

ТЕОРИЯ. КОНЦЕПЦИИ. ДИСКУССИИ



М. А. Некрасова

Народное искусство и православие. Целокупность образа мира. Методология исследования

Почти 80 лет советской эпохи народное искусство отрицалось как духовный феномен культуры. Как показало время, культуры живой и развивающейся в своей традиционной, духовной значимости и целостности. И все это — несмотря на непрекращающееся жесточайшее истребление народной культуры сверху — государственной политикой, снизу — ложными псевдотеориями, проводимыми в жизнь, о «конце народного искусства» или о том, что вовсе «нет искусства» — одни лишь «подражания», «заимствования», бездумная декоративность, повторяемость заученного — безобразность, бессодержательность творчества. Что за странная привычка усердно повторять в веках ничего не значащее! Но, вот оказывается, нельзя отнять у народного искусства функциональность, конструктивную мысль! Откуда же они в таком случае берутся? Да еще в столь живой и никогда не меркнущей плоти искусства? Именно искусства, а не рационального конструирования, к чему его пытаются свести. Народное искусство — образ сформированной данности, который живет и переживается творящим человеком всякий раз заново в своей изначальности и во времени, потому меняется в его восприятии, в преломлении состояния творческого, духовного начала.

Этому процессу близки, на мой взгляд, следующие евангельские строки: «В начале было Слово и Слово было у Бога и Слово было Бог...» (Ин. 1, 1).

Народное искусство, как культура традиции, пережило все исторические эпохи, вобрало в себя специфику времени и неизменно сохраняет образ своей изначальности, духовности столь энергично, эмоционально, что воздействует на человека любого времени, не теряя свежести, несмотря на,

казалось бы, свою повторяемость мотивов и тем, даже близость одного произведения другому. Такое самоутверждение народного искусства крупный ученый исследователь древнерусского искусства Г. К. Вагнер определил как «целокупность художественной образности народного искусства». «Отсюда же, — пишет он, — ощущение вечности художественных образов, не поддающихся никакому старению»¹. Поскольку воспроизводятся эти образы народом в качестве своей «истинной сущности». «Для древних греков, — продолжает исследователь, — это был эпос, для славян — цикл былин, для древнерусского человека — фольклор (в том числе — изобразительный), для крестьянина XVIII — нач. XIX века — обрядовое творчество, для современного народного искусства — весь мир традиционных образов, выражавших народное миропонимание»².

Не в этом ли таится корень целенаправленного неприятия народного искусства в его культурной художественной целостности и специфиности? В чем сказывается нечто общее с движением цивилизации, влекущей человечество к самоуничтожению...

На разных этапах прожитой нами истории народное искусство, как и вся традиционная культура, претерпевало удар за ударом.

Действовала в первую очередь мировоззренческая несовместимость народного искусства, религиозного по своей сущности, с атеистической материалистской идеологией советского общества, с новой тогда «религией социализма», утверждавшей всеми методами и научными теориями. Но в самой науке, естественно, действовали и действуют разные и противоположные начала. Обострен-

¹ Вагнер Г.К. О соотношении народного и самодеятельного искусства // Проблемы народного искусства / Под ред. М.А. Некрасовой. М., 1982. С. 50.

² Там же. С. 50.

ность их в России была вызвана уже тем, что перед октябрьским переворотом страна была на 90% крестьянской и православной. Народное искусство в то время жило полнотой своей *культурной целостности*, порождая такие яркие художественные явления, как пучегская, ракурская, борковская росписи на Северной Двине. Новое выражение приобретала домовая роспись на Севере, Урале, в Поволжье, повсеместно — пропильная резьба, на Севере и в Центре России — кружевоплетение, тульская игрушка и многое другое. Имена замечательных представителей поэтического и музыкального фольклора, изобразительно-пластического народного искусства XX в. вошли в историю. Тем не менее в острой социально-политической борьбе утверждающейся советской государственности народная культура, живущая в органичных для себя формах, была не-приемлема. Воспринималась она как враждебная идеологии строительства атеистического общества, не допускавшего проявлений частной деятельности, тем более религиозно-церковной, и бытования национальных традиционных обрядов и праздников. Они искоренялись вплоть до запрета рождественской новогодней елки. Такие предметы, как прялка, ткацкий стан, сжигались повсеместно, как сжигались повсеместно иконы.

В 1919 г. заведующие отделом изобразительного искусства Э.П. Штернберг и О.М. Брик требовали, чтобы молодые художественные силы вносили в творческий дух мастерских свое влияние, «уничтожая старое». Имелись в виду абрамцевские мастерские. «Пресловутое кустарное творчество выдумано иностранцами, — говорил Брик. — До сих пор работа кустарей не давала ничего, кроме копировки исконных образцов, и если погибнет старое кустарничество, уступив место новой художественной промышленности, то это докажет лишь, что оно не было жизненно»³. Термины «кустарничество», «кустарь», имевшие узкий определенный смысл, в советское время стали употребляться для отрицания собственно народного искусства и народного элемента в искусстве. Противопоставление ему художественной промышленности проводилось как государственная политика на всех этапах советской истории.

В 1960 г. народные художественные промыслы окончательно были переведены на путь промышленного развития. Творчество народного мастера уничтожалось как деятельность частнособствен-



Мастер глиняной игрушки Ульяна Ивановна Бабкина.
Д. Гринево, Каргопольский район..

ническая. Исходили теоретики этого разрушительного направления из того, что на смену деятельности народного мастера, уходящего в прошлое, приходит художественная промышленность со своими стандартами и ГОСТами.

