиться в том, что она происхождения статического, а не динамического. Орнамент дает нам пример полярности двух основных начал в структуре духовного свойства. Потребность начать с общего, замкнуть жизнь как целое, остановить ее, с ее неоглядностью, безбрежностью, многообразностью, хаотичной сложностью приводит к начертанию самых первых знаков. Так, кстати сказать, поступают и самые маленькие дети трех-четырёх лет. Такие рисунки не экспонируются обычно на выставках детского рисунка, потому что в них нет еще никаких эстетических качеств. Но рассмотре-

ние их представляет немалый интерес для психолога. Интуитивно возникает некая пиктография. Нетвердой рукой, часто «слепым» случайным карандашом кривовато вычерчивается контур многоугольника. Он неправильной формы, но замкнут. «Это что?» — спрашиваю. «Это — мама» Появляется еще такая штука рядом (впрочем, вне всякого еще чувства взаимосвязи, вне пространства листа или его плоскости) «А это кто?» «Это — я»

Что-то подобное происходило, вероятно, и с первобытными людьми, когда они начинали высекают, выбивать, рисовать ангобами знаки тотемного или иного порядка. Необходимость обозначить, установить для себя границы важного предмета, поймать этот предмет в простейшие «сети» геометризированной условной фигуры настоятельна и насущна. А потом — и здесь аналогия с рисунками самых маленьких детей кончается — такое геометрическое начертание, обозначающее, например, бараньи рога, вошедшее в обиход в процессе множества повторений, становится раппортом, то есть единицей повторения, повторяющейся единицей движения. Выделив нечто из мира посредством схем, человек не остановился на этом первоэлементе статического характера. Он делает этот первоэлемент единицей движения. Ибо тяготеет к созданию модели мира в его вечном движении. Родается орнамент. Он обретает качества внутреннего, как бы из себя рождающегося динамизма. Он имеет три способности: образовывать художественное

пространство, в меру осуществления своего движения; сопрягаться (легко и просто, иногда нелегко и сложно) с другим орнаментом; переходить в другую форму художественного ритмического движения, если это нужно, если диктуется формообразованием произведения искусства. Не всякий орнамент обладает этими способностями. Например, греческий прославленный меандр, будучи изящным дополнением пластически завершенной композиции на вазе, и без него в главном завершенной, не способен уже к образованию новых структур и существует как данность, по-своему совершенная. Он не способен видоизменяться, переходя в другие формы ритмизованного движения. Если это можно поставить под сомнение, имея дело с греческой классикой, то в классицизме нового времени, в искусстве ампира это очевидно. Ибо ритмическая структура, о которой идет речь,—суть искусства. Она образует сердцевину, ядро, его живую ткань. А не ее «рамочное» дополнение. Орнаментальность — глубинное, структурное свойство народного искусства, декоративность которого — лишь одна из функций. Принцип орнаментального динамизма получает глубокое и совершенное развитие в искусстве средневековья. Поэтому рассмотрение некоторых свойств средневекового искусства, где художественные потенции народного творчества развернуты и доведены в известном смысле до предела, безусловно поможет уяснить суть этих принципов с большей отчетливостью.

Сейчас разговор пойдет о народном русском лубке, известном, прославленном. О листах, которые уже не раз публиковались, экспонировались на выставках. Мне кажется, что они-то и могут помочь кое-что разглядеть по части свойства народного орнамента. Лубок может помочь понять, как складывается и осуществляется его структурообразующая роль.

Лубок — структура тугого, крайне целостного сцепления. Лубок на свой лад энциклопедичен. Здесь перед нами «весь мир», как понимали его в народе в те времена. Героическое и низкое, божественное и земное, животное и человеческое сплетены здесь воедино. Этот мир народного знания и сознания нам, людям двадцатого века, умудренным понятиями современных наук, кажется часто только забавным сборищем обрывков сведений, фактов, перемешанных с наивнейшими мифами. Но стоит обратить внимание на то, что все здесь органически ассимилировано, переработано. Сегодняшнее, помеченное числом, месяцем, годом событие, попав в лубок, трансформируется, утрачивая признаки времени. Герой былины, испанского романа, Георгий Победоносец тут уравниваются в правах с диковинным Бернаром и Бобелиной; храбрый Кульнев — генерал-майор и Бова Королевич с Ерусланом Лазаревичем тут прославлены лубочным изображением при посредстве откровенно аналогичной схемы. И это не «просто невежество». Таково горнило народного искусства, способ «выбить» из повседневности,



«Черный глаз поцелуй хоть раз...».
Лубок. Середина XVIII в.

дабы перенести в сферу вневременного, общезначимого и — художественного, красивого. В мире лубка есть своя иерархия ценностей, есть своя полнота и цельность. Цельность и полнота эта, как всегда в хорошем народном искусстве, насыщены динамизмом, токами непрерывно движущегося естества жизни, которое есть вместе с тем и жизнь духовная. Динамика лубка, одного, отдельно взятого, есть движение орнаментальное. Более того, это сложная и четкая структура чередования разных орнаментов, переходящих друг в друга, переливающихся один в другой.

Сначала кое-что о свойствах лубка деревянного, расцвет которого относится к 1-й половине XVIII века. В «Трапезе благочестивых и нечестивых», известной народной гравюре (см. стр. 204) такое чередование образует неглубокую, но устойчивую пространственную среду вибрирующую, подвижную пространственную поверхность. Тут, идя от переднего края — обрамляющей орнаментальной полоски, можно насчитать до девяти пространственных слоев. Существенно, что они сложно взаимодействуют. Путь от узорного нижнего края рамки к зеленым окнам не прямой, он чередует возвращениями, что дает сложность и уравнивает дополняет движение качествами устойчивости. Автор лубка тщательно расчленил, ювелирно, можно сказать, разрабатывал целую систему заслонов и «выглядываний» одного предмета из-за другого, «выдвигал» и «задвигал» фигуры и предметы. Ясно, что

у автора был явно выраженный интерес к пространству. Посмотрите на руки, положенные на чашу ноги, выглядывающие из-под стола. А еще впереди — человек с сосудом, тот которого обнимает черт тщательно тут показано, как рука черта оказывается за головой человека, а кисть его руки спереди: рука человека спереди его фигуры, рубаха же наложена на штаны, а пояс на рубаху, как и узорочье оторочки ворота. С большим наслаждением отчеканены подобные маленькие тонкости выглядывания друг из-за друга слоев пространства в группе с музыкантами, сидящими на разделанном узорчатыми квадратами полу и ангелом — в глубине, под аркой. Из этих маленьких тонкостей соткано здесь все. Подвижности пространственных наслоений способствует цветовая организация лубка. Градации желтого вплоть до горчично-желтого, травянисто-изумрудного и красного, дающего шкалу оттенков от оранжевого до розового, расположенные с невольным инстинктивным учетом разных свойств цвета (светопоглощающие и светоотражающие) дают листу ритм равномерного живого дыхания. Но основу композиционной конструкции, ее остов образует система орнаментальных полос и полосочек, идущих по вертикалям и горизонталям, — прямых, гнутых, ломаных. Острота изящества переходов от слоя к слою осуществлена посредством перехода глаза от косых линий — к прямоугольникам, которыми разделана стенка под аркой, обозначенной орнамен-

тальными завитками. А с прямоугольниками той стенки граничат две гладкие полосы. Казалось, лишь затем так и сделано, чтобы мы снова восприняли косую, но более мелкого членения, штриховку еще одной арочки, уже граничащей с крыльями ангела, чьи крылышки обозначены похожими на птичек узорными повторами. А там, после некоторого отдыха для глаза — узор ангельских волос, а там — спуск к бело-розовым квадратам пола и возвращение к рамочке. Перечислить количество орнаментальных вариантов, включенных в один этот лубок, невозможно. Хотелось бы, чтобы был ясен принцип перехода орнаментального ряда из одного ритма в другой. Из этих переходов «выстроена» тут вся архитектура, и люди, и наконец, надписи; надписи — шрифт на плотном, белом, устойчиво удерживающем всю постройку на поверхности листа. Очевидно, что белый так плотен и так бел потому что его пробудила к такой жизни вся сложность орнаментально-цветовой композиции.

Все, решительно все здесь соткано из этих орнаментальных дорог и дорожек, из переходов одного орнамента в другой. Безусловно, что в результате целое обрело прекрасные декоративные качества и лубок в интерьере был подобен букету цветов. Но это не значит (как и показывает А. Сакович в двух своих очень интересных статьях о лубке)⁵⁶ что роль лубка была только декоративной. Декоративность лубочного орнамента тем самым тоже

была, очевидно, лишь одной его функцией, не более того.

Орнаментально-ритмическое сцепление и есть то, что составляет лубок. А отдельные элементы его составляют как бы единицы этой структуры, ее «кирпичики» принимающие разный облик. В перевоплощении этой единицы, в том, что она в одном ряду такая, в другом уже иная, яркий признак жизнеспособности орнамента, признак его мощи, внутренней возможности динамически творить богатое, многообразное целое. И не под работу метронома такое творится! Переходы ритмов, смена обличья «единицы» ритмического движения подобны смене ритмов и частоте звука в старой классической музыке.

Орнамент в лубке может быть воспринят как сама структура художественной ткани, ее ритмическая вибрация, как наглядная частота колебаний. Можно без особого труда наблюдать, как в смене и переходах разных орнаментальных ритмов в конце концов образуется единый сложный ритм вещи. Ибо динамизм лубка в его лучших проявлениях, обнаженный, откровенный, последовательный. Он способен быть красивым, прекрасным, не боясь показаться только скелетом, остовом композиции, и в этом его сила. Где тут кончается духовная суть и начинается декоративная, сказать невозможно, ибо границ здесь таких нет и быть не может, поскольку речь идет о лучших классических образцах эпохи расцвета. Не найти ни начал, ни концов в этой непрерывности, образующей организм

листа лубка. Здесь реализуется с художественной убедительностью временной характер пространственного искусства. Чтобы быть точным, нужно сказать, исторического времени здесь нет, есть бесконечность. Но для того, чтобы воспринять концепцию, нужно время. Нужно время, чтобы пробежать глазом по дорогам и дорожкам орнаментального свойства и завязать для себя узел целого — вслед за мастером, который это когда-то проделал. Тут нужно подчеркнуть следующий момент. Там, где орнаменты, их система образует художественную структуру листа, везде можно заметить, как раппортный орнамент переходит в повторы штрихов, и они читаются продолжением орнамента. Когда перед нами лубок, являющий собою гравюру на дереве, мы видим и знаем, что это есть ход резца по дереву затем оттиснутый краской на бумаге. Количество орнамента как такового и орнаментоподобной штриховки меняется, что существенно сказывается на художественных результатах. Вот примеры.

