



ВИЛЬДАНОВА ТАТЬЯНА ВЛАДИМИРОВНА,

искусствовед

МОТИВЫ ХРИСТИАНСКОЙ И ГОСУДАРСТВЕННОЙ СИМВОЛИКИ В ИЗДЕЛИЯХ РУССКОГО НАРОДНОГО ИСКУССТВА XIX-НАЧАЛА XX ВЕКОВ

Для современной художественной практики в области русского народного искусства, для учебных курсов подготовки мастеров народных художественных промыслов, для учебных занятий по народному искусству в школе чрезвычайно актуально раскрытие символично-сюжетного содержания образов народного искусства в связи с особенностями народного мировоззрения, изучение того, какой строй чувств, понятий стоял за приемами народного ремесла, орнаментами и т.п. Без этих курс изучения народного искусства превращается в безжизненную схему знаков, приемов и правил. Но исследуя эту проблему на протяжении истории народного искусства, начиная с самых ранних славянских его этапов и до современного периода, мы неизбежно сталкиваемся с проблемой специфики христианской образности народного искусства. Ведь более тысячи лет мастера русского народного искусства исповедовали православие. И с этой точки зрения, адекватная оценка народного искусства еще не дана, еще предстоит дать глубокий анализ изменений, происходивших в народной традиционной культуре, в народном искусстве вследствие принятия христианства.

В XIX веке в российской этнографической, филологической науках сложились направления, в которых очень значительным был интерес к культуре славян и славянской мифологии. В них, в частности, отмечалось большое значение мифологических народных представлений на позднем историческом этапе и, подчас, полностью игнорировались связи народной художественной культуры с православием. Также и во многих исследованиях советского периода русское народное искусство рассматривалось, как базирующееся только на языческой мифологии, ее мотивах, в нем не замечалось влияние христианского изобразительного искусства и православное мировоззрение русских крестьян. Эти особенности научного изучения народной традиционной культуры и искусства не позволили всесторонне рассмотреть проблему содержания символической образности народного искусства. И в гуманитарной науке сложилась неверная картина почти полного отсутствия христианского содержания в русском народном искусстве.

Значительным фактором, способствовавшим установлению крепких связей между народным искусством и православием, являлась причастность народных мастеров христианству, их воцерковленность, их восприятие мира в христианском ключе, следование нравственно-этическим нормам православия, в силу чего складывались традиции цехового братства, отношение к труду и, что очень важно, темы, сюжеты, образы народного искусства, характер использования изделий народного искусства и их художественные особенности в традиционных праздниках и обрядах.

Проявления веры народа осуществлялись по инициативе самого народа, без навязывания извне. Русский крестьянин мыслил себя православным верующим человеком, и это выражалось в определённом стереотипе поведения, в свободном соблюдении всех правил и обрядов Православной Церкви. В этот христианский порядок жизни и быта по инициативе самого крестьянства входили традиционные народные изделия, многие из которых по своим истокам были связаны ещё с периодом древних славян. Но в православных обрядах и обычаях они выполняли функции, связанные уже с христианским миропониманием.

Большое значение в жизни каждого крестьянина имел православный храм, что являлось важнейшей отличительной чертой народного благочестия. О том, что жизнь народа и Церкви в дореволюционный период были слиты неразрывно, очень верно пишет современный исследователь И.В. Поздеева: «Человек как правомочный член семьи, признанной обществом, обладающий правами и обязанностями члена этого общества и подданного государства, мог стать таковым только как воцерковлённый член Русской Православной Церкви»¹. В ответах на вопросы анкеты «Этнографического бюро» князя Тенишева по Жиздринскому уезду Калужской губернии отмечалось, что в разных приходах степень посещения храма разнится, в зависимости от усердия прихожан того или иного прихода, но абсолютно все крестьяне, проходя мимо храма, «непременно снимают шапку, и молятся Богу». В некоторых приходах сельскими сходами положен был значительный штраф с тех, кто работает в поле или на огороде по праздникам. По ответам на вопросы «Этнографического бюро» князя В.Н. Тенишева можно сделать вывод, что посещение храма крестьянством было благоговейным, с пониманием благодатности пребывания в храме.

Ответы на вопросы данной программы свидетельствуют о всеобщем исполнении Великим постом в крестьянской среде таинств покаяния и причащения, а также других таинств Православной Церкви². Благолепие службы, суровый монастырский устав, порядки и традиции монастырской жизни, красота церковного интерьера – всё это притягивало народ, было ему близко.

Поэтика храмовых искусств находила глубокий отклик в народной душе. Исследователь М.А. Некрасова пишет, что православный храм был источником художественного созерцания народа. «Узорочье резных иконостасов, горение красок икон в отсветах лампад и свечей, изнутри излучающих свет, сменяющиеся цвета узорных праздничных риз священнослужителей – все это воплощало тайну преображения, проистекающего из литургического храмового действа. Из него выносил народ дух веры и красоты, нравственную идею литургического образа»³.