На самом же деле в условиях России такой альтернативы не было. Народное искусство не переставало давать о себе знать как о *живой культуре традиций и духовного творчества*, развивавшегося на разных уровнях⁴ как *культура целостности*⁵.

Противопоставление ему художественной промышленности, замена его живой традиции, а в теории подмена ценностей и понятий были по сути прямой и откровенной ликвидацией народного искусства как традиционной культуры. Этому соответствовало изъятие и понятия «крестьянин», и планомерное уничтожение деревень, на что была направлена кампания борьбы с неперспективными деревнями, их ликвидация в 1970-е годы, когда пострадали и многие народные промыслы. Все это

³Первая Всероссийская конференция по художественной промышленности. Август 1919. М., 1920. С. 13.

⁴Некрасова М.А. О формах развития народного искусства // Современное народное искусство. М., 1979. С. 20—31

⁵Некрасова М.А. Народное искусство как часть культуры. Теория и практика. М., 1983.

отразила теория народного искусства в ложности многих понятий, объясняемых особенностями идеологии советского времени.

Языческое мировоззрение, его выражение древним ремеслом разрабатывалось археологами во главе с акад. Б.А. Рыбаковым. Научные определения и трактовка многих мотивов из археологии переносились на поздние явления народного искусства. Уже с 1970-х годов вопросам содержания народного искусства уделяет внимание искусствоведение⁶. Однако воздействие православной культуры, ее духовных начал осталось за гранью общепринятого, изучалось слабо. Для автора настоящих строк оно тем не менее было исходным. Народное искусство исследовалось в связях и взаимодействиях с древнерусским искусством⁷. Тогда нами был поставлен вопрос об изменяемости образного содержания, о развитии образа в своей творческой специфичности в свете *праздничной культуры* народа⁸.

В целом же воздействие православной культуры, ее духовных начал на культуру народную оставалось за пределами возможностей исследователя по многим причинам — идеологическим, политическим, но прежде всего в силу общей отдаленности от Бога. Собственно и древнерусское искусство изучалось в своем поверхностном слое эмоционально-образного, художественного содержания, но не духовно-образного, требующего богословского знания и в первую очередь духовного опыта. К чему, возможно, только подходит наука. И если XX в. открыл художественно символическое содержание иконы, то XXI в. откроет несомненное духовное содержание народного искусства как явления художественно-религиозного и глубоко этнического по своему нравственному потенциалу и характеру, выношенного православным самосознанием. Для русского народного искусства православие, несомненно, имело огромное значение в формировании устойчивых черт и особенностей. Наконец, в самой его устойчивости, высокоравренственной силе образов, сохраняющихся в позднее время в разных социальных слоях, а не только в крестьянском творчестве. Последним привыкли неверно ограничивать

понятие «народное», и самому русскому крестьянству приписывать некое непонятное «двоеверие». Тем самым оправдывая ложность многих определений, утверждавшихся в теории. Конечно, это и вопрос методологии исследования. Отношение к народному искусству в целом как к традиционной и в то же время современной культуре. В противном случае происходит недопустимая насилиственная модернизация традиции искусства. Это имело место на протяжении всей советской истории: то творчеством вне традиции, то промышленным тиражированием навязанного промыслу образца. *Соборность* коллективного творчества подменялась плоским колlettивизмом. Другими словами, игнорировались *природа, сущность* народного искусства, сам *тип* художественного творчества. Утверждение современности народного искусства в самодеятельном творчестве связывалось с приближением общества к коммунизму в недалеком будущем, связывалось с эпохой «развитого социализма»⁹.

Итак, с марксистской точки зрения, народное искусство, определяемое исключительно как крестьянское, оставалось в прошлом и связывалось с язычеством. Формирующие сознание воздействия православной культуры, ее духовных начал решительно отрицались, оставаясь за гранью исследований, что способствовало росту профанаций духовных ценностей традиции в массовой культуре (шоу, сувениры и пр.).

Между тем за традицией стояло тысячелетие православия в России. А теперь — возрождение его. Изгнанные и попранные истоки возвращаются к народу, становятся современностью¹⁰.

Все это ставит науку, изучающую народное искусство, в целом народную культуру, ее теорию перед значительными, прежде всего методологическими проблемами. Приходится признать, что народное искусство мало или односторонне изучено.

В образах изобразительного творчества, в духовных стихах, в песнях народное искусство позволяет почувствовать, открывает возможность понять, как человек говорил с Богом и как жил с Богом. Как соответственно своему чувству Бога творил свое бытие.

⁶ Василенко В.М. Русская народная резьба и роспись по дереву XVII—XIX вв. М., 1969; она же. О содержании в русском крестьянском искусстве XVIII—XIX вв. // Русское искусство XVIII — первой половины XIX вв. М., 1971. С. 133—180.

⁷ Некрасова М.А. Искусство Палеха. М., 1968: она же. Истоки городецкой росписи и ее художественный стиль // Русское искусство XVIII века: Матер. и исслед. М., 1973. С. 151—177.

⁸ Некрасова М.А. Народное искусство в России. Народное творчество как мир целостности. М., 1983. С. 65—132.

⁹ Куликов Ю.Н. Самодеятельность как категория марксистской теории культуры // Народное творчество в культуре развитого социалистического общества. М., 1984.

¹⁰ См.: Некрасова М.А. Народное искусство как часть культуры; Народное искусство в современной культуре / Авт.-сост. М.А. Некрасова. М., 2003.