Очень строга, классически строга художественная структура лубка первой половины XVIII века «Баба нитки прядет».

Казалось бы, тут есть повод для большого орнаментального разгула. Узорочье костюма, прялки, скамьи. Но все не так. Намек на орнамент, причем простейший, дает узорный рядок на ножке скамьи, клетчатые перекрестья плетенья короба, в котором лежат веретена, чуть-чуть намек на плетенье лаптей. И более четко выведен орнамент на голов-

ном уборе, а также ряд узорных застежек на сарафане. Вот и все. На этом немногом, сопряженном ритмически с орнаментально трактованными штрихами-складками и штрихами, дающими понятие о предметности гребня прялки и предметности лица с морщинами, держится основа композиции.

Лубок не раскрашен, белое звучит в полный голос, каждая линия берет на себя много и образует целое, исполненное серьезной, монументальной значимости. Пространственную и ритмическую упругость ему придает, между прочим, то обстоятельство, что штрихи орнаментоподобного свойства подчиняются принятой на себя дисциплине ряда, но при этом все время как бы слегка от нее отходят, слегка сбиваются с шага, чтобы снова его найти. Нужно здесь напомнить, что для правильных, устоявшихся, вошедших в учебники орнаментов такое поведение совершенно недопустимо. Но когда он, орнамент, и родственный ему орнаментоподобный штрих, не дополнение, не добавок на фарфоровой чашке, не ободок на архитектурном фризе, а творец, демиург художественной структуры, то только таким образом он и может действовать.

К этому лубку близок по своему характеру «Гренадер русской гвардии», относящийся примерно к той же эпохе. Здесь орнаментоподобный штрих и структурообразующий орнамент сопрягаются с полной наглядностью. Орнаментация перевязи и широких обшлагов, оторочка воротника, как и длинный ряд пу-

говиц на обуви, выступают в полном согласии с легкой штриховкой, дающей некоторое понятие об объеме руки, груди, волос и роскошном взмахе султана, о пушечных ядрах и знаменах. Равномерность графической ткани здесь приближается к идеальной, и притом она живая; устойчивое не оборачивается неподвижным.

И еще один лубок первой половины XVIII века — «Кот казанский» — известная сатира раскольников и староверов на Петра I, лубок, дошедший во многих вариантах (см. стр. 209). Тут уж вряд ли можно усомниться в том, что роль орнамента и орнаментоподобного штриха далеко выходит за пределы задач лишь декоративных. Пожалуй, нигде среди лубков этого времени прием орнаментоподобных ритмов, «сбивающихся с шага» и снова продолжающих свой путь, не выступает с такой энергией целенаправленной выразительности. И все это касается воспроизведения шкуры кота казанского (или астраханского, сибирского) его лиловых струн-усов и злых зеленых глаз. Дополнение (и важное) — в ветке с цветами, вырастающей из-за спины, и в убористом, плотнозернистом столбике, образуемом буквами надписи, окончательно возводящих сего кота в ранг необыденности, надбудничности, в степень мифа-сатиры. Нам близки ритмические сарказмы и юморески композитора С. Прокофьева. Есть такие и в народном лубке. В старом русском лубке это шло от всей русской художественной культуры семнадцатого века, от

иконы, от фрески, от несметных богатств прикладного искусства. Но правильно ли назвать эту художественную культуру только декоративной? Ведь это сама музыка искусства, аромат ее поэзии. Саму поэзию излучают эти, переходящие один в другой, орнаментальные ритмы. Если можно динамику поэтической структуры назвать декоративностью, то декоративны Пушкин, Шекспир, Бах.

Со второй половины восемнадцатого века получает свое яркое развитие лубок, гравированный на меди, с его вариантом участия орнамента в образовании художественной структуры листа. В это время в медном лубке явственно сказывается тяга к ассимиляции разнообразнейших событий и фактов в такой форме, какой гравированный на дереве лубок эпохи своего расцвета не знал.

«С середины XVIII века в медный лубок широко входит «современность» вплоть до известий из «Московских ведомостей» Желание знать как можно больше об окружающем мире никогда не было в медном лубке интересом к конкретному знанию будничного факта. Из книг и газет в лубок попадают известия легендарные о людях дивных, найденных Александром Македонским, о чуде морском, о чуде лесном, о животном, пойманном в Испании, о кометах, землетрясениях, небесных знамениях и прочих чудесах. Подчиненные силе средневековой традиции и стремлению представить в лубке неведомые города, невиданных людей и зверей

или театр военных действий, мастера лубка никогда не работали с натуры и не следовали тексту газетного листка. Они строили событие по канону превращая быль и небыль в нарядную сказку силой своего воображения. Москва предстает перед нами в медном лубке как царствующий на земле былинный стольный град., яркими красками горит в лубке Ново-Иерусалимский собор., кит, пойманный в Белом море 21 июля 1760 года, превращается в чудо-юдо-рыбу-кита, который лежит поперек океан-моря у города Архангельска; вся семилетняя кровопролитная война России с Пруссией умещается в поединке двух богатырей: русского казака и прусского драгуна, а взятие Очакова развернуто перед зрителем как бой оловянных солдатиков на карте-диспозиции сражения...»⁵⁷

Свойства целостности медного лубка несколько иные. Тут дает о себе знать связь с западноевропейской гравюрой. Как пишет А. Сакович, «искусство экзотическое, заморское легко укладывалось в эстетику лубка...». Здесь чувствуется воздействие не только иконы, но и театра. В связи с разговором о структурообразующей роли орнамента лубок представляет большой интерес. Тут складывается совсем иное отношение к предмету к вечноности мира. В ранних лубках, о которых только что шла речь, сплетение форм, их орнаментально-ритмическое строение носит как бы сквозной характер. Насквозь просматривается вся конструкция орнаментально-штрихового сцепления; даже раскраска, ча-

сто явственно определяющая силуэты, не нарушает господства этого принципа цельности. В лубке дело обстоит иначе. Жажда добиться плотности фигур и предметов, желание дать их ощутимо, объемно и тянет мастера к западной гравюре. Появляется и утверждается в лубке прочно тональная светотень, мало похожая на прозрачную штриховку в таких, например, лубках, как упоминавшийся «Гренадер русской гвардии» Тут тени сгущаются, принимает устойчивость и соответственно отчеканивается почти осязаемая лепка освещенных мест листа; иногда прямо скульптурной близкой сияют руки, головы людей, крупы, груди, морды лошадей. Тому немало способствует техника гравюры на металле, с ее своеобразной фактурой штриха, со склонностью к черно-белым контрастам, соответственно, в новом качестве «работает» орнамент Позднее штрих в русском лубке на меди измельчает, раздробится. А в эпоху расцвета он таков. Можно ли сказать, что его роль стала более пассивной? Нет, она стала другой. В целом длинном ряде лубков, тяготеющем по ходу развития уже к книжной иллюстрации, а не к станковой гравюре, по условиям сюжетов нужно дать понятие об интерьере. А. Сакович интересно пишет о том, что тут сказывается влияние театра. Я же хочу обратить внимание на то, как эти фривольные сказочно галантные сцены «заморского» быта облагорожены, художественно осмыслены организующей, особенной здесь ролью орнамента. Преодолевая на-

мерно устойчивые уплотнения, сгустки, слитки форм, орнамент находит все-таки в себе силу побороть их тяготение к статичности и взять в оборот ритмического движения то, что хочет, казалось бы, быть торжественно неподвижным. Выразительна в этом отношении отличная медная гравюра — лубок середины XVIII века «Черный глаз, поцелуй хоть раз» (стр. 213) Влюбленные застыли бы в своей статурной неподвижности навеки, если бы не была столь неумолима работа вечного орнаментального движения. Здесь оно упругое, «мускулистое» и выступает в облике узора роскошных костюмов эпохи. Ход узоров отчетлив, пластически ощутим, и это не мешает ему быть подвижным, цепко ведущим свою ритмико-музыкальную партию с переплоснениями из одного орнамента в другой. Снова хочу подчеркнуть, и здесь орнамент не добавление к тому что и без того уже способно к художественной жизни. Он, входя в живой состав «основной» композиции, выявляя контрасты начал статики и динамики, в значительной мере эту художественную жизнь организует он придает ей трепет, благородство значимости происходящего. Он оберегает и от оттенка пошловатости. Характерно, что все эти «галантные» сцены, часто снабженные не слишком изящными и утонченными фривольностями, изложенными в тексте, получают большую жизнь в искусстве, находят оправдание, потому что по своему совершенны, как это динамико-статическое и орнаментальное

сцепление. Властная роль орнаментального начала в этого рода лубках сказывается в том, как выстроен весь интерьер мизансцен, с их шахматными полами. Пол (всего лишь пол!) выложен «в шахмат», как тогда говорили, так, что дает тон всей музыке. Архитектоническая, «маршевая» структура, свойственная всему листу превращает, по сути дела, камерный сюжет в какую-то ораторию...

Таков, например, и «Реестр о дамах и прекрасных девицах» (стр. 216) Реестр дает игривые портреты имен женщин: «Постоянная дама Варвара, с поволокою глаза Василиса, кислый квас Иронда, веселый разговор Аграфена, великое ябедство Дуклида, наглая спесь Маремьяна» и т. д.⁵⁸ На изображении все они, дамы, с лица одинаковые, кое в чем отличаются лишь их костюмы. Они выстроены как для церемонии, под симметричными балдахинами симметричных узорных арок — на шахматном полу И до чего же хорош этот пол, какая в нем стройность и строгость гармонии. Шутливый «реестр» а воспринимаешь его как хорал... Удивительно, как совершенно этот лубок раскрашен, цвет дает трепет, подвижность. Заштрихованные треугольники чередуются с гладкими цветными, цветные чередования образуют сложную поверхность-плоскость, воспринимающуюся и как своего рода пьедестал для статуеподобных людей под кристаллоподобными драпировками балдахинов. Шутка, фривольность, непристойность, как и сатира, тут в мире лубка, успешно сосуществуют с

созвучиями торжественности, вне-временной возвышенности и общечеловечности. Трудно представить себе, как одно с другим тут бы сладилось, если бы не «деятельность» орнамента, который и явно, и полуприкрыто, тоже в конфликте с статическими статуарными началами, руководит всем — как дирижер оркестром, способный на глазах у нас преобразоваться из скрипки в флейту из флейты и кларнета в медные раскаты тарелок, в барабанные ритмы.