Близость народной жизни и храма реализовалось в крестьянском труде, в народном искусстве. Так, исследователь А.К. Чекалов, ссылаясь на архивные данные писал: «Плотницкий архитектурный наряд, известный нам по старинным церквам XVII века, перечисляется в описаниях бань, амбаров, в сметной росписи дома в г. Шуе 1686 года и других документах»⁴. То есть в создании архитектурного декора храмов нередко участвовали именно народные мастера, чем объясняется общность многих технологических и художественных черт крестьянских бытовых строений и храмов. Подобная ситуация складывалась и в других областях народного искусства. Например, ещё в период Киевской Руси при строительстве храмов использовались для устройства узорных полов керамическая плитка, с сочной одноцветной глазурью или пестрым орнаментом «фляндровки». Эти простые гончарные узоры говорят о связи с народным гончарством. В своды храмов нередко вмуровывались глиняные голосники, выполненные народными гончарами. В архитектурный декор храмов входили на Руси с XV века изразцы, производство которых являлось одной из отраслей народного искусства.

Это целенаправленное творчество для храма способствовало совершенствованию мастерства, развивало художественный вкус и кругозор мастеров, давало дополнительные профессиональные знания, обогащало народные изделия. Представления о красоте постепенно начинали формироваться во многом уже через призму христианского идеала. Ведь перед глазами мастеров был православный храм, который открывался человеку во всем богатстве и разнообразии своего содержания. В связи с этим М.А. Некрасова пишет: «Православный храм был, как и сама природа, источником созерцания народа, православного вероучения, воспринимаемого уже в силу того, что исторически монастыри 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»⁵.

Важнейшая черта народного благочестия – почитание святых икон. Крестьянский дом освящался постоянно пребывавшими в нем иконами. Один из средневековых

иноземных путешественников писал, что «русский человек нигде и никогда не хотел расставаться с иконами: во все путешествия, на войну он всегда отправлялся со своей иконой. Над дверьми домов, лавок, разных складов, на улицах и дорогах – везде ставились иконы. В домах, особенно у богатых людей, у изголовья их постели сооружались чуть ли не полные иконостасы»⁶. Крестьянин стремился сделать свой дом защищённым от воздействия злых сил, создать малую церковь, и для этого осуществлял важнейшие условия: освящал свой дом и помещал в нём иконы. В ответах на вопросы программы «Этнографического бюро» князя В.Н. Тенишева жители Костромской губернии отвечали: «В крестьянском быту у редких, чтобы не было в доме хорошего тябла (божницы), и на ней стоят святые иконы, образ Спасителя, Божьей Матери, святителя Николая и святого великомученика Георгия Победоносца». Из лубочных картинок чаще помещались: Дванадесятые праздники, Сотворение мира, Распятие, Жития и страдания различных святых.

Органичной частью крестьянского дома были киоты, лампы, подсвечники, кадилницы, связанные с домашним молитвенным богослужением. Корреспондентка «Этнографического бюро» князя В.Н. Тенишева из Орловской губернии отмечала, что лампы есть в семьях даже самых бедных крестьян⁷. Эти изделия являлись частью предметно-бытовой среды крестьянства, духовную основу которой составляло народное благочестие. Они как бы освящались в сакральном мире крестьянской семьи, крестьянской избы. Под влиянием народных эстетических представлений эти изделия, чаще всего выполнявшиеся самим крестьянством, приобретали свой неповторимый облик.

Издrevле были духовно близки монастырская и народная культура. Монастырская культура, со всем комплексом христианских идей, которые формировали нормы морали и нравственности, со всеми особенностями многогранной книжной культуры, с художественными традициями, выработанными в этой среде, определяла кодекс поведения христианина, создавала свою атмосферу жизни, формировала человека, его образ мира и бытовое окружение. В сёлах и деревнях, выроставших вокруг монастырей и пустынь, под влиянием этой культуры формировались традиции ремесла, здесь хранились книги, иконы, из поколения в поколение передавались рассказы о чудотворных иконах, о жизни общерусских и местных святых и Божией помощи простому люду в различных сложных жизненных коллизиях.

Под влиянием монастырских художественных традиций складывалась живописная культура очагов народного искусства, как это происходило, например, в районе Верхней Волги, в округе Городца, рек Узола, Унжи и на правом берегу Волги, о чём пишет в своей статье М.А. Некрасова⁸. Как отмечает автор, со второй половины XVIII века в

районе Верхней Волги начинается значительный рост населения. В лесах Заволжья, в долинах рек на этом этапе появлялись монастыри, скиты, пустыни, часть из которых была основана старообрядчеством. Здесь в среде монашества жили иконописцы, переписчики книг. А вокруг под их влиянием возникали крестьянские ремёсла, перенимавшие живописные традиции иконописи, графическое искусство книжной миниатюры и уставного письма. Именно на основе живописных традиций иконописи выросло живописное чувство народных мастеров, формировалась высокая культура кистевой росписи не только Заволжья, но и Русского Севера.

Важной частью крестьянской культуры была книжность. По данным Всероссийской переписи 1897 года доля грамотных крестьян составляла на Севере 18,1%, а в целом по России – 22,9% (мужчины – 31,4%, женщины – 5,7%)⁹. Среди русского крестьянства наиболее грамотными считались государственные крестьяне северных уездов. Первые книги распространяются на Севере ещё на этапе Киево-Новгородской Руси. С появлением монастырей создаются и первые библиотеки, как например, собрание книг Соловецкого, Антониево-Сийского, Николо-Корельского монастырей. Книги распространяются в среде крестьянства, появляются крестьянские библиотеки, передававшиеся из рода в род.

Очень важно подчеркнуть, что крестьянская среда сформировала и своих мастеров книжного дела, переписчиков, писателей, орнаменталистов, которые занимались книжным ремеслом профессионально. Образы христианской литературы, имевшей хождение в крестьянской среде, нашли отражение в народном искусстве.