Жизнестроительная функция этого феномена предстает очень наглядно. Так же, как исторический вклад его в культуру Церкви — монастырей, храмовой жизни в целом.

Православие формировало, воспитывало религиозное народное самосознание в понимании единения себя с Богом и с родной землей, природой. На этом зиждились и восприятие, и отношения с миром, переживание самой жизни, ощущение себя в единстве *народного целого*.

Теория *двоеверия*, укрепившаяся в силу научного атеизма в этнографии, по сути, не имеет под собой реальных основ. В русском народе глубоко были укоренены православная вера и сопутствующие ей *поворья*, а рядом жило *суверерие*, отражавшее темные стороны сознания. Поверья проистекали чаще из обрядовой части православной культуры, складываясь из особенностей истории и обычаяев края. Народ распространял веру на все стороны жизни.

С глубокой древности на Севере и в Заволжье продвигались в дебри лесов монастыри, распространяющие вместе с христианским вероучением просвещение и художества. Вокруг монастырей вырастали деревни и поселки. Народная традиция питала иконопись, а иконописное церковное искусство формировало народное искусство в ряде известных изначальных явлений — та же, например, северо-двинская живопись по дереву и по металлу эмалями.

Православие возвращало нравственную духовную эстетику, этику русского церковного искусства. Они были органичны чувству природы, с которой народ жил в согласии. В соответствии с ними строил свою жизнь крестьянин землепашец. Само слово *крестьянин* произошло от понятия *христианин землепашец*¹¹. Церковный календарь соединился с природным народным календарем, согласно которому протекали все циклы народной жизни: хозяйственно трудовой, семейный, праздничный, в том числе и народного промысла.

Известно, какое большое влияние на развитие народного промысла оказала школа поморских рукописей. Искусство новгородской миниатюры росло в формировании художественных особенностей школ народных росписей прялок Борка, с удивительно звонким сочетанием золота и пылающей киновари Пучуги, Верхней Тоймы на Северной Двине, где распространялись новгородские переселенцы еще с XVI в. Среди них были иконописцы, книжники, о чем говорит растительный орнамент в сочетаниях охристого, зеленого, бело-

го цветов с изобразительными мотивами (Верхняя Тойма) и широкая с контрастно цветными плоскостями живопись Ракулки. Высочайшая культура уфтуягской росписи (с. Уфтуяга Архангельской обл.) с ее светящейся легкостью восходит к фресковой живописи.

Огромную роль в распространении древнерусской культуры сыграло старообрядчество. Выгорецкое общежитие по реке Выг, Выгозеро, Водлозеро, по Онежскому побережью. Выгорецкое общежитие ведало снабжением хлебом всех северных губерний и уездов. Здесь наряду с рыболовецким и охотничьим промыслом находились крупные центры иконописания, переписки старинных книг, украшения рукописей миниатюрами и орнаментом, и здесь расцветали крестьянские промыслы по изготовлению и росписи бытовых и праздничных предметов быта. Их образы отличают безупречное чувство пластики, силуэта цветного изображения, орнаментальность — все это создавало особую праздничность окружения крестьянина. Многие из нас еще застали эту стройную слаженность в домах в северных деревнях. И тогда в народном сознании жили этические принципы, нравственные идеалы.

Тот же дух животворил в своем местном варианте народную культуру Поволжья. Здесь дали свое цветение такие крупные очаги, как Хохлома, Городец. По другую сторону Волги, недалеко от Пуреха — древние очаги иконописания — Палех, Холуй, Мстера, дальше — иконописные центры Сузdal'чины. Все было связано реками и дорогами.

Монастыри, скиты и пустыни глубоко продвигались в северные и заволжские леса. Села и деревни вырастали вокруг них, а в крестьянских поселениях из поколения в поколение вместе с художественным мастерством передавались устные предания, легенды, книги. Их приходилось встречать в каждой деревне. Монастырская культура учения создавала свою атмосферу жизни, естественно формировали и человека, его *образ мира*. И надо сказать, что самые отдаленные места были включены в связь со всей Россией. Все новшества преломлялись через призму православного сознания народа.

В XVIII—XIX вв., когда пролегла резкая грань между светским искусством и народной художественной культурой, последняя по образу своему стала еще ближе к древнерусской культуре, еще активнее вбирала ее ценности и развивала их. Опыт переписывания древних книг полууставом и скорописью с тонкостью рисунка был тем историческим истоком, который породил декоративно-орнамен-

тальный строй крестьянского искусства — Хохлому с цветовой гаммой золота, красного, черного травного письма. С XVII в. с. Хохлома было вотчиной Троице-Сергиевой лавры, как и многие другие дальние села. Они, естественно, испытывали ее влияние и в укладе жизни, и в духе мастерства.

Темой преображения мира в жизнь вечную — тема осевая для древнерусской культуры — было проникнуто народное искусство, его образы цветения, растительной силы трав, деревьев, воды, земли, благодатного света. Острота наблюдения и знания живого сочетались с *целоупнным восприятием мира*, выраженным в гармонии и стройности связей части и целого, масштабности их пространственных отношений, заключавших миросозерцательный духовный смысл. В XIX в. духовные художественные традиции древнерусской культуры продолжали давать свои плоды в народной культуре, в народном искусстве, но по причинам, отмеченным выше, это мало принималось во внимание наукой.

Между тем рост строительства монастырей в отделенных от городов местах способствовал укреплению в народе традиций православной культуры именно в XIX в. Монастыри способствовали развитию в Центральной России кружевоплетения, ковроткачества, вышивки, росписи.