Лубок «Когда жил в Казани» (стр. 210) — сатира на нравы и моды высшего общества. Текст написан к нему А. П. Сумароковым в весьма непринужденных выражениях, как народный раек. А сцена смотрится изысканным праздником для глаз. Празднику не мешают то обстоятельство, что, насмехаясь над большими модными париками, автор лубка сделал их чудовищно огромными, они переходят потоками струящихся волос в деревья парка, местами сливаясь с ними. Смешно, что на деревьях сидят темные птицы, а на париках — не сидят А почему бы, думается, им не сидеть там тоже? Смешное выступает как изысканное, изящное (чего нельзя сказать о сочном тексте русского классика) оно великолепно в тончайших бесчисленных расчленениях — на мелкие и мельчайшие частицы сложно орнаментально образованной поверхности. В таком соотношении тоже есть конфликтность. Да, тут есть отзвуки французского театра, трактовка сцены театрализованная. Но в театре можно было бы только

пытаться имитировать подобную пышную непрерывность орнаментальной вязи, в которую захвачены с ритмом своего жеста, между прочим, и «актеры» Ибо музыку ее тон, ее строй делает и создает орнамент И думаю, что в итоге получается та самая нужная интонация, которая в конце концов не столько грозна, сколько с оттенком озорничанья — улыбчива. Так оно всегда и было: народ смеялся над барскими чудными затеями, но умел любоваться ими, да еще как! Можно вспомнить городецкие прялки с кавалерами и дамами, северные подзоры, вышитые белой гладью. И творчество подобного рода трудно вообразить себе в народном искусстве вне орнаментальной структуры. В пору создания этого лубка система орнаментального динамизма работала совершенно. Позднее она стала сдавать, «буксовать». Ее омертвление начинается еще в конце XVIII века, когда происходит всплеск по-своему прекрасного, но уже несколько архаизирующего старообрядческого лубка. Таков, например, лубок «Славное побойще царя Александра Македонского с Пором, царем индийским» 1830-х годов. Общая же центральная струя развития лубка на меди знаменует собою выразительную картину разрушения описанной структуры. Лубок существует — он наводняет своей продукцией деревню в изобилии. Но его истинные народные основы оказываются уже подточенными, и чем дальше, тем более это становится очевидным. В интересующем нас сейчас специфическом аспекте

существенно, что важным симптомом вырождения народного искусства лубка оказывается угасание в нем активности орнамента как структурообразующего начала. Предметность как таковая обретает самостоятельность, в конфликте, о котором я уже упоминала, одерживает победу устойчивое как неподвижное. Художественный уровень лубка от этого явно снижается. Но в то же время в лучших из лубков все-таки орнаментальное как связующее подвижное спорадически возникает Таков, например, лубок «А ну-тка, Мишенька Иванович», литографированный с гравюры на меди в 1866 году Тут мера народности листа может быть измерена и тяготением к цельности посредством орнаментоподобной ритмизации полос поля, бревен, из которых сделан дом, переплетением на суме и лаптях поводыря, вкраплением орнамента в одежду мужика, наряженного птицей. Чаще же такие попытки оказываются наивными потугами связать то, что уже успело изрядно окостенеть изнутри и трудно сдвигается с места... Любопытно лубок «Пряди, моя пряха» сравнить со сходным по сюжету лубком XVIII века «Баба нитки прядет»

В связи с затронутым вопросом мне представляется возможным хотя бы некоторое внимание уделить здесь свойствам искусства средневекового, где художественные потенции, заложенные в творчестве народном, развиваются последовательно и совершенно. Утонченные и осложнен-

ные всем комплексом духовной культуры средневековья, эти начала сильно преобразены, доведены до особых пределов совершенства. Но рождены они уже в лоне искусства народного.

Наиболее близкий для нас и самый масштабный, великий пример дает древнерусское искусство — иконопись и фреска. Сейчас мы стали особенно чутки к совершенству русской иконы. Глубина духовной сущности здесь выкристаллизовалась в гармоническую структуру которая может быть сравнима только с художественной мощью греческой классики. Можно ли в отношении русской иконы сказать, что в ней тоже моделируется мир в его вечном движении? В вечной устойчивости непреходящих духовных ценностей? Рассмотрение качеств русской иконы дело настолько сложное и требует такого большого комплекса знаний, что я беру на себя смелость говорить здесь о ней лишь в четко определенном и узком плане. То, что в народном искусстве выступает лишь стихийно и в зародыше, здесь звучит в полный голос. Народное искусство по-разному связано с бытом, синкретично по своей природе, и путаница, живая и притягательная, бытового и возвышенного, практического и идеального, рост из гущи жизни — его коренное свойство; пуповина еще не перерезана, связь с материнским лоном ощутима всегда и везде. В этом и сила, и слабость, первоначальность народного искусства. Оно притягивает не только своего рода законченностью, но и нераскрытостью своих возможностей,

таинственной подспудностью, в которой таится потенциал возможности. Русская икона тоже берет там свое начало, многое в ней говорит о ее материнском лоне, хотя проведена здесь заветная черта, есть пролог который был перейден лишь на закате древней иконописи. Нужная в средневековой жизни, необходимая ей, икона с жизнью не смешивается, в нее не вплетается, стоит над нею «нерушимой стеной» очищенная от плевел, от слабостей, от суеты сует, «сосуд» лишь высших драгоценностей духа. Как бы ни было «космично» по своей природе мироощущение тех, кто ткал пояса или делал самые народные из народных лубков, все-таки там все замешано на житейском, сплетено в один узел с мирским и нет такого почтения к предмету которое располагало бы к благоговению и молитве. Икона — предмет поклонения, она в особенном красном углу в избе, она в церкви, куда приходят молиться, ждут от иконы чуда. Никакого практического применения икона не имеет и иметь не может. Ее функция чисто духовная. Украшая церковь всеми известными, доступными и возможными способами — от живых цветов до пудовых узорных окладов, люди средневековья не воспринимали самое нарядное и самое праздничное церковное целое как нечто декоративное. Если вспомнить об особенностях живого, способного к структурообразованию орнамента, о котором я уже говорила, то нужно сказать, что в русской иконе он играет немалую роль. Причем, главная суть дела состоит тут в развитии третьей из указанных

мною черт. Ход процесса формообразования иконы приводит к тому что мы оказываемся свидетелями постоянных переходов из орнаментальной формы художественного движения в другую, высшую, не орнаментальную форму художественного динамизма. Мы можем наблюдать это явление потому что при господстве высшей формы художественного движения — явном, полном, бесспорном его ритмы поддержаны и продолжены ходом форм орнаментальных. Икона Дмитрия Солунского (Псков, XV век) слагается в самом главном из простых форм, если отнестись к ним формально. Круглящаяся, расширяющаяся книзу форма фигуры в красном плаще, нимб, срезанный сверху пересекающийся с этой формой и с ней сопрягающийся. В его кругу голова святого. Что больше значит — лик, уплотненный оживками и тенями, в глазницах полупрозрачными и легкими, или вся полнота силуэта, налитая красным глубоким цветом, его свечение, уходящее в глубину золотистого фона, и рука с крестом и узорный щит? Вопрос напрасный. Тут важно все, все едино. Но все-таки ясно, что целое включает в себя орнаментальное как составляющее частное. Узорный щит узорный нимб. Если бы не они, икона не была бы такой непреложно устойчивой, как сама истина. Такому красному иконному цвету с его силой, подобной силе сказочной живой воды, такому выгибу силуэта нужны поддержка и контраст. Круги нимба и щита, оба срезанные соответственно сверху и снизу небольшими сегментами, выглядят скромно. Несмот-



Давид, играющий на гуслях.
Книжная миниатюра. Польша. XV в.

ря на срезы, они кажутся почти замкнутыми в себе, потому что нет в них здесь импульса вобрать, переработать всю структуру. Выгиб красного силуэта, легко лепленный лик выведены тут лишь единожды. А мягкое узорное движение орнамента, графический непрменный элемент иконной живописи, дает догадку о том, что непреложное, нерушимое обладает внутренним движением. Живописные поверхности, цветные, глубинные в своей насыщенности, захватывающее чувство распластанности и глубины, живой и живительной бездонности. Эти цветные поверхности, хотя они и отграничены линией силуэта в силу

своих колористических качеств, кажутся все-таки необозримо огромными, как целый мир, даже когда перед нами небольшая иконка. Орнамент же, казалось бы, всегда нанесен, наложен сверху как контурная, линейная полупрозрачная тень. Но удивительное дело! Внутренний строй, композиционная структура иконы таковы, что орнаментальное словно бы проступает изнутри и полнота целого, художественное совершенство иконы не мыслится вне такого соединения. Если перевести это на условный язык современного искусства, то можно сказать, что без синтеза начал живописных и графических нет гармонии в древнерусской живописи. А графическое начало здесь есть по преимуществу орнаментальное. Ведя себя в структуре иконного целого с умеренной активностью, орнамент здесь часто обнаруживает способность подвести к торжеству и победе главной, высшей формы ритмического движения, как бы к ней подготовить. Чередования иконного орнамента иногда очень регулярны, а иногда тоже как бы сбиваются с шага, нарушая правильность. Именно в таких случаях орнаментально-графическое начало в иконе помогает осуществить трудную пластическую задачу перехода из формы в форму. Баланс между гладью — глубиной больших живописных поверхностей, заключенных в силуэты, и трактованными методом орнаментального динамизма элементами в иконе очевиден. Соединение их не механическое, а структурное. Плещадки, их орнаментальный ритм, регулярный,