Представления о красоте, отражавшиеся в изделиях народных мастеров, формировались во многом через призму христианского идеала, который был наглядно доступен народным мастерам ещё с периода Древней Руси в первую очередь благодаря церковному искусству.

Анализ произведений народных мастеров показывает, что русское народное искусство развивалось под значительным влиянием православия, что во многом определило содержание народного искусства на христианском историческом этапе. Связи русского народного искусства с православием проявились себя в формах и декоративном убранстве изделий, в их художественных особенностях в праздничном и обрядовом действе. Данное влияние нашло отражение в графической и живописной культуре известных очагов и центров народного искусства, таких как северодвинская, городецкая росписи и др.

В Киевской Руси с принятием христианства изображения креста, как главного христианского символа, постепенно появляются в разных видах и жанрах искусства. В

декоративно-прикладном искусстве крест используется как самостоятельный элемент и как часть композиционного замысла, вводится в орнаментальные композиции, служит конструктивной основой произведения. Во всех изделиях ощутимо большое сакральное значение креста. Крест в декоре изделий постепенно занимает место «мирового Древа», в чём заключается глубокий символический смысл.

Распространяются выносные кресты, кресты–энколпионы. С конца XI века массовое распространение на Руси приобретают кресты–тельники, в которых используются декоративные элементы, свидетельствующие о влиянии местных вкусов. Кресты процарапывались на каменной кладке соборов и на не застывшей ещё поверхности глиняных сосудов.

Для Софийского собора в Новгороде был выполнен голосник XI века (илл.1). Он служил для акустических целей и облегчения веса сводов. Этот сосуд можно было бы отнести к чисто ремесленным изделиям, лишенным какой-либо художественности, и всё же в нём есть определённая изюминка. Его устойчивое, шарообразное тулово, выполненное архаическим методом лепки из глиняных лент, украшено в самой середине прочерченным в технике граффити четырехугольным крестом. Элементы плетёнки в изображении креста восходят к характерным орнаментам своего времени. Крест прочерчен сочно и живо. Видно, что мастер старательно вычерчивал отростки креста, следуя законам орнаментики своего времени, то погружая концы креста под кольцо, то накладывая их поверх, и увлекаясь занимательностью задачи, достигал иллюзорного ощущения объёмности. Надо отметить, что пропорционально размеры креста выбраны очень удачно. Крест указывает на особое предназначение сосуда для храма, одновременно он и освящает сосуд, и служит его украшением. Мастер нанёс это изображение умело, немного неровно, но эта беглость лишь подчёркивает его умелость. Он не использовал других элементов декора и это усиливает смысловую нагрузку изображения.

Выдающимся произведением древнерусского искусства являлся крест полоцкой княжны Евфросиньи, выполненный мастером Лазарем Богшей в 1161 году для Спасского женского монастыря в Полоцке, утраченный, к сожалению, в годы Великой отечественной войны. Крест имел простую форму, был выполнен из дерева и покрыт золотыми и серебряными накладками. Поверхность креста была обильно украшена яркими эмалевыми вставками, с поясными изображением святых, вставками орнамента, а также крупными драгоценными камнями. Эмали были белого, синего, красного, зелёного цвета. По всему краю креста шла напоминающая кружево полоса в виде рядов жемчужин и золотой зерни. Места пересечений с горизонтальными перекладинами были подчёркнуты золотыми четырёхугольниками с положенными на них маленькими крестиками. Крестики были

украшены прорезными полукружиями и треугольниками, напоминающими декор деревянных народных изделий. В.М. Василенко отмечал народный характер орнаментики этого креста. Об этом говорит полихромность, узорность, ритмичность всего декора, незамысловатость формы креста, простые геометрические мотивы в декоре отдельных его частей. Надпись на кресте, содержащая текст заклęcia против того, кто попытается украсть крест, напоминает народный заговор.

Характерным примером изображения главного символа христианства в средневековом декоративно-прикладном искусстве можно назвать крест на рельефном изразце Соликамского производства кон. XVII – начала XVIII веков (илл.2).

Художественно плодотворным предстает этап развития русского народного искусства XIX – начала XX веков, исследуемый в контексте православного мировоззрения русского крестьянства. В этот период связи народной традиционной культуры и традиции православия устойчиво сложились, прошли проверку временем, что позволяет в научных исследованиях делать выводы об устойчивых чертах и явлениях, имеющих закономерный характер. Во многих тканых и вышитых орнаментах на полотенцах XIX - начала XX века совершенно явно просматривается изображение креста (илл. 3, 4, 5). Часто изображения креста включены в сложный растительный или геометрический орнамент, в этом случае крест прочитывается с трудом. Но часто, в народной вышивке мастерица словно бы подчёркивает, выделяет крест. Зритель видит, что это не просто элемент орнамента, без всякого символического значения. Крест изображается чётко и ясно, выделяется цветом, близко с крестом уже не изображается никаких подобных по размеру или цвету фигур. Часто в вышивке или ткачестве такой крест завершает довольно условную фигуру, отдалённо напоминающую купол, шатёр, фронто́н или голбец.