Итак, *целоупность* народного творчества как мировоззрения, донесенная в живых образах до наших дней, питалась *верой*, незыблемыми вечными ценностями, где сама жизнь воспринималась как дар Божий. Отсюда — целомудрие, которым проникнуты народные песни, танцы, ансамбли одежды, резного убora дома, росписи и резьбы на предметах обихода, кружевоплетение, вышивка, народная игрушка.

Православный храм был, как и сама природа, источником созерцаний народа, православного вероучения, воспринимаемого уже в силу того, что исторически монастыри, церкви были духовными очагами, вокруг которых складывались поселения, организовывалось духовное и хозяйственное пространство. Идеал красоты усваивался народом духовно и поэтически как созидательная сила, связанная с идеей преображения земной жизни в жизнь вечную.

Вера в загробную жизнь существовала на всех уровнях народного сознания и в дохристианском мире. В славянском язычестве она была слита с чувством природы, с родовым чувством человека,

была органична для русского народа.

Благолепие, величие, возвышающую радость православного богослужения первыми ощутили и пережили посланцы князя Владимира в константинопольском храме св. Софии. И тогда они сделали свой выбор веры для Руси, почувствовав себя на небе. Именно это их покорило, а вовсе не богатство, не обилие узорочья, чем обычно объясняют этот выбор. Переживание не внешнего, а внутреннего возвышающего чувства красоты определило выбор веры, что стало органичным народному восприятию, сложило *внутренний образ* народного искусства, его пластичный и певучий язык.

Узорочье золоченых резных иконостасов, горение красок икон в отсветах лампад и свечей, изнутри излучающих свет, сменяющиеся цвета узорных праздничных риз священнослужителей — все это воплощало *тайну преображения*, проис текающую из литургического храмового действия. Из него выносил народ дух веры и красоты, нравственную идею литургического образа. Она выражалась в ансамблевых принципах русского народного искусства, воздействуя ими на искусство соседних малых народов, вбирая в свою очередь и претворяя их черты согласно своей сущности.

Дом крестьянский мыслился храмом, а храм — домом. Эта близость соответствия наглядно выступает в деревянной архитектуре северных церквей и изб. Ансамбль как образная система¹² в многообразии форм сложился в структуру единства, систему, пронизанную связями всеобъемлющего ансамбля, каким мыслилось мироздание. Купол — небо, основное пространство храма (корабль) — земля. Образ вселенского единства в жизни крестьянина, где все подчинялось общему с природой порядку, этот образ был органично воспринят. Народное сознание удерживало древние представления, связанные с природными жизненными циклами. Жизнь неба была в поле наблюдения и знания, как и земля. В этот природный порядок жизни органично вливался порядок церковных календарных праздников. Жизнь крестьянина уже в силу этого обогащалась духовными началами.

Языческие мотивы, входя в новые художественные структуры, пересоздавались в новых смыслах, связываясь, как значительные формы культуры детства народа¹³, с идеалами и смыслами уже иными. Древние образы обретали новую жизнь в поэтических соответствиях художественным пе-

¹² Некрасова М.А. Ансамбль как образная система в народном искусстве // Искусство ансамбля. Вещь, интерьер, архитектура, среда. М., 1983. С. 43—96. *Она же.* Система ансамблевого единства как мировидения // Искусство ансамбля... С. 80—95.

¹³ Лосев А.Ф. История античной эстетики. Т. I. М., 1963. С. 443—447. *Она же.* Эстетика // Философская Энциклопедия М., 1980. Т. 5. С. 571.



Окно горницы русского сельского дома. Горьковская обл. Фото 1960-х гг.

реживаниям, несущим свой масштаб представлений, утверждавших народное чувство связи человека с божественным миром. В нее входила и природа, в чем проявлялось христианское сознание в противоположность языческому, противопоставляющему себя природе, населенной духами, от которых надо было отгородиться и защититься.

Если церковь вбирала народные обычаи, народную мелодическую, песенную и орнаментальную культуру, то жизнь народная наполнялась понятиями, связанными с церковным ритуалом, церковным порядком храмового, духовного содержания. Яркий пример тому — масленица, завершающаяся Прощенным воскресением, приготовлением к посту. Содержательность духовных понятий и символов православия давали созидательный импульс, воспитывали сознание крестьян.

Купол как форма завершающая, увенчивающая храм, и в то же время форма движения, восходящего и нисходящего, соединяющая небесное и земное, являлась формой ключевой для искусства православного храма. Была она исходной и для пластики народной: чаши, ендовы, скобкари, горшки и пр. Округлая полнота деревянной и глиняной утвари — вместилищ жизненно-значимого и одновременно ритуального символа — например,

ковш на свадьбе, которым обносили членов роднящихся семейств, прежде всего жениха и невесты, символизировал целокупность единства, образующего дома. В понятиях народа этот символ, как и храм церковный, восходил к образу храма Вселенной с небесным куполом.

Жители лесов и белых заснеженных равнин в долгие зимы России особенно чутки были к свету. К противоположности света и тьмы, добра и зла. Свет, добро следовало привлечь, сделать опорой жизни. От зла отгородиться, уберечься. В этих двух направлениях определялись функции художественного образа. Формировалась тектоническая и пластическая система архитектурно-декоративно-орнаментального и предметного ансамбля,¹⁴ начиная с древнерусского хоромного жилища, оно развивалось по горизонтали наращиванием строений, открытых пространству с перспективой на дорогу или реку окнами и крыльцами.