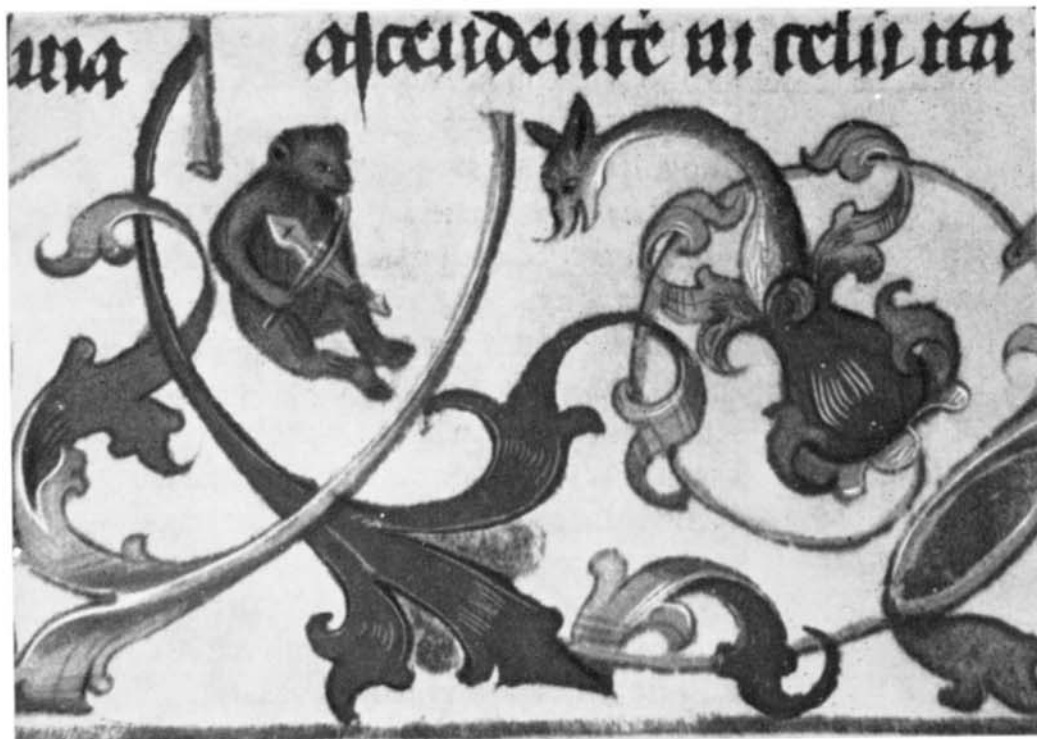
а потом вдруг начинающий «сбиваться», «торопиться» или замедляться — с приближением или отдалением от главного, от чуда; крылья ангелов, их складки, волосы, бороды святых и святителей — они орнаментальны и уже почти не таковы; а есть и те, и другие — часто в одной иконе. Орнаментоподобные горки подводят к глубинно ритмизированным наклонам голов у гроба господня. Можно ли назвать орнаментальными положенные крест накрест перевязи на теле Христа? А перышки на крыле белого ангела? А что сказать о куполах и даже членениях архитектуры во входе в Иерусалим? О кудрях святых? А кресты на одеяниях святых? А легкая паутина беловатых штрихов, как светозарный отсвет, овеивающая орнаментоподобно все формы? А если проследить, как переходят друг в друга эти орнаментоподобные ряды, завитки бород святых в орнаментированные формы меховой оторочки их одеяния, как четкие зубцы или кирпичи архитектурного сооружения сопрягаются со «сбивающимися» с правильности ломаными складками на одежде? А регулярный узор на переплете библии в его взаимоотношениях с начертаниями надписей?..

Выбор примеров не ограничен сферой древнерусского искусства. Он неисчислимо велик. Ибо, по сути дела, структурообразующую роль орнамента можно наблюдать во всем средневековом искусстве и Запада, и Востока — мусульманского, буддийского, христианского. Если дер-

жаться сферы, более близкой к христианскому и славянскому кругу искусства, родственному русскому, то хорошо рассмотреть, например, старую сербскую графику, близкую к иконописи, к фреске,⁵⁹ «Церковные мелодии» конца XV века воспевают единство мира в его духовности. Изысканнейшие завитки растений сложным ходом, бесконечно долгим, но нетрудным путем образуют широкую, очень широкую орнаментальную часть по краям. Фигуры-символы евангелистов не вплетены в него; точнее сказать, что они рождены ходом орнамента, такие же легкие, стойкие, гибкие, как и он сам. Эта сложно многообразная орнаментальная часть лишь условно может быть названа обрамлением. Во всяком случае, в нашем смысле рамкой такого рода орнаментальные комплексы не назовешь. Они настолько содержательны, духовно насыщены, что вполне естественно из их недр возникает центральная сцена — фигуры трех святых на фоне строения, сложенного из видимых до единого кирпичиков. Святые смотрят неким духовно-материальным сгущением, уплотнением, которое, образовавшись, приняло человеческие очертания. Орнамент, всеобъемлющий и вездесущий, перешел из растительной формы в человеческую, только и всего; вероятно, для средневекового глаза такое воспринять как истину проще простого, потому что такой орнамент насквозь духовен, и растительная форма бытия для него лишь художественная условность, — условная оболочка. Иносказание,

помогающее невидимый мир внутренней жизни сделать зримым. Но не нужно думать, что, обращаясь к религиозному искусству христианского средневековья, например, к книжной миниатюре, мы оказываемся на таких горных высотах духа, куда не достигают отзвуки душевной борьбы, преодоления тяжкого бремени страстей. Отзвуки драмы духа насыщают средневековое искусство, особенно западное. Драматизм дает о себе знать в косвенной форме, причем, часто обходясь и без притчи или легенды, обнаруживаясь, развиваясь, накаляясь и разрешаясь при активном участии орнаментального начала. Передо мной сопоставление ряда польских миниатюр⁶⁰ со сходным сюжетом: буквицы с вправленным в них изображением библейского царя Давида, играющего на арфе. Вот царь Давид под аркой буквенного свода, украшенной легко (см. стр. 229), скользящими листами тонкого лилово-коричневато-розового цвета, с белыми отсветами на них. Мера плотского в равной степени присуща и орнаменту, и трехлепестковой короне царя, и его спадающему ритмическими складками одеянию. Очень предметна скамья, вставленная под арку в глубину буквенной ниши; предметна сияющая в руках Давида светлая арфа, его грифельно-сизые длинные волосы. Ближе всего музыке души его — как бы от ветра вздувшийся лист орнамента, вытянувшийся и снова прильнувший к прямизне буквенной аркады. Он равен по размеру фигуре царя Да-

вида, он близок ей по цвету и близок по духу. Без него, без орнаментального завитка, как без лепесткоподобной короны, не стала бы внятной та музыка, которую нужно постичь. А вот другой Давид (стр. 225) вместившийся в букву «В» целиком. Его вдохновение заплетено в зеленые, тугие и плотные переплеты буквенных выступов и прямой буквенной спинки. Контакт с границами очертания буквы «В» не механичен. Прикосновение фигуры царя к краям буквы, и то, как опирается он на завиток буквы рукой, с силой выражает глубинную связь, которую можно уподобить духовной близости двух живых существ. Стоит только войти в мир средневековой миниатюры, как станет понятным дух и склад ее языка без специальных толкований, без точных переводов, даже и без точной осведомленности по поводу значения символической. Вот более поздняя миниатюра: царь Давид в красном одеянии молится. В овале буквы его коленапреклонение, а руки, сложенные для молитвы, прикасаются к стволу буквы, которая и не столб, и не дерево, а нечто, обвитое орнаментально развевающимися синими лентами, которые, прочертив могучий зигзаг через золотисто-бурное небо, завязались где-то в вышине бантом и повисли за пределами буквы, на самом дальнем краю света. Сдвигаются, смешиваются масштабы, свободно и непреложно, будто только так и можно, и нужно, как случилось тут. Что-то вырастает до огромных пределов, что-то становится маленьким, мелким. Но это вос-



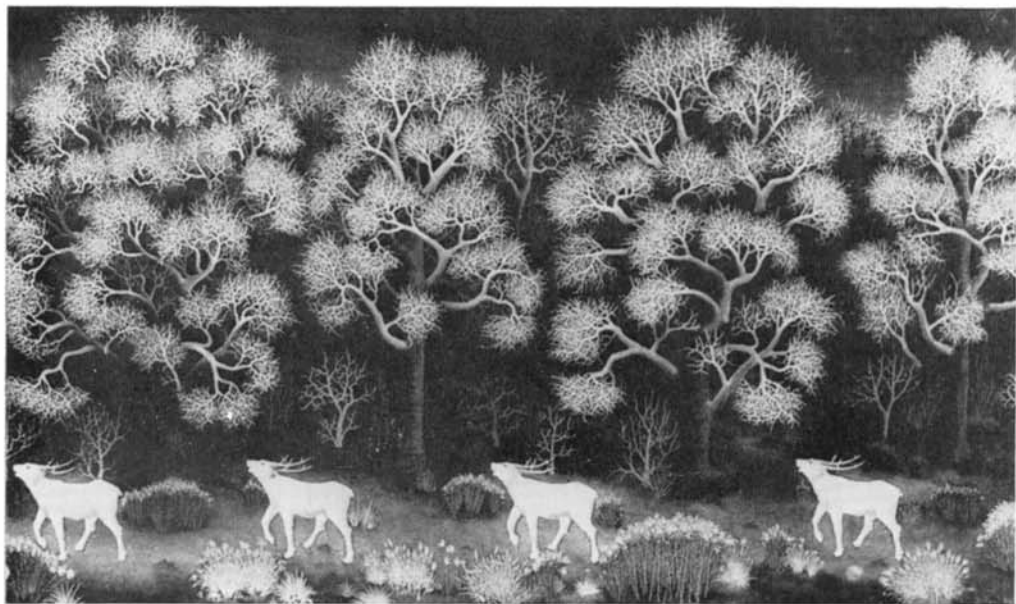
принимается как несущественное. Пусть эта лента — гигант по сравнению с деревом, пусть на лепестках и завитках сидят обезьяны и птицы, из зеленых стеблей образуются змеи, а из змей — буквы. Здесь, в мире средневекового искусства, ничто не выглядит прихотью декоратора, арабесками, возникшими под рукою того, кто хотел затейливо украсить лист книги. Тут нет оттенка суетности, есть причастность «всего ко всему». Но когда в миниатюру приходит нечто от нового времени, вдруг обнаруживается, что изображенной сцене рожде-

Книжная миниатюра. Польша. Ок. 1500 г

ства богородицы тесно в кислельно-розовых завитках буквы, кладка серых камней нехотя и противоестественно вынуждена загибаться вслед за очертанием буквы, а волхву — колючий и жесткий орнамент неуместно давит на череп. Хочется снять эти мертвящие тиски орнамента; он явная помеха им всем, живым, — младенцу, Марии, волхву быкам. Он далек от проникновения в то, чему служит затейливой, парадной рамкой. Еще раз мы пришли к финалу сно-