Подобные тканые узоры встречаются на полотенцах из Курской губернии, собранных в 1990-е годы в экспедиции сотрудниками Сергиево-Посадского государственного историко-художественного музея-заповедника В.М. Жигулёвой и Л.М. Зайцевой. На одном из них, выполненным мастерицей А.Д. Нестеровой, имеется узор в виде ряда из зубчатых холмиков или горок, которые завершаются изображениями простых четырёхугольных равноконечных крестов. Крест здесь составляет часть узора, но одновременно, он, как самостоятельный элемент, венчает собой своеобразный ступенчатый постамент – горку. Приём выделения креста из общего узора, благодаря его размещению на условных горках, способствует тому, что крест смотрится подчёркнуто, выразительно, воспринимается визуально в первую очередь.

На другом полотенце из данной коллекции мастерицы В.А. Осетровой в ряды тканого орнамента включены небольшие кресты, венчающие треугольные горочки. Эти

кресты сочетаются в шахматном порядке с большими крестами, находящимися уровнем ниже. Эти большие кресты помещены в треугольные впадинки, которые как бы ограждают и своеобразно поддерживают эти кресты. Линии всех других элементов полосы орнамента имеют явно второстепенное значение. Главный христианский символ здесь сохраняет свою независимость и целостность формы. Кресты выделяются и цветовым контрастом белого и красного. Благодаря этим техническим приёмам крест осознаётся нами именно как православный символ, он не теряется в переплетениях сложных элементов, а имеет пространство вокруг себя, или размещается на возвышении, что помогает его восприятию в символическом ключе.

На полотенце из этой коллекции мастерицы М.С. Шабалиной из Обоянского уезда вытканы условные изображения подсвечников, лампадок в сочетании с ярко выраженными крестами. Такие изображения вообще характерны для орнаментов на полотенцах Курского края. Особенно подходило подобное полотенце, очевидно, для божницы. Очень возможно, что мастерица, выполняя его, молилась или думала о чём-то духовном, слушала «святые» рассказы пришедших в избу подруг, беседовала с монахиней или паломницей. Такая атмосфера творчества народных мастериц представляется вполне реалистичной.

Ведь жизнь русской деревни вплоть до начала XX века текла по православному. Регулярное посещение храма, участие в молебнах и крестных ходах, празднование церковных праздников и прохождение православных постов, молитвы утренние, вечерние и в течение дня, паломничества в ближние и дальние монастыри, проповеди священников, нищие с их духовными стихами и рассказами – всё это очень прочно связывало жизнь крестьянских мастериц, их думы и чаяния с православием. В связи с этим, нет основания не связывать очень многочисленные изображения крестов в народных вышитых и тканых узорах с христианской символикой.

На следующий год после похода на Корсунь Владимир начал строительство каменной церкви, посвящённой Божией Матери (празднику Успения) по данной ей десятине княжеских доходов получившей название Десятинной. Он же положил начало праздникам, связанным с различными событиями церкви. Из первых подобных праздников на Руси можно назвать дни освящения Десятинной церкви, Софии Киевской, церкви святого Георгия в Киеве.

Сын Владимира Ярослав воздвиг в Киеве изумительной красоты храм Софии, воздвиг два монастыря, построив храмы в этих монастырях. В 1045 году в Новгороде был заложен собор Святой Софии, а в 1073 в Киеве преподобным Феодосием — церковь Киево-Печерской лавры. «...Церкви дивна и славна всем окружным странам, якоже ина

не обрящется въ всемъ полунощи земнѣмъ от востока до запада...». — Приводит летопись слова первого митрополита из русских – Илариона¹⁰. В целом, в домонгольский период на Руси было открыто 16 епархий и построено 9 каменных кафедральных соборов.

Можно представить, как народ восторженно рассматривал эти сооружения, любовался, увековечивал эти наблюдения в фольклоре. В народных духовных стихах рождался такой образ:

«Стоит собор-церковь посреди Иерусалима,
Во той во церкви соборней
Стоит престол божественный;
На том на престоле на божественном
Стоит гробница белокаменная;
Во той гробнице белокаменной
Почивают ризы самого Христа...»
(«Голубиная книга»)¹¹.

Или такой образ:

«Посреди моря океанского
Выходила церковь соборная,
Соборная, богомольная,
Святого Климента, попа римского;
На церкви главы мраморные,
На главах кресты золотые»
(«Голубиная книга»)¹².

Летописи сообщают о разнообразном украшении храмов изделиями мастеров декоративно–прикладного искусства. Современники восхищались красотой убранства древнерусских соборов, которые были украшены, по словам летописцев, «златом и камнем драгим и жемчугом великим безценным» и «финиптом и всякою добродетелью». Всё богатое декоративное оформление храмов, в первую очередь, знакомило с основными положениями православного вероучения, повествовало о событиях Ветхого и Нового Завета.

Из ризницы Софийского собора в Новгороде происходят два великолепных серебряных «сиона», называемые также «иерусалимами». Эти сосуды, представлявшие модели храмов, выполненные из дорогих металлов, выносили из алтаря в процессе богослужения и их могли видеть все присутствующие в храме. Большой сион из Софийского собора датируется XI – XII веками. Это изделие свидетельствует о замечательном мастерстве русских ювелиров, создававших высокохудожественные произведения. Для нас, как наиболее ценное достижение новгородских мастеров, в Большом сионе можно отметить значительную соразмерность и согласованность фигур, элементов декора и орнамента, что даёт ощущение завершенности, цельности и единства

всей конструкции. Важно отметить, что это один из ранних примеров использования в изделиях русского прикладного искусства изображения храма, что в дальнейшем найдёт продолжение в творчестве русских народных мастеров. Это была школа, которую проходили русские мастера, создавая значительные художественные произведения в соприкосновении с византийской культурой.