Образ такого дома проникнут духом христианского мировоззрения. К 1870-м — 1880-м годам формируется тип избы Поволжья. В архитектурном объеме обозначается резкая граница членения сруба и дощатого фронтона; она стала местом красной, лобовой доски. Красная доска не только выделяла парадный ряд красных окон с резными наличниками, но своим местом на границе сруба и фронтона и символическими резными изображениями сиринов, львов, берегинь привлекала к дому свет, благо, мир, как и конь, увенчивающий крышу. «Конь на крыше — в избетише». То есть свет не только физически входил ранним утром в окна дома, но и духовно — переживался и как связь с природой, и как связь с божественным миром. В этом проявлялась чуткость народа к благодати. Сирины изображались в некоторых случаях с митрой на голове, что прямо указывает на священные значения этих образов.

Звериные и растительные мотивы глухой резьбы заставляют вспомнить белокаменную резьбу владимиро-суздальских соборов, а не ампирный декор, к чему сводят явления поволжской резьбы сторонники теории заимствований. В отдельных случаях это можно отметить. Но нельзя объяс-

¹⁴ Некрасова М.А. Ансамбль как образная система... С. 90—93.

нить, распространяя это на все явление. Корни его иные. Обрамление окон ткаными и вышитыми ручниками, с мотивами птиц, ромба, креста, также имело световую символику. Ею же были наделены и предметы, окружающие человека: утварь, ткацкий стан, одежда; здесь так же по границе, символизирующей связь человека с верхним миром — оплечья, кокошник, головной убор, поме-

мо по себе несло символический смысл.

Окно — начало или конец дороги. Мирообразительность народная родила всеобъемлющий образ пути, выраженный с большим образным богатством. Сидя у окна, ожидают, провожают, встречают весть. Все крупные события, все новости облетают деревню через окно — Окно — связь с пространством мира во вселенском значе-



Русский дом.. Верхняя Тайма. Сев. Двина. 1960-е гг.

щались световые символы¹⁵. Тем самым утверждались начала всеобщности и единства всего и вся. Утверждались ценностные ориентиры в организации пространства, окружающего человека. Окно, как главная граница этой взаимосвязи, са-

ни. И через Окно входили жизнь и смерть, связывающие человека с вечностью.

Предметы, украшающие избу, тем более в празднике, соответствовали в своем расположении в интерьере горизонтальным членениям в решении

¹⁵ Некрасова М.А. Система ансамблевого единства как мировидения // Искусство ансамбля. Художественный предмет, интерьер, архитектура, среда... С. 80—96.

пространства, что повторяло значение дороги в застройке деревни. Идея связи с землей и одновременно с небесным божественным миром выражена очень четко¹⁶ и отражает уровень развития религиозного христианского сознания. По всей вероятности, полосатые дорожки, которыми устилали пол в избах в направлении от двери к окнам, имели значение дороги. Связь половицы с идеей пути отмечалась А.К. Байбуриным¹⁷. Лавка под окнами, «красный угол» и стол — духовный жизненный центр избы. Здесь происходят главные события семьи, дома. В праздники он преображался, как и в целом крестьянская изба, ее внутреннее пространство, отражающее основные события церковные и в то же время природного календаря, соединенные с ними циклы сельскохозяйственных работ и праздников.

В праздники дом изменялся в своем убранстве, в характере и содержании трапез, что с раннего детства входило в сознание русского человека, человека, воспитанного в чувстве христианского идеала. К Рождеству и Пасхе и к другим православным праздникам чистился святой «красный» угол. Как и иконы — окна, через которые входил свет, осуществлялась связь с божественным миром, с ниспосыпаемой Богом благодатью, украшались ткаными и вышитыми полотенцами. На пол постигались праздничные половики. В печи с раннего утра выпекался обрядовый хлеб. А ужин — вечера — был на *голодную кутью*. По православному чину, кутья бывает *голодной* и *богатой*, что входило в сознание с детства, давало ориентир во времени, в поведении — в духовной жизни народа. Создавало и психологическую защиту от языческих пережитков — всякого рода суеверий.

Православие формировало мировоззрение, было источником духовности и самоутверждения народа.

Красный угол с божницей и узорной скатертью, покрывающей стол, представлял собой гармонию красок, где сияла золотом охра, горела киноварь, светился голубец в окладах икон, в росписи деревянной посуды или гончарной. И все это горение красок во внутреннем пространстве избы, его квадратности, тяготеющей к кругу, разливалось, звучало лиющей радостью праздничных одежд, в них облачался человек, носитель Божьего образа, утверждалась возвышенность идеала, давался строй празднику. Белый тканый холст и

красное узорочье на нем, вышивка выбранного ткачества служили выражению этого и представляли образ той целокупности, которая могла родиться только как глубокое внутреннее видение! Чувство себя и в самосознании своего единства со всем миром Жизни животворящего Духа. Вот откуда эта гармония единства не только живая, но даже во многих видах народного творчества расцветшая в XVIII — середине XIX в., когда Древняя Русь, казалось, ушла в прошлое, а в народной культуре продолжала давать необыкновенно яркие проявления, мало еще осмыслиенные, исследованные наукой.

Новый духовный масштаб представлений и образов, не перестающий питать народное искусство, давал, открывал храм. И в пластике, и в цветовой гармонии действовала крепкая связь с культурой пластики, цвета и ритма древнерусского искусства.