Давид, играющий на арфе. Книжная миниатюра. Польша. 1370-е — 1380-е гг

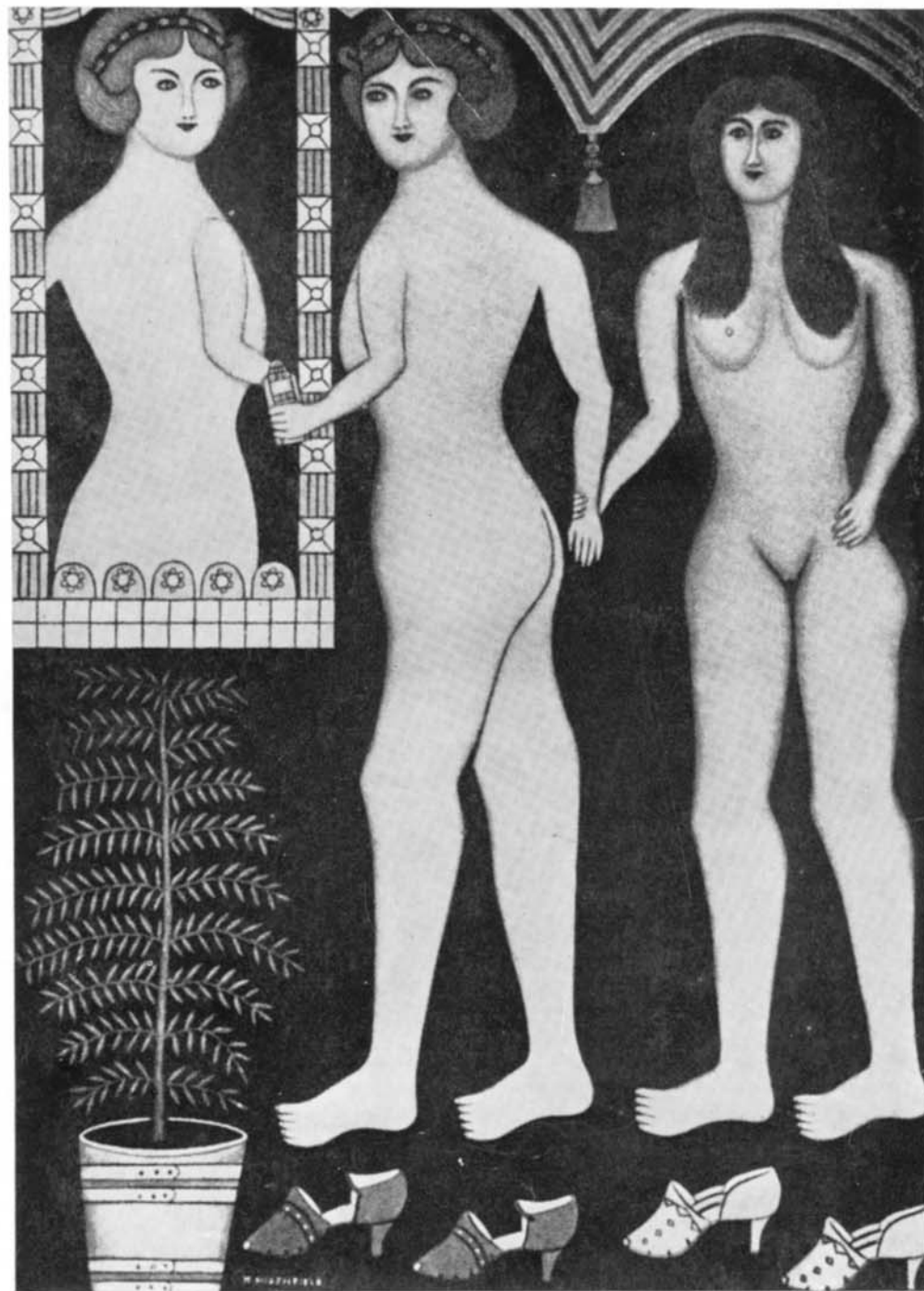


ва перед нами четко отмеренное начало конца. конец духовно-поэтическому взаимопроникновению всех элементов миниатюры. И подает голос молчавший до сих пор здравый смысл: так бывает всегда, когда распадается чудесная, живая связь искусства. Снова мы видим, как орнамент стал нечутким, внутренне инертным, неспособным к роли структурообразователя. Но он может стать и другим, дать жизнь неисчислимому количеству новых и самостоятельных художественных организмов, а случись еще какой-то переход — и новым индивидуальностям. Все время, всегда существует такой подтекст, и в тех случаях, когда мы имеем дело с подлинным народным искусством.

«Олени, идущие на свадьбу» И. Генералича. Федеративная Социалистическая Республика Югославия. 1959

«Обнаженные девушки» М. Гиршфельда. США. 1941

И вместе с тем, мы видим, что рубеж профессионального искусства перейти не просто. Когда он перейден, открываются такие новые обстоятельства, такие великие трудности, что если народное искусство не блюдет стихийно свои берега, то теряет себя. Современные народные мастера, «вытянутые» доброжелателями на роль художников личного плана, чаще всего гибнут, превращаясь в жалкую пародию. Ибо им многого еще недостает для такой роли. Но в то же время в них



много такого ценного, которое не найдет запросто применения в творчестве «цивилизованного» свойства. Процесс перехода к профессиональному искусству слишком глубинно сокровенен. Он подчинен объективным законам творчества. И все-таки это ощущение возможности нас не обманывает, оно не призрак, не мираж. Оно фиксирует тоже объективную реальность. О свойствах проточности народного искусства речь уже шла в связи с проблемами масок и народного костюма, при анализе пермяцких поясов, при разговоре об азиатских кошмах. Особенно остро вопрос встает тогда, когда мы обращаемся к такому своеобразному явлению духовной культуры, как станковое народное искусство современности, к так называемому наивному искусству

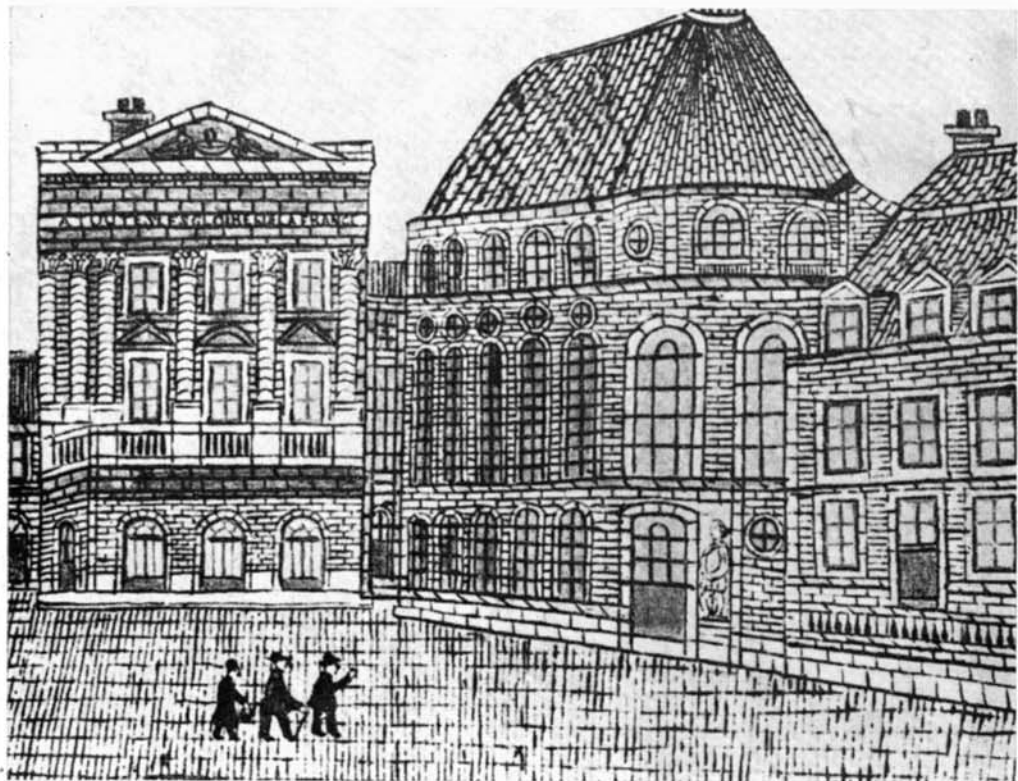
Цельность творений наивных художников — это их атрибут изначальный и непреложный, как и их внутренняя подвижность. Эти качества участвуют в образовании структуры произведения народного. А в роли реального структурообразующего начала, деятельно сообщающего картине качества цельности и динамизма, выступает часто орнамент. Более того, орнаментальное или орнаментоподобное начало, присущее многим картинам народных художников, может быть рассмотрено как фактор, действующий помимо сознательного намерения художника и образующий модель универсума, неотъемлемой частью которого оказывается сам худож-

ник. Дробя создаваемый мир на элементы, как бы обнажая подробности его строения, те единицы, из которых он, мир, сложен, народный художник интуитивно приводит все к единству «железного» сцепления. Казалось бы, такого рода работа требует сознательного плана, заранее продуманного замысла. И однако же, это не так. Ощущая себя внутри этого круговорота, народный художник как бы сам движется внутри этих ритмов, перевоплощается из одного естества, приведенного к орнаментоподобному облику в другое, из другого в третье. Художник оказывается захваченным орнаментальной стихией, органичной, живой. Она адекватна владеющей художником стихии реальной, действительной жизни. Процесс протекает часто конфликтно, затрудненно, преодолевая препятствия. Ибо и здесь есть конфликт между магической неподвижностью предмета, который запечатлен с разительной реальностью, и желанием тот же предмет сдвинуть с места, пустить в оборот вечного, неутомимого движения по кругу — внутри художественного организма. Если обратиться к примерам, известным по выставкам и публикациям, то можно вспомнить югославских примитивистов. У Генералича его «Олени, идущие на свадьбу» насыщены токами рвущихся из глубины, изнутри сил, сдерживаемых напряжением границ предметов, которые, раз обретенные художником, уже не должны быть нарушены. Конфликт статических и динамических начал разрешаем здесь разработ-

кой формы орнаментальным и орнаментоподобным образом. Фантасмагорически предметные во всех веточках дерева почти повторены попарно дважды. Олень Генералича с его экспрессией здесь воспроизведен почти без изменений четырежды, что придает событию «свадьбы» ритуальную торжественность магически значительного действия.