С самого раннего исторического этапа декоративно-символическая форма храма постоянно использовалась в церковном искусстве: в композициях царских врат, в окладах церковных книг, в книжной иллюстрации, в церковных изделиях прикладного искусства. А.К. Чекалов отмечает, что в русской деревянной резьбе эта форма была излюбленной ещё с XVI века¹³. Среди изделий деревянной утвари в период позднего средневековья широко встречались многоглавые «киотцы» в виде церковки (илл. 6). Также, эту форму народные мастера использовали в выносных фонарях, прялках, изразцах, резных пряничных досках. Многоглавый храм стал излюбленной декоративной формой, употреблявшейся и на позднем этапе народного искусства.

Примером изображения храма на позднем этапе может служить исключительная по художественному замыслу прялка из Олонецкой губернии конца XVIII века, с декором в технике трёхгранно-выемчатой резьбы, из коллекции Государственного Исторического музея. У прялки очень длинный гребень. Поверхность гребня разбита на две равные части. В нижней части расположен большой круг, в центре круга – крест, окрашенный в насыщенный синий цвет. От креста, словно от солнца исходят многочисленные резные лучи, красного и оранжевого цвета. Крест и лучи составляют изумительную по красоте розетку. Над розеткой размещены два небольших круга, в одном – крест, в другом – своеобразное «солнце» из шести лучей.

Композиция этого круга с «солнцем» очень близка иконографии монограммы Христа, шесть лучей построены также, как линии инициалов Христа в монограмме. Над этим первым ярусом расположен второй декоративный ярус, который полностью занимает изображение одноглавого храма, окрашенного в красный, синий и белый цвета. Храм построен из основных элементов трёхгранно-выемчатой резьбы: трёх квадратов и полурозетки над ними. В этом простом и символическом решении проявилось удивительное мастерство автора. Используя геометрические фигуры, квадраты, круги, розетки мастер изобразил храм и крест, выразив как резчик, удивительно профессионально «христианскую идею».

На свадебном полотенце 1890 года из Чистинская волости Тверской губернии из собрания Сергиево-Посадского государственного историко-художественного музея-заповедника изображён большой храм, с шатровым верхом и пятью луковками-куполками

(илл.8). Мастерница показывает здесь своеобразный срез храма, когда зрителю открывается и внутреннее, и внешнее пространство храма. Храм венчает завершение в виде шатра и пяти луковок с крестами. Помимо этого, четыре луковки с крестами изображены парящими в воздухе по сторонам от храма. Также, вся вышивка изобилует большим количеством изображений птиц, которые то окружают целой стайей храм, то симметрично размещаются на веточках древ, будто вырастающих из луковок храма, то сидят на жердочках у внешних стен храма. В целом, всё многообразие символически связанных с православием элементов, выполненных красной ниткой по белому холсту и густо заполняющих конец полотенца, производит необыкновенно праздничное впечатление. Перед нами – православный праздник, настоящее христианское торжество в храме.

Часто в тканых и вышитых узорах изображения храмов включаются в орнаментальные построения. Так, на конце полотенца из Костромы конца XIX – начала XX века из коллекции Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства мастерница изображает повторяющиеся изображения пятиглавого храма с крестами на главах. В верхней части автор помещает парящих птиц. На вышивке полотенца конца XIX - начала XX века из Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства мастерница изображает орнаментальную полосу из чередующихся женских фигур с поднятыми вверх руками и условно изображённых часовенок с большим крестом в завершении часовни и равноконечным крестом внутри.

Также на народных изделиях встречаются изображения важнейших предметов храмового литургического действия: богослужебных книг, престолов, потиров для Причастия, подсвечников, чаш для водосвятия и т.п. (илл.7).

Мы видим, что декоративно-символическая форма православного храма, имевшая своим истоком искусство Древней Руси, широко, с большой фантазией использовались в народном искусстве. Это были не какие-то «загадочные архитектурные сооружения», а, действительно, православные храмы, хорошо узнаваемые по характерным архитектурным деталям и христианской символике.

Тема сильной власти христианского государства и связанная с ней тема торжества православной веры находили выражение с помощью многих символов и сюжетов, в том числе, с помощью российского герба.

Важную составляющую национального самосознания русских представляло сознание личной причастности к могущественному православному государству, во главе которого стоял православный государь – помазанник Божий, являвшийся, в понимании поданных российского государства, проводником воли Божией в своей стране. Сильное

православное государство призвано было защищать православную веру и интересы своих сограждан. За такое государство не жаль было и жизнь положить. В таком духовно-нравственном контексте формировался идеал воинского подвига в России, а воинский призыв «За Веру, Царя и Отечество» выражал глубокие и искренние народные представления. Это чувство патриотизма, воинского долга формировалось в русском человеке с раннего детства и, естественно, находило выражение в искусстве.