Купол храма и Чаша искупительной жертвы — исходные образы для церковного искусства — живы были и для искусства народного — как образы целокупности, концентрирующие и воплощающие идею вечной жизни; они выражают для православного сознания — преодоление через евхаристию разделенного грехом единства небесного и земного, внутреннего и внешнего, временного и вечного. Преодоление этого средостения давало радость русскому человеку, и тем русским посланцам в Византии — чувствовать себя на небе.

Образным воплощением такого переживания явился древнерусский иконостас, получивший развитие и завершение именно в русской культуре. В Византии он был низким, в ветхозаветном Израиле — просто завесой, а католицизмом не признавался и вовсе.

Достигнув своей полной высоты к XVI веку в шесть-семь тябл (рядов), русский иконостас стал развернутым куполом, целокупным единством, достигаемым в Боге. Начинаясь с искупительной жертвы десусным чином, кончаясь практесским рядом, иконостас получает завершение — крест и образ Бога Саваофа или Нерукотворного Спаса в куполе. Итак, преодолением греха восстанавливается вселенское Единство. Достигается райское небесное блаженство, где времени нет.

Иконостасная идея, близкая народной душе, имела широкое распространение. В XVII—XVIII вв. иконостас перешел на Балканы, на Афон.

¹⁶ Некрасова М.А. Система ансамблевого единства как мировидения // Искусство ансамбля. Художественный предмет, интерьер, архитектура, среда... С. 51—79.

¹⁷ Байбурин А.К. Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. М., 1983. С. 178.

В своей развитой форме иконостас утверждался в деревянных храмах Русского Севера XVIII—XIX вв., вызвав развитие местных народных школ иконописания, что, в свою очередь, формировало живописную культуру народного искусства. Она получила повсеместное развитие именно к этому времени.

Нельзя не отметить и то, что купол — архитектурная форма, родившаяся из подобия небесному куполу, на русской почве получила также неповторимое свое развитие и смысл в луковках, увенчивающих церкви. В этих церковных главах, возносящих свой крест над землей, воплотилась все та же устремленность народного православного сознания к небу, с которым связывались ценности вечные.

О роли, назначении и смысле иконостаса в храмовой жизни народа можно судить по народному стремлению к созданию домашнего иконостаса. Количество икон и качество письма, их отделка отвечали достатку дома. Все это, конечно, влияло на развитие живописной росписи крестьянской утвари и на убранство интерьера крестьянского дома. Середина XIX — начало XX в. отмечены особым многообразием местных школ росписей — на Севере, в Поволжье, на Урале и Алтае. Народ создавал образ неувядашего цвета, воплощая свое чувство вечного, призываю Бога. Народная живопись именно в эту пору переживает расцвет. В росписи прялок сохраняется идея иконостаса. В ее верхнем регистре, как правило, помещается Древо с райскими птицами на вершине и с предстоящими всадниками у корней.

Русское народное искусство проникнуто тайной Воскресения, дышит пасхальной радостью. Показательно, что в нем нет и тени гротеска, как, например, в китайском народном творчестве, особенно в игрушке. Нет маски, маскарада, как в европейском народном искусстве. У русских та же игрушка носит миросозерцательный характер, полна духа целомудрия, живет в обновляющемся и преображенном цветением и ростом растений мире, что определенным образом формировало сознание сельских жителей, утверждало религиозные ценности жизни. Православным сознанием это воспринималось духовно и поэтически с верой, что созидало структуру ансамбля не только жилого дома, костюма, но и росписи прялки или донца с их границами верха и низа. Полукруглый кокошник верхнего окна избы — светлицы, унизанный резными звездами, пере-

кликался с кокошником девичьего убора, шитого жемчугом и отделанного парчой.

Образ синтеза искусств в создании древнерусского храма развивался, как было сказано, в преодолении разделяющей мир греховности. Отсюда — источник неувядаемости народного искусства, его жизнестроительство в переживании живых сил природы красоты. Отсюда и заменяемость древних мотивов и символов. Женский образ богини земли, славянской роженицы — изображением церкви на тканых полотенцах. В игрушке прообразом — Божией Матери, была фигура женщины с ребенком. Дом вечной жизни олицетворял голубец-крест на могиле.