У другого югославского художника, Ивана Рабузина, есть картина «Девушка и солнце». Девушка с черными, огромными косами, с расширенными зрачками глаз, поднимающая подсолнух к небу усеянному рядами круглых облачных сгустков, — может быть принята за колдунью. Все тут магически торжественно и ритуально серьезно: расходящиеся желобами складки одежды, бусы на шее, волны холмов, похожие на изваяния. Впечатление сгущенности и перенапряжения создается бесчисленными, уходящими в глубину и за пределы картины повторениями орнаментоподобных, крутых, почти зловещих, почти пугающих своей мощью форм. Широко известен наивный французский художник Луи Вивен, создававший в двадцатых годах нашего века графические пейзажи великой французской архитектуры. Его «Интерьер Нотр-Дам» нарисован с «перечислением» каждого камня. Камни, из которых слагаются стена, своды стрельчатых арок, столбы, пол, обрамление окон, очерчены с равноммерным старанием и обстоятельностью, которая переходит в пафос величия. Что это, орнамент? Во всяком случае, орнаментоподобные

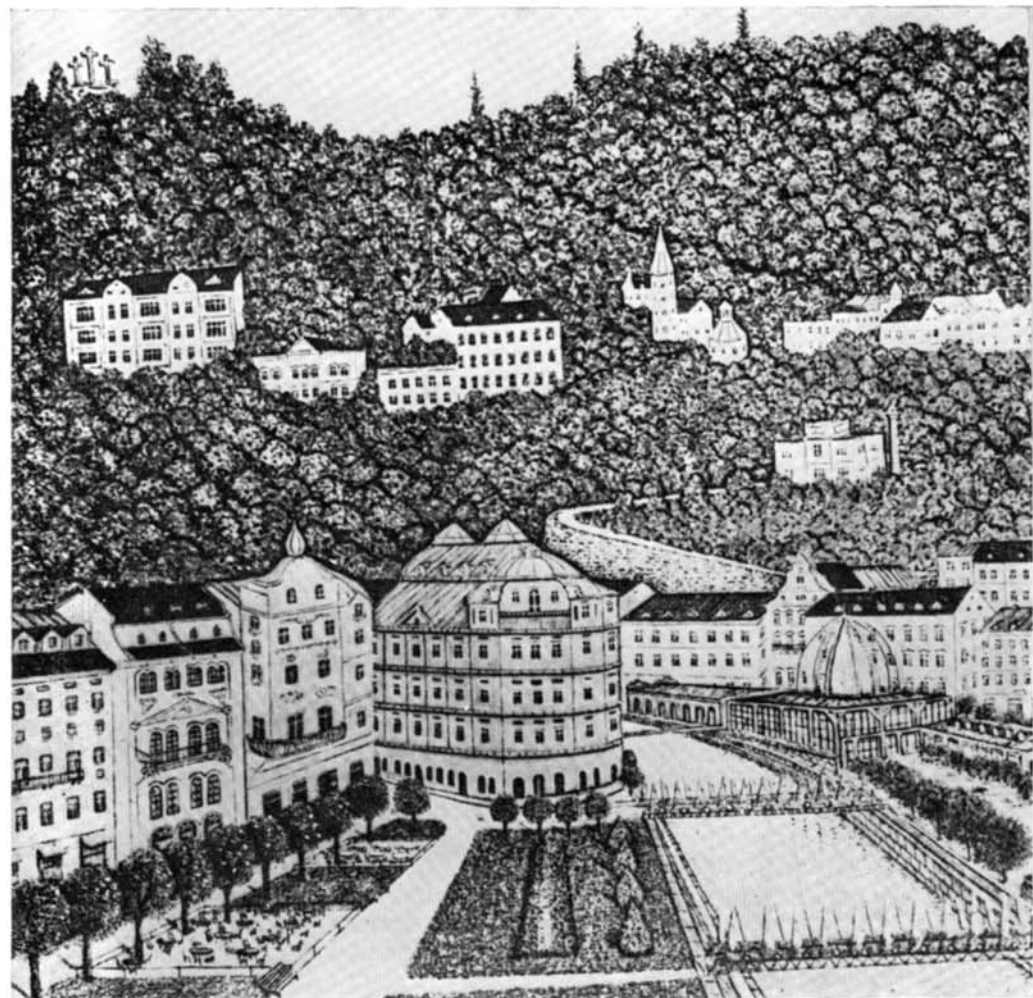
ритмы, которые меняют направление, величину своих единиц, переходят один в другой, образуют единый ритм листа и создают впечатление подвижной неподвижности. Черные, сплошные силуэты человеческих фигур, сидящих и стоящих, дают масштаб содеянному. Прием, в сущности, прост предельно, первоначален. Но итог дает очень большую полноту представлений о великой и сложнейшей архитектуре. На переходах одного орнаментального ряда в другой построены картины американского художника Морриса Гиршфельда. Например, его «Обнаженные девушки» Девушки на картине напоминают тяжелые каменные изваяния. Мощь их светлых силуэтов так непреложна потому что вокруг них — над ними, рядом с ними, под ними — идут ряды и ряды — обрамления окошка, много раз повторенные очертания занавеса, ветки поднимающегося из кадки растения, наконец, рядок их туфель, расставленных с несдвигаемой определенностью магического повтора. Орнаментальное начало выступает в картинах наивных художников в разных пропорциях, в различных обликах, в неодинаковых количествах. Иногда оно только дополняет, отчеканивая решение целого, построенного на иных ритмах. Довольно часто оно возникает вдруг как маленькая, но многоговорящая деталь. Иногда же орнаментальное начало играет роль решающую — хотя материалом для образования орнаментоподобных рядов служат вещи, казалось бы, к тому по традиции не приспособленные.



В этом смысле интересна работа Сергея Степанова, совхозного учетчика из города Орска Оренбургской области. Этому самодеятельному художнику более всего дорога в искусстве безусловная, максимальная правда факта. А уж что из того получается, это другой вопрос. Мотивы его пейзажей, которые он рисует карандашом, могут поставить в тупик. Как человек такое нашел красивым? Какое он имел терпение, чтобы документировать подобное зрелище? Вот карандашный ма-

«Версаль» Л. Вивена.
Франция. 1920-е гг

ленький рисунок. Чистенький домик, словно бы сложенный из детских кубиков, — окошечки, крылечки, ступеньки, крыша, со всеми досками, все только что не вычерчено по линейке и поставлено на свое игрушечное четкое основание на землю. А рядом, слегка поверх домика, проходят провода электроредуч со столбами — все до единого столбика перечислены. А под ними



«Карловы Вары» А. Рехака. Фрагмент.
Чехословацкая Социалистическая
Республика. 1960-е гг

шпалы и рельсы узкоколейки; тоже не потеряно, не пропущено в перечислении ничего. Ну и что еще? Еще намеченные довольно мягко и робко — ровной растушевкой — легкие возвышения холмов на горизонте, да показанные в три неполных рядка одинаковые, как солдатики, молодые деревца. Почему так получается красиво? Прозрачная красота какая-то! И оказывается, что красит рисунок расстановка столбов, то более густая, то более ча-

стая, шпалы, рельсы и слегка раздвигающиеся и снова сдвигающиеся над ними провода. Из столбиков с проводами, шпал, рельсов Степанов умеет «делать стихи» Он умеет их делать таким же откровенным, почти чертежным способом из зданий, подобных гаражам, терпеливо расчерчивая в разных направлениях

доски, из которых сделаны стенки, Степанов может «делать стихи» и из симметричным образом поставленного в центре листа здания театра драмы в соцгороде; здания, которое само по себе никак не сочтешь за удачу архитектурного искусства. Он нисколько не старается скрыть лишнюю даже намека на пластическую плотность унылую регулярность этого строения. Но, образовав пересечение проводов перед самым фасадом, расставив ровненько, а чуть-чуть и вразбивочку столбы вперемежку с деревьями, он извлекает из такого сочетания музыкальные эффекты, сам того не ведая. Степанов пользуется и шпалами, и столбами, пересчитывая их со всей обстоятельностью, как единицы некоего орнамента. Он образует из них систему переходов одной орнаментальной и структурообразующей дорожки в другую, как это делал и Вивен, рисуя Собор Парижской богородицы или Версаль. Откуда берутся у Степанова эти орнаментальные ритмы? Кажется, что он ими полон, как поэт — созвучиями слов. А сам уверен в том, что только точно передает то, что видит. Рисуя, он как бы делает все эти предметы заново, своими руками, точно, чисто, по-хозяйски основательно, исправно. С одобрением к устройству новых и ладных, удобных для житейского применения приспособлений. Тому что такой порядок оборачивается у него гармонией искусства, у Степанова всегда способствует орнаментоподобная организация композиции. Замечает ли это он сам? Думаю, что нет.

Но имеет ли это значение? Музыка, звучащая у него и в руке, и в душе при работе, отчасти похожа на ту которая есть в работе хорошего плотника, резчика, мастера по росписи, народного художника, который делает вещи и их украшает. Но лишь отчасти похожа. Потому что здесь замысел и цель всего в изображении. Практического применения рисунок не имеет. Более подробное знакомство с работами Степанова в этом вполне убеждает. Темы для картин Степанов, человек положительный и серьезный, избирает тоже основательные, бесспорной общепринятой значимости. О том, что тема им часто четко формулируется как имеющая всеобщее и «местнопатриотическое» значение, можно судить по неизменным подписям на обороте: «Скот на Урале» «Вязание оренбургского платка», «Подъем целины» и другие. А затем, когда мы рассматриваем подробнее, что же раскрывается за этими, довольно казенными заголовками, то невольно приходим к мысли: да, городской профессионал избежал бы откровенной стертости наименования, но сумел бы он сделать такое подлинно народное зрелище из подъема целины? Нашлись бы у него силы для такого «Вязанья оренбургского платка»? Формулировки темы звучат для Степанова, очевидно, иначе, чем для нашего уха. В них сказывается глубинная народная потребность идти от общего и создавать, как в лубке, подобие целого мира. Выходит так, что произведение искусства здесь слагается из двух



«Вязанье оренбургского платка»
С. Степанова. Город Орск. 1971

противоположных по своей природе начал, направленных к единому центру к картине. Задача, «идея» — сделать нечто из области самых больших и высоких обобщений. А средства — все те же, как и в первых рисунках: конкретность, максимально близкая к изготовлению предметов, подобных натуральным. Что же получается? Прекрасное народное искусство, где непреложная правда факта возведена в ранг искусства большой чистоты, возвышенной значительности. Отличительная черта наивных картин истинно народного характера — отсутствие в них жанровых интона-

ций, маленьких тем, домашних, камерных аспектов видения жизни. Делается это само собою, но делается всегда так. Присуще это и картинам Степанова. Неотчлененность сознания от всего мира, погруженность художника в его круговорот делает свое дело. Все важно одинаково, нет главного и деталей. Этажерка, надо думать, довольно жалкая в натуре, снабженная на каждом этаже розовой салфеткой с вышитой на ней розочкой, вместе с лежащими на ней кое-какими книж-

ками возводится в перл создания наряду со всем остальным, что есть в картине. Здесь, чтобы фигуры оказались напрочно увековечены, как монументы, и в то же время обнаружили между собою силу всеобщих связей, само собой начинает работать орнаментоподобное структурообразующее начало. Снова, как у Генералича, как во многих вещах подобной структуры, нестоящая статичность остановленного художником мгновения жизни чревата бурным напором сил, рвущихся изнутри наружу «Пересчет» палочек и полочек, и розочек на салфетках, цветочков на фартуке, четкие членения интерьера откровенно геометрического свойства, эти ровные красочные поверхности, излучающие светосилу по принципу разительных контрастов, — все это дает великолепный баланс динамического свойства.