Утверждение российского герба произошло во времена правления Ивана III (1462 – 1508). С этого времени орёл помещается на печатях, грамотах, знамёнах и других официальных предметах и документах. Изделия с двуглавым орлом широко встречались в дворянских усадьбах, городских дворцах знати, в ведомственных учреждениях, в церквях. В ранних московских красных изразцах XVI века этот сюжет делает свои первые шаги на пути программного поиска художественно-содержательной формы. Через некоторую вялость рисунка, спокойную и дробную композицию этих ранних изображений и неакцентирование содержательной стороны, мастера приходят к энергичной композиции и подчёркнутой эффектной символике (царская атрибутика в лапах орлов – скипетр и держава) раппортных панно Сухаревой башни и Главной Аптеки, созданных в конце XVII века. Использование и санкционирование этого сюжета в лучших изразцовых комплексах московских построек царского круга говорит о том, что этому сюжету уделялось серьёзное внимание. Распространение монументальных парадных изразцовых композиций с двуглавыми орлами «было вызвано - отмечает исследователь С.И. Баранова, - возросшей ролью государственного герба как одного из самых активных публичных и наглядных средств распространения государственных идей»¹⁴.

С периода правления Ивана III геральдический орёл изображается со всадником – святым Георгием на груди. Так совмещается герб Москвы и герб российского государства. В народной вышивке этот образ не остался незамеченным. Непосредственного изображения Георгия в центре двуглавого орла в народной вышивке не было, но место его расположения часто, по-своему, отмечалось. Это могли быть узорчатый ромб или квадрат, конь или фигурка человека на груди двуглавого орла. Исследователь народных изделий из текстиля Н.Т. Климова отмечала, что отказаться от такого значительного образа мастерицы не всегда могли, хотя полностью такое сложное изображение на небольшом пространстве вышивки, да ещё на груди другой птицы, воспроизвести было невозможно¹⁵.

К началу XIX века этот символ получил широкое распространение в декоре полотенец. Величавостью и внушительностью отличались одиночные двуглавые орлы на концах праздничных полотенец северных и центральных областей России. Они могли

быть белоснежными на сетчатом фоне строчевой вышивки, красными или многоцветными в счётной вышивке, тамбуре или глади.

Особо выделялись двуглавые орлы на полотенцах из Каргополя. Исследователь Н.Т. Климова так писала об этих орлах: «Это своеобразная красочная симфония. Основной красный в каком-то непредсказуемом ритме соседствует здесь с зелёными, оранжевыми, золотистыми, голубыми, синими, сиреневыми всплесками в виде полос, ромбов, клеток, квадратов и крестов. И всё это пляшущее многоцветие непостижимым образом складывается в органичную, слаженную, музыкальную мелодию...»¹⁶.

По воспоминаниям сельских жителей, полотенца с огромными орлами на концах – «казной» – как называли это изображение в народе, дарились молодёжью своим пожилым родственникам в знак особого уважения и почтения к старшим, а также, как символ родины – брату или любимому, отправлявшемуся на долгую службу в царскую армию.

Редко в народной вышивке двуглавый орёл изображался с опущенными крыльями и поникшими головами. В сохранившихся образцах крестьянского рукоделия традиционной преимущественно была более поздняя схема изображения орла с жизнеутверждающе поднятыми крыльями и головами. Скипетр и держава обычно не изображались. Большую императорскую корону между головами орлов часто заменяла в вышивках птица, цветущий кустик, женская фигура. Подобное изображение можно видеть на вышивке полотенца 1879 года Столповской волости Тверского уезда (илл.9).

Здесь, на конце полотенца изображены две фигуры двуглавых орлов. Вышивка выполнена очень изысканно, тонко. Между орлиных голов мастерица изображает прекрасные ветвистые кустики с птичкой наверху. Такие же кустики замещают традиционное изображение всадника на груди орлов. Большие перья орлиных крыльев торжественно подняты вверх и поддерживают изящные кустики в верхней части крыльев. Между орлов мастерица изобразила маленькую женскую фигурку, держащую нечто подобное ажурному кресту в поднятой руке. Это изображение передаёт идею православного торжества, народного православного праздника, в содержательной тональности которого всегда сочеталась идея государственности, то есть Отечества, Родины, и идея православия.

На конце полотенца из Давыдовской волости Осташковского уезда Тверской губернии второй половины XIX века выполнены две очень условные фигуры двуглавых орлов, при этом головы птиц заменены на кресты (илл.10). Между ними на длинных тонких опорах также размещены кресты, напоминающие по форме ажурные металлические кресты, завершающие купола храмов. Они выполнены красной нитью в технике глади. Несмотря на некоторую механичность и грубоватость такого визуального

соединения изображений двуглавых орлов и крестов, вышивка на полотенце из Осташковского уезда выглядит также празднично и нарядно, как и предыдущая. Смысл изображения – торжество православной веры, христианская вера – основа могущества и силы православного государства.

В XIX веке изображение двуглавого орла играло доминирующую роль на так называемых орлёных почётных пряничных досках (илл. 11). В Скопине в XIX веке в виде двуглавого орла изготавливались праздничные майоликовые сосуды (илл.12). Занимавший одно из центральных мест праздничного застолья, такой сосуд по своей смысловой нагрузке поддерживал духовно-патриотическую компоненту тональности народного праздника.