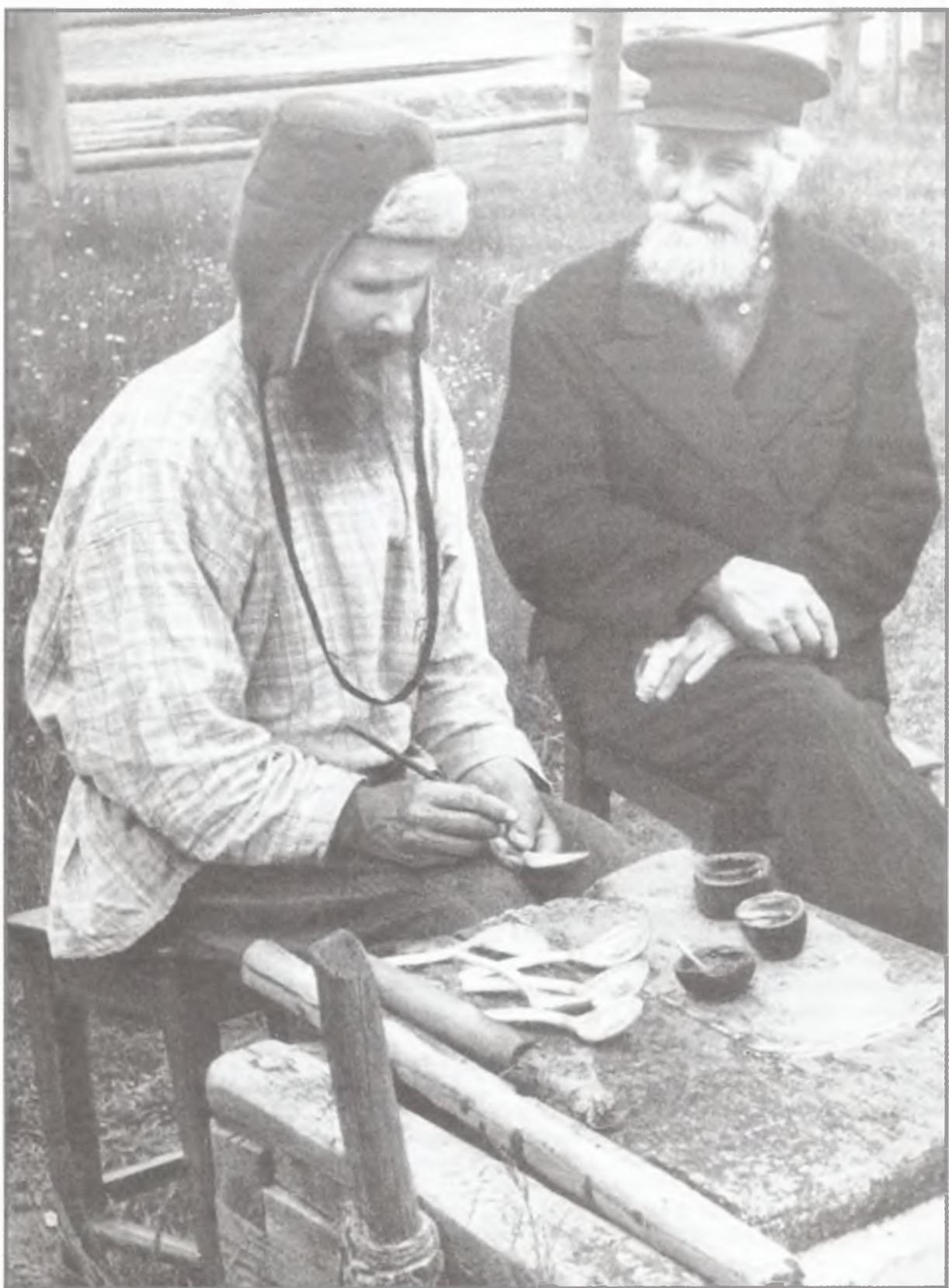
Народное искусство в истинном своем образе, в осевых направлениях всегда было молитвой, обращением к Богу, к Духу Святому, осознанно или в чувстве святости самой красоты или памяти, оставленной предками.

П.Г. Истомин рассказывает о мезенском мастере из с. Полащелье: «Хороший мастер, держа в руках доску, поднимает голову, вдумчиво смотрит на небо, тряхнет головой, и ножик заиграл в его руках: звездочки, кружки, шестиугольники комбинируются с прямолинейным орнаментом в причудливых сочетаниях»¹⁸. Здесь говорится о вдохновении. Еще недавно при жизни другого мезенского мастера — Мартина Фатянова — односельчане определяли его «пламенным». О какой же механичности и бессмысленности творчества народного мастера может идти речь?

Народные мастера — это прежде всего личности, воплотившие талант народа, личности высоконравственные, мудрые, открытые благодати; такими помнятся многие из них.

Влияние таких личностей, конечно, огромно, как и святых мест земли. Ими возвращалась духовность народного искусства и русской культуры в целом. Я не буду говорить о таких столпах русской святости, как преподобный Сергий Радонежский; известно, что он резал игрушку, а ученики его разошлись по земле, основывая монастыри по всей России, или о преподобном Андрее Рублеве, воплотившем замыслы преподобного Сергия в святых образах, написанных красками. Влияние их святости простерлось на века русской культуры и воздействует на мировое пространство. Речь пойдет о малоизвестном, но выдающемся факте близкой к нам истории. В ней соединились века XIX и XX — личностью, судьбой и деятель-

¹⁸ Истомин П.Г. Современное народное искусство на Севере: Сб. Архангельского общества краеведения «На Северной Двине». Архангельск, 1924. С. 23.



Мастера по резьбе и росписи деревянных ложек Павел Антонович Мянзин (слева), Тимофей Васильевич Торопов.
С. Замежное, Коми. 1960-е гг.

ностью Василия Грязнова. Теперь местночтимого преподобного Василия. С его именем связан расцвет павлово-посадского известного народного промысла росписи узорных шалей и платков. Творческий художественный опыт здесь формировался традицией в культуре времени, не отделимой от нравственно-духовного опыта.

Предпринимательское дело, что было характерно для России, опиралось в осевом направлении начинаний на духовно-нравственные принципы и цели: нести благо, красоту. Те начала, которые образуют жизненное бытие, дают и средства к материальному достатку. Все эти цели и принципы вынашивало православное сознание.

Село Вожна, теперь Павловский посад, принадлежало Троице-Сергиевой лавре, и население здесь отличало особое благочестие. Крестьянские дети пели на церковном клиросе, учились читать по Псалтыри. И естественно, цветущее розанами поле платка связывалось с цветением райских садов, образом священного значения.