Тут есть очевидная общность с другими направлениями народного творчества. Но есть и ряд особенностей. Традиционное народное искусство совершенно не знало творческой работы художника, связанной с непосредственным, прямым воспроизведением природы. Оно целиком исходит из выработанных повторенных схем, а схемы непременно когда-то и кем-то заимствованы с каких-то образцов, иногда гораздо менее художественных, чем то, что затем на их основе будет создано многократными повторениями мотива в живом развитии бесконечного вариационного ряда народного творчества⁶¹ И в этой связи в структуре народного традиционного

искусства, искусства, связанного с бытом и бытием, с деланием вещей нужных, красивых, духовно значимых, весьма активно работает орнамент. Орнамент — это форма художественного движения, способ создать представление о цельности и подвижности мира. И способ самый древний и самый первоначальный — показать в искусстве, что в мире есть мудрость порядка, логика гармонии — в строении природы, человека и вещей, живущих рядом с человеком. Орнамент — это жажда найти порядок в том, что такой стройностью не обладает. Это — род магии ритма. В ситуации, при которой каждый раз композиция рождается заново, возник и развился новый аспект как бы магического свойства: повторение жизни перед лицом самой природы, чудо соперничества с самою природою, так увлекающее многих наивных живописцев. Постоянная обращенность современного наивного художника к конкретности природы — характерная его особенность. Удивительная особенность многих народных «наивистов» в том, что они строят свои, по сути дела, фантастические универсумы, овеянные дыханием вечности, посредством точнейшего воспроизведения конкретной реальности, которую видят перед собою. Они хотят быть максимально, скрупулезно близкими к повторению того предметного мира, который у них перед глазами. И тут-то происходит проверка силы сцепления: сила центрирующая все равно берет верх. Как бы такой человек ни тщился быть максимальной ме-

лочно подробным, стихия цельности и движения берет верх! Более того, рисунок или живописная картина накаляется особым пафосом, ибо внешняя неподвижность вещей воспринимается как оболочка, под которой мы чувствуем напор сил, стремящихся к центру тяготеющих к воссоединению. А вместо натурали-

стического «пересчета» предметов, который у дилетантов, от народной культуры далеких, оборачивается унылой мертвечиной, здесь словно бы сами собою складываются орнаментоподобные, ритмические ряды; они-то и сообщают целому тугую упругость, а то и истинную красоту пластики.

ПОСЛЕСЛОВИЕ

В сфере современного станкового искусства народа во времена, когда практически ремесло мало употребительно, везде, куда приходит заводская продукция, в значительной мере сосредоточивается, концентрируется дух народного творчества. Можно сказать, что тут действует закон сохранения творческой энергии народа, где ничто не пропадает, лишь переходит в новые формы. Делали руками и употребляли в практической жизни и сами того не ведали, что действуют уже почти как законченные скульпторы. Теперь — изображают. Часто так, как если бы и делали своими руками свое предметное окружение. Изучение творчества народных самобытных художников представляет большой интерес как общая проблема современного народного искусства. Такое исследование может помочь понять природу народного искусства с ее ничем не остановимой внутренней подвижностью и органической цельностью. Но подробное рассмотрение этого вопроса выходит за пределы данной работы.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ *Достоевский Ф. М.* Собр. соч. в 10 томах. Т. 3. М., 1956, с. 456.
- ² «Керамика и стекло древней Тмутаракани». М., 1963, с. 50.
- ³ *Митлянский Д. Ю.* По таджикским дорогам. М., 1970, с. 41, 40.
- ⁴ *Павлов В. и Ходжаши С.* Художественное ремесло Древнего Египта. Л., 1959, с. 148.
- ⁵ *Званцев М. П.* Нижегородская резьба. Альбом. М., 1969.
- ⁶ *Флоренский П. А.* Общечеловеческие корни идеализма. Сергиев-Посад, 1909.
- ⁷ *Зеленин Д. К.* Очерки русской мифологии. Вып. 1. Пг., 1916.
- ⁸ «Русское декоративное искусство XIX — начала XX века». Т. 3. М., 1965.
- ⁹ *Фрезер Дж.* Библиейские сказания. М., 1931, с. 13—31.
- ¹⁰ *Прокопьев Д. В.* Художественные промысла Горьковской области. Горький, 1939, с. 63.
- ¹¹ Там же, с. 64—65.
- ¹² Там же, с. 66—67.
- ¹³ Исследование опубликовано в кн.: *Богатырев П. Г.* Вопросы теории народного искусства. М., 1971, с. 297—366.
- ¹⁴ Там же, с. 6.
- ¹⁵ Там же, с. 343.
- ¹⁶ *Edit. Tel. Ungarische Volksstickerei.* Corvina, Budapest, 1961.
- ¹⁷ Там же.
- ¹⁸ *Obratil K. I.* Kryptadia. Цит. по кн.: *Богатырев П. Г.* Вопросы теории народного искусства, с. 329.
- ¹⁹ *Bartoš F.* Ze života moravských Slováků. Цит. по кн.: *Богатырев П. Г.* Вопросы теории народного искусства, с. 328—329.
- ²⁰ *Klavana Y.* Lidove kroje na Moravském Slovensku. Praha. Цит. по кн.: *Богатырев П. Г.* Вопросы теории народного искусства, с. 327—328.
- ²¹ Там же, с. 316.
- ²² *Зеленчук В., Лившиц М., Хынку И.* Народное декоративное искусство Молдавии. Кишинев, 1968, с. 19.
- ²³ «Чердынская свадьба». Записал и составил *И Зырянов.* Пермь, 1969, с. 123.
- ²⁴ Там же, с. 124.
- ²⁵ Там же, с. 106.
- ²⁶ Там же, с. 148.
- ²⁷ Там же, с. 162.
- ²⁸ Там же, с. 228.
- ²⁹ «Сказки и песни Вологодской области». Вологда, 1955, с. 143.
- ³⁰ Там же.
- ³¹ «Чердынская свадьба». Записал и составил *И Зырянов,* с. 52.
- ³² Там же.
- ³³ Там же, с. 60.
- ³⁴ Там же, с. 84.
- ³⁵ Там же, с. 96.
- ³⁶ Там же, с. 99.
- ³⁷ Там же, с. 22.
- ³⁸ *Якунина Л. И.* Русское шитье жемчугом. М., 1955, с. 56.
- ³⁹ *Работнова И. П.* Женская одежда Ново-Деревеньковского района Орловской области.— «Сборник трудов. Научно-исследовательский институт художественной промышленности». Вып. 1. М., 1962, с. 83.
- ⁴⁰ Там же, с. 79—82.
- ⁴¹ *Arsen Pohribný & Stefan Tkáč.* Die naive Kunst in der Tschechoslowakei. Artia, 1967.
- ⁴² Там же.
- ⁴³ «Этнография русского населения Сибири и Средней Азии». М., 1969, с. 72.
- ⁴⁴ *Lorescu F. B. F.* Portul popular din Muscel, 1957.
- Dunare N.* Portul popular din Bihor, 1957.
- Grimie C.* Portul popular din tara Oltului Zona и другие выпуски издания «Fagaras», 1957.
- ⁴⁵ «Българско народно изкуство». Составил *Христо Вакаренски.* София, 1963, илл. 165.
- ⁴⁶ *Léwi-Strauss C.* Les nombreux visages de l'homme.— «Le théâtre dans le monde». Vol. X, p. 1, 1961, p. 11—20.
- ⁴⁷ *Гузилов П.* «Маланка».— «Декоративное искусство СССР», 1967 № 2.
- ⁴⁸ *Guba N V.* Manastiriana traditit si Obceciuri Romanesti, 1968.
- ⁴⁹ *Рильке Р. М.* Заметки Мальте-Лауризе Бригге. Перевод Л. Горбуновой. М., 1913, с. 121—130.

⁵⁰ «Наш край», сборник, вып. 4. Пермское книжное издательство, Коми-Пермяцкое отделение, 1970, стр. 121—126.

⁵¹ «Наш край», стр. 123.

⁵² Там же.

⁵³ Там же, стр. 121—122.

⁵⁴ Там же, стр. 123.

⁵⁵ Г. Климова классифицирует и анализирует несколько иначе. Но нет никаких причин вступать с нею в полемику. Ее классификация и рассмотрение полезны и помогают ориентироваться в материале, кото-

рый, в общем-то, до сих пор если и рассматривался, то в основном только этнографами.

⁵⁶ «Русские народные картинки XVII—XVIII веков. Гравюра на дереве». Каталог Автор вступительной статьи Сакович А. Г. М., «Советский художник», 1970.

«Русский лубок на меди XVIII—начала XIX века». Каталог. Составитель и автор вступительной статьи Сакович А. Г. М., «Советский художник», 1971.

⁵⁷ «Русский лубок на меди

XVIII — начала XIX века», стр. 6—7

⁵⁸ «Русский лубок XVII—XIX вв». Альбом. Авторы-составители Бахтин В. Л. и Молдавский Д. Н. М.—Л., «Искусство», 1962.

Примечание к илл. № 26. ⁵⁹ Медакович Дезан. Стари Серпски дзворез. Белград, 1964.

⁶⁰ Zofia Rosanow. Музыка в miniature polske. 1965

⁶¹ См. об этом в моей книжке «Художники Полховского Майдана и Крутца». М., «Советский художник», 1972.

ПЕРЕЧЕНЬ РЕПРОДУКЦИЙ

Стр. 8

За росписью сосудов. Село Балхар. Дагестан. 1966

12

Птицы-свистульки. Керамика. Село Балхар. Дагестан. 1966

18

Козел. Керамика. Село Балхар. Дагестан. 1960-е гг.

24

Кувшины с геометрической росписью. Керамика. Кипр. 1800—1550 гг до н. э.

25

Кувшин с лепным орнаментом. Керамика. Кипр. 1550—1400 гг. до н. э.