Таким, образом, можно констатировать достаточно большую распространенность в народном искусстве на позднем историческом этапе главного христианского символа – креста, в также декоративно-символического изображения – православного храма. Не менее часто встречается на изделиях народного искусства изображение одного из главных государственных символов – двуглавого орла. Данным изображениям присущи сложные, хорошо разработанные композиции и богатый орнаментальный декор. Это говорит о глубокой укорененности и популярности в народной среде данных изображений. Одновременно необходимо подчеркнуть, что в народном искусстве есть много и других образов, мотивов, сюжетов, связанных с христианским миропониманием русского крестьянства. Через книгу, храмовые росписи, иконопись, духовный лубок народные мастера постоянно соприкасались с христианской символикой, образами православного искусства, откуда и заимствовали их в свои произведения. Закономерно поэтому отметить важную роль и значение древнерусского искусства в формировании художественной образности русского народного искусства.

Примечания:

1. Поздеева И.В. Богослужение православной церкви и некоторые проблемы народного сознания // Исторический вестник. 2001. М., Воронеж. №2-3 (13-14) (Материалы международного научного симпозиума «Православие и культура этноса» М. 2000 г.) С.59.
2. Громыко М.М. О единстве православия в Церкви и народной жизни русских // Традиции и современность. Научный православный журнал. М., 2002. №1. С.5.
3. Некрасова М.А. Народное искусство и православие. Целокупность образа мира. Методология исследования // Традиции и современность. Православный научный журнал. М., 2005. № 1. С. 7.

4. Чекалов А.К. Мебель и предметы обихода из дерева // Русское декоративное искусство от древнейшего периода до XVIII в. Т. I. М.,: Издательство Академии художеств СССР, Т.I.C.55.
5. Некрасова М.А. Народное искусство и православие. Целокупность образа мира. Методология исследования // Традиции и современность. Научный православный журнал. М., 2005. № 1. С.7.
6. Соколов И. Отношение протестантизма к России в XVI-XVII вв. М.,1880.C.68.
7. Громыко М.М. Православные обычаи в русском крестьянском доме // Православная вера и традиции благочестия у русских в XVIII-XIX веках: Этнографические исследования и материалы М.,2002. С. 67.
8. Некрасова М.А. Истоки городецкой росписи и её художественный стиль // Русское искусство XVIII века. Материалы и исследования / Под редакцией Т.В. Алексеевой. М.: Наука,1973.C.163.
9. Буганов А.В. Духовная книжность и письменность русских крестьян XIX века // Православная жизнь русских крестьян XIX – XX веков. М.: Наука, 2001.C.331.
10. Слово «О законе и благодати» митрополита Илариона // Гудзий Н.К. Хрестоматия по древней русской литературе. Учеб. пособие для студентов педагогических институтов / Научный редактор Н.И. Прокофьев. М.: Просвещение, 1973. С.31-33.
11. Голубиная книга. Русские народные духовные стихи XI-XIX вв. / Составители, вступительная статья, примечания Л.Ф. Солощенко, Ю.С. Прокошина. М.: Московский рабочий, М.,1991. С.38.
12. Там же. С.40.
13. Чекалов А.К. Мебель и предметы обихода из дерева // Русское декоративное искусство от древнейшего периода до XVIII в. Т. I. М.: Издательство Академии художеств СССР, Т.I. М.,1962.C.20.
14. Баранова С.И. Гერальдические орлы в московской фасадной керамике XVII века – элемент декора и эмблема государства // Искусство христианского мира: Сборник статей. Православный Свято-Тихоновский богословский институт. Вып.VIII. М., 2004.C.268.
15. Климова Н.Т. Двуглавый Орёл – герб государства Российского – в русском народном искусстве (XVIII – нач. XX века). М., 1998. С .4.
16. Там же.

Иллюстрации:



Илл. 1.
Голосник. (Из кладки сводов Софийского собора). Новгород. XI в.



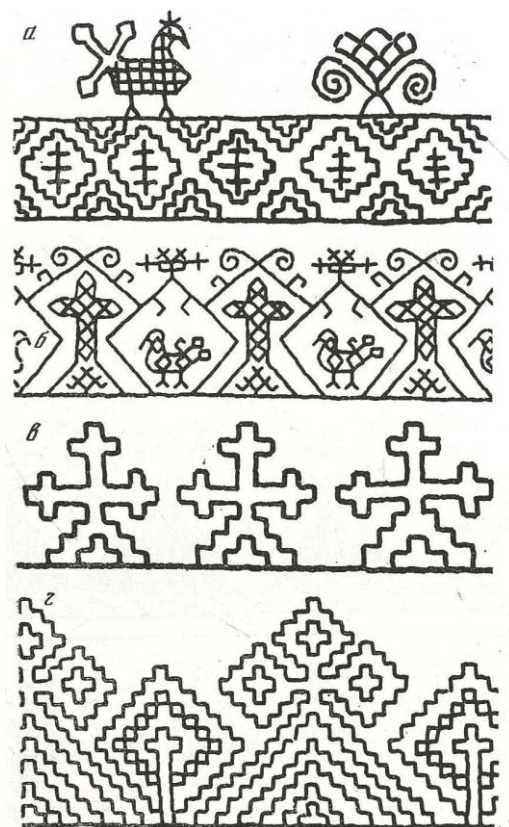
Илл. 2.
Рельефный изразец. Соликамское производство. Кон. XVII – нач. XVIII вв.