В середине XIX в. совладельцем правнука основателя дела И.Д. Лабзина (с 1795 г.¹⁹) стал крестьянин Василий Иванович Грязнов (1816-1869). Это была личность высоконравственная, состоявшая в переписке с известным митрополитом Филаретом, глубоко почитаемая в крае и современниками прежде всего. Праведность жизни Василия Грязнова, его высокий дух, создававший атмосферу дела, вошел в историю, оставив память светлую. Почитание В.И. Грязнова народом сохранялось и возросло после его смерти настолько, что перед революцией он был представлен к канонизации. Но случилось это только совсем недавно. В 1999 г. Василий Грязнов был причислен к лику святых. Спустя несколько десятилетий после того, как память о нем пытались стереть у местного населения, сделав покойного объектом большевистской борьбы с религией. Ее сопровождали показательными антирелигиозными судами, клеветническим шельмованием в прессе. Но пришло время, и правда восторжествовала — моши в затопленном водой склепе оказались нетленными. Василий Грязнов канонизирован в лице местночтимого святого как святой праведный Василий Павловопосадский.

Как видим, и этот более близкий к нашему времени пример свидетельствует о том, что монастырская православная культура наложила свой отпечаток не только на духовный строй образов народного искусства, но и на духовную атмосферу

и организационную структуру русских народных промыслов.

Итак, народная живописная роспись, получившая широчайший размах во второй половине XIX — начале XX в. в богатстве художественных особенностей местных школ традиций русского Севера, Поволжья, Урала, Алтая, представляет яркое, значительное явление, вобравшее живописно-орнаментальную культуру русской иконы и книжного искусства с их пространственным чувством цвета, линии, ритма, света как формообразующего смыслового идейного начала.

Праздничное чувство мира, свойственное народному искусству как родовая характеристика, было для русского народного искусства не карнавалом, в котором все перевертывалось и перемешивалось, меняясь местами, что по аналогии с западной культурой навязывается искусствоведами сейчас русскому народному искусству, и не застывшей маской, а пасхальной радостью. Тайной Воскресения и Преображения, явлением чуда пронизано все живое народное восприятие и этим определяется живая целокупность образов народного искусства и соборность его творчества, что до сих пор мы выражали через более условное и механистичное понятие коллективного, связывающего поколения народа в вертикали его истории.

Вследствие всего этого в русском народном искусстве нет гротеска, характерного для образов других культур. Это убедительно предстает на примере той же народной русской игрушки, с присущей ей миросозерцательностью и целомудренностью.

Народная память хранит выношенные опытом каждого народа ценности, отношение к жизни. Жизнь для русского самосознания — высшая ценность, отождествляется с Вечностью и Красотой — премудростью Божией, природа воспринимается родственным чувством, земля почти богоотворится. Отсюда столь любимый и распространенный у славян — теплый женский образ, символизирующий плодородную землю. Образ Матери Света — Пресвятой Богородицы логично никак не мог быть связан с языческой архаикой. Но крестьянская вышивка фиксирует эту, чуть пропадающую связь. Женский образ изображался в XIX — XX вв. символами и знаками света. Нравственные установки православия соединялись в народном творчестве с личными (и соборными) переживаниями вероучительной истины, правды, красоты, из чего и черпалось вдохновение. Что являлось содержанием народного искусства в его жизни и

¹⁹ Изыскания краеведа Е. Жуковой. См.: газета «Посад» № 38 от 4 августа 2001 г.



Подзор XIX в.

развитии как целостности.

В заключение необходимо выделить те методологические положения, которые не только сужают понимание народного искусства, сводя его то к одной, то к другой ложной позиции, лишают подходов к нему как к духовной культуре и самостоятельной целостности, но в конечном счете стирают его как культуру, что, во-первых, противоречит реальности места народного искусства в современной культуре²⁰, во-вторых, наносит большой ущерб культуре в целом, самосознанию человека в ценностях вечных.

Пять положений марксистской науки определяют знание народного искусства: 1) материалистический и антирелигиозный подход к народному искусству. Из чего проистекает подмена веры суеверием; 2) сведение народного искусства к язычеству, первобытному синcretизму, в то время как язычество на Руси в IX веке было уже иным, чем в IV-V вв.; к тому же проявлялось очень разно у разных народов. Подмена народного искусства примитивом; 3) этногенез, выводимый из архаических культур и переносимый на поздние явления народного искусства XVIII-XIX вв., лишает живую область культуры собственного содержания, развития, для которого две тысячи лет христианства не могут быть безразличны. В этой связи также неправомочен эволюционистический подход к народному искусству, рассмат-

ривающий его как развитие от коллективных форм творчества к индивидуальным, игнорирующий его как самостоятельную целостность, развивающуюся по своим законам согласно особому типу творчества, сохраняющему во времени присущие ему законы и содержание; 4) отрицание художественного образа в народном искусстве, сведение его к знаковости. В свете этого эмоционально-содержательная природа народного искусства подменяется рационально-функциональной, что порождает формальный подход, игнорирующий эмоционально-идейное, миросозерцательное содержание образов; 5) теория заимствований и влияний, сводящая к нулю сущностные силы народного искусства, игнорирует его собственную природу, содержание и творческую мощь.

Все эти методологические подходы искажают и обедняют теорию народного искусства, отрывая ее от практики, наносят значительный ущерб и разрушения искусству и культуре в целом.

В современной ситуации остро стал вопрос о сохранении природы, памятников культуры и самой



Подзор XIX в.

культуры, собственно человека и присущих человечности нравственных начал. Народное искусство актуализируется в своей подлинности, в духовности содержания, значимости для культуры.

²⁰ Некрасова М.А. Формирование новой парадигмы теории народного искусства. Ключевые понятия // Народное искусство в современной культуре. XX—XXI вв. М., 2003. С. 78—98.