27

Сосуд льяловской культуры. Керамика. III—IV тыс. до н. э. Государственный Исторический музей (ГИМ). Москва

27

Сосуд льяловской культуры с лепным орнаментом. Керамика. III—IV тыс. до н. э. ГИМ. Москва

46

Распятие. Дерево. Музей в Жешуве. Польша

47

Распятие. Дерево. Фрагмент. Каунасский государственный художественный музей им. М. К. Чюрлениса (КГХМ)

50

Мадонна с младенцем. Дерево, полихромная роспись. Музей в Новом Сонче. Краковское воеводство. Польша

50

Фигура из «Распятия». Дерево. Вильнюсский государственный художественный музей

52

Христос в гробу. Дерево и другие материалы. КГХМ

53

Христос скорбящий. Камень. Село Борув Красницкого

уезда Люблинского воеводства. Польша

64—65

Игрушки. Керамика. Село Балхар. Дагестан. 1960-е гг.

66

Аджахи. Керамика. Село Балхар. Дагестан. 1960-е гг.

68

Всадник. Керамика. Село Балхар. Дагестан. 1966

69

Игрушки. Керамика. Село Балхар. Дагестан. 1960-е гг.

72—73

Шайтаны. Керамика. Село Балхар. Дагестан. 1960-е гг.

76

Баба с гусем и кормилка. Керамика. Работа А. Карповой. Деревня Филимоново Одоевского района Тульской области. 1950-е гг.

77

Кормилка. Керамика. Работа А. Карповой. Фрагмент

78

Баран. Керамика. Работа А. Карповой. Деревня Филимоново Одоевского района Тульской области. 1950-е гг.

78

Баран и олень. Керамика. Работа А. Карповой. Деревня Филимоново Одоевского района Тульской области. 1950-е гг.

79

Всадник. Керамика. Работа А. Карповой. Деревня Филимоново Одоевского района Тульской области. 1950-е гг.

79

Корова. Керамика. Работа А. Карповой. Деревня Филимоново Одоевского района Тульской области. 1950-е гг.

80

«На креслице». Керамика. Деревня Филимоново Одоевского района Тульской области. 1950-е гг.

81

Солдат. Керамика. Работа А. Карповой. Деревня Филимоново Одоевского района Тульской области. 1950-е гг.

88—89

Филимоновские игрушки. Керамика. 1950-е гг.

92

Статуэтки жрицы или богини со змеями. Керамика. Крит. II тыс. до н. э. Слепок. Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина (ГМИИ) Москва

93

Дамы с зонтиками. Керамика. Большие Гончары, предместье Тулы. 2-я половина XIX в. Музей игрушки. Загорск

94

Кормилка. Керамика. Большие Гончары, предместье Тулы. 2-я половина XIX в. Музей игрушки. Загорск

95

Кормилка. Керамика. Фрагмент

98

Конь. Дерево. Архангельская губерния. XIX в. Музей игрушки. Загорск

99

Конь. Дерево. XIX в. Музей игрушки. Загорск

100

Пара лошадей с тележкой. Дерево. Работа Н. Колобова. Город Семенов Горьковской области. 1964

101

Лошадь с тележкой. Дерево. Работа Логинова. Деревня Пруды Семеновского района Горьковской области. 1964

102

Каталка-«каретка». Дерево. Конец XIX в. Музей игрушки. Загорск

103

Каталка-«всадник». Дерево.

Владимирская губерния.
XIX в.

104—105
Балалайки. Дерево. Работа
Н. Колобова. Город Семенов
Горьковской области.
1964

108
«Легковушка» и грузовик.
Дерево. Работа С. Седова.
Город Семенов Горьковской
области. 1960-е гг.

110
Игрушечная мебель «Гостиная».
Дерево. Работа Логина.
Деревня Пруды Семеновского
района Горьковской
области. 1964

122
Женский народный костюм.
Венгерская Народная Рес-
публика. 1965.

122
Женский народный ко-
стюм. Венгрия. Начало
XX в.

123
Праздничный костюм пасту-
ха. Венгрия. 1930

123
«Венгерский» плащ. Зона
Хуедин, область Клуж.
Румыния. Отдел народного
искусства музея Брукента-
ля. Сибиу Социалистиче-
ская Республика Румыния

125
Праздничный костюм мо-
лодой девушки. Фрагмент.
Польша

138
Женская одежда из дерев-
ни Крутиловка Ново-Дере-
веньковского района Орлов-
ской области. Фрагмент и
общий вид. 1958

141
Крестьяне в праздничной
одежде. Познанское вое-
водство. Польша

142
Белый праздничный чепец.
Познанское воеводство.
Польша

143
Девушка в костюме невесты.
Народная Республика Бол-
гария. 1960-е гг

144
Одежда лужицких сербов.
Германская Демократиче-
ская Республика. 1960-е гг
Невеста.

Женщина в праздничном
чепце.

145
Одежда лужицких сербов.
Германская Демократиче-
ская Республика. 1960-е гг
Девочка в костюме для кон-
фирмации.

Девушка в праздничной
одежде.

146
«Мальчик на скалах»
А. Руссо. Х., м. Франция.
Ок. 1895 г

147
Девочка в праздничном ко-
стюме. Венгрия. 1930

150
«Свадьба» Л. Прохацкой.
Деталь. Чехословацкая Со-
циалистическая Республика

151
«Свадьба» Л. Прохацкой.
Чехословацкая Социалисти-
ческая Республика. После
1940-х гг

155
«Дерево жизни» Л. Прохац-
кой. Чехословацкая Со-
циалистическая Республика.
После 1940-х гг

156
«Моя жена» М. Палушка.
Масло. Социалистическая
Федеративная Республика
Югославия. 1950

156
«Свадьба» К. Белич. Масло.
Деталь. Югославия. 1937

157
«Танец» Я. Княжович. Мас-
ло. Социалистическая Феде-
ративная Республика Юго-
славия. 1964

160
Женский костюм с «катрин-
цей». Область Арджеш. Зона
Вылча. Румыния. Музей на-
родного искусства. Бухарест

162
«Бамберек». Силезская жен-
ская праздничная одежда.
Домбровка Велька Батым-
ского уезда Катовицкого
воеводства. Польша

163
Женская одежда. Глухов
Скерневицкого уезда Лод-
зинского воеводства. Польша.
XX в.

166
Народная карнавальная
маска «урит». Румыния.
XX в.

169
Народные карнавальные
маски «урит». Румыния.
XX в.

177
Тканый кушак (2-й группы).
Работа Ф. Дерябиной. Ко-
нец XIX в. Город Кудымкар
Коми-Пермяцкого нацио-
нального округа Пермской
области.

Тканый пояс (1-й группы)
Работа Е. Ратеговой. Нач.
XX в. Город Кудымкар

180
Тканый кушак (2-й группы)
Работа Ф. Дерябиной. Ко-
нец XIX в. Город Кудым-
кар

181
Тканый кушак (2-й группы).
Работа Ф. Дерябиной. Ко-
нец XIX в. Город Кудым-
кар

181
Тканый кушак (3-й группы)
Работа Г. Бормутовой. Ко-
нец XIX в. Город Кудым-
кар

184
Тканый кушак (2-й группы)
Работа Ф. Дерябиной. Ко-
нец XIX в. Город Кудымкар

185
Тканые кушаки. Город Ку-
дымкар

188
Тканый кушак (4-й группы)
Работа Д. Андровой. Нач.
XX в. Город Кудымкар

189
Тканый кушак (1-й группы)
Работа Ф. Дерябиной. Ко-
нец XIX в. Город Кудым-
кар

192—193
Лоскутные одеяльца для
куклы. Город Шахты.
РСФСР 1970

196
Тканый половик. Вологод-
ская область. 1960-е гг.

197
Плетеный коврик из тряпок.
Вологодская область.
1960-е гг.

200
Плетеный коврик из тряпок.
Кочевский район Коми-Пер-
мяцкого национального ок-
руга Пермской области.
1970

201
Тканый половик из тряпок.
Семеновский район Горьков-
ской области. 1960-е гг

204
«Трапеза благочестивых».
Гравюра на дереве. XVIII в.

209
«Кот казанский». Гравюра
на дереве. Первая четверть
XVIII в.

210
«Когда жил в Казани...».
Гравюра на меди. 1780-е гг

213
«Черный глаз поцелуй хоть
раз...». Гравюра на меди.
Середина XVIII в.

216
«Реестр о дамах и пре-
красных девицах». Гравюра
на меди. XVIII в.

217
«Аптека, целительная с по-
хмелья». Гравюра на меди.
Середина XVIII в.

225
Давид, играющий на гус-
лях. Книжная миниатюра.
Польша. XV в.

228
Книжная миниатюра. Польша.
Ок. 1500 г

229
Давид, играющий на арфе.
Книжная миниатюра. Польша.
1370-е—1380-е гг

230
«Олени, идущие на свадь-
бу» И. Генералича. Жи-
вопись на стекле. Социали-
стическая Федеративная
Республика Югославия.
1959 г

231
«Обнаженные девушки»
М. Гиршфельда. США. 1941

234
«Версаль» Л. Вивена.
Франция. 1920-е гг

235
«Карловы Вары» А. Рехака.
Фрагмент. Чехословацкая
Социалистическая Респуб-
лика. 1960-е гг

237
«Вязанье оренбургского
платка» С. Степанова. Кар-
тон, масло. Город Орск
Оренбургской области. 1971

СОДЕРЖАНИЕ

Вместо предисловия	3
Очерк первый. Об искусстве, близком к скульптуре	7
Очерк второй. О народной одежде и одетом в нее человеке	116
Очерк третий. Об орнаменте	173
Послесловие	240
Примечания	241
Перечень репродукций	243

Семенова Татьяна Семеновна
**Народное искусство и его проблемы
(Очерки)**
«Советский художник», 1977
Москва, 125319, ул. Черняховского, 4а

Редактор Т. Г. Гурьева
Художник В. Б. Янкелевский
Художественный редактор Л. Я. Рубен
Технический редактор С. М. Привезенцева
Корректор Ю. П. Баклакова

Сдано в набор 31.X.1975 г.
А14407 Подп. к печати 24.XII.1976 г
Формат 70×90/16. Печ. л. 15,5.
Усл. п. л. 18,135. Уч.-изд. л. 17,648.
Бумага мелованная 120 г
Изд. № 2-586. Зак. 7417
Тираж 10.000. Цена 3р. 09 к.
ИБ № 88

Московская типография № 5 Союзполиграф-
прома при Государственном комитете Совета
Министров СССР по делам издательств, по-
лиграфии и книжной торговли. Москва,
Мало-Московская, 21.