*Илл.3.
Вышивка конца полотенца свадебного. А.Ф. Мильченкова. Тверская губ. Замошинская
волость. Деревня Московка. 1894 г.*

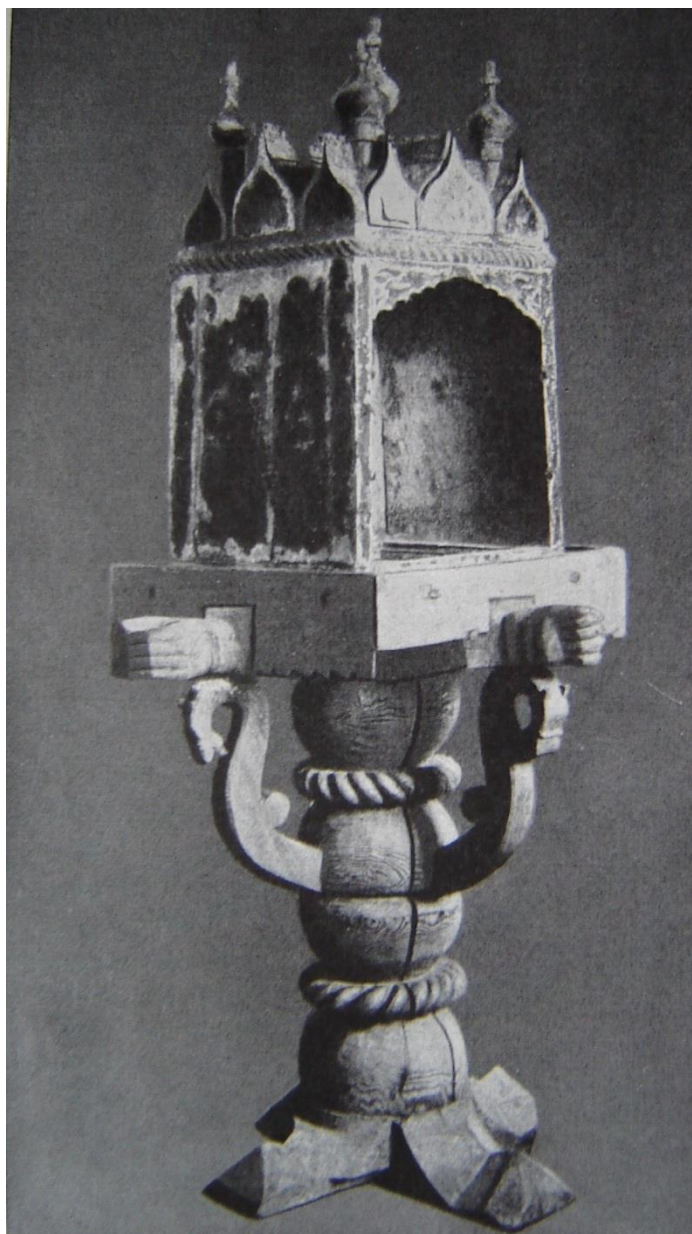


*Илл.4.
Вышивка конца полотенца. Тверская губ. Быковская волость. Село Бели Архиерейские.
Втор. пол. XIX в.*



Илл. 5.

Примеры орнамента с мотивом креста в народной вышивке из книги Г.С. Масловой «Русский народный орнамент. Как историко-этнографический источник» (М.1978).



Илл.6.

Киот и столик-аналой. Из церкви села Верховье. Вологодская губ. XVII в.



Илл.7.

Лобовая доска с изображением символов православной церкви: крест, чаша на престоле, евангелие. Кон. XIX в. Нижегородская губ.



Илл.8.

Вышивка конца свадебного полотенца. Тверская губ. 1890 г.



Илл.9.

Вышивка конца полотенца. Е.В. Волкова. Тверская губерния. Столповская волость.
Деревня Разсадники. 1879 г.



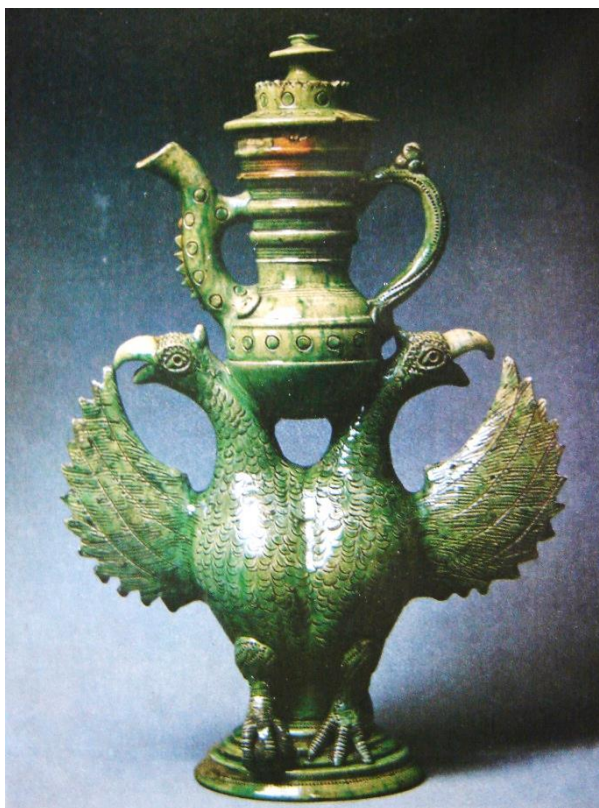
Илл.10.

Вышивка конца полотенца. Тверская губерния. Осташковский уезд. Давыдовской
волость. Деревня Аниханово. Втор. пол. XIX в.



Илл.11.

Почётная пряничная доска. Россия. XIX в.



Илл. 12.

Кувшин. Скопин. XIX в.