

УДК 75.03

## Развитие тенденций наивного искусства в декоративно-прикладных росписях конца XIX – начала XX века на примере творчества вологодских мастеров

**Кулижникова Наталья Петровна**

Аспирант кафедры русского искусства  
Российской академии художеств,  
Санкт-Петербургский государственный академический  
институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е.Репина,  
199034, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 17;  
e-mail: cool.06.16@yandex.ru

Издательство «АНАЛИТИКА РОДИС» (analitikarodis@yandex.ru) <http://publishing-vak.ru/>

### Аннотация

Статья посвящена изменениям в народной живописи в частности и в народной культуре в целом, происходившим в начале XX века. Рассматриваются и анализируются произведения росписи народных мастеров.

### Ключевые слова

Роспись, народное искусство, наив, Вологда.

### Введение

Провинциальная культура Вологды имеет свои региональные особенности, выраженные в приближенности искусства к народному сознанию и мировоззрению. Эта связь опирается на глубокие исторические корни традиций народного творче-

ства, поэтому одним из немаловажных составляющих культуры Вологды является наивное искусство.

XX век выявил одно из самых уникальных качеств наивного искусства – устойчивость художественных характеристик при активной рефлексии на внешнее влияние. Для вологодского наивного искусства этот факт

явился одним из определяющих его развитие.

Наивное изобразительное искусство Вологды начала XX века ранее не становилось предметом самостоятельного изучения. Искусствоведческое исследование проводилось только в аналоговом материале в работах искусствоведов, культурологов, философов, посвященных искусству России XX века, наивному искусству или изобразительному искусству Вологды в целом. При этом необходимо отметить, что творчество мастеров росписи Вологды не относилось к категории наивного искусства, а рассматривалось в рамках декоративно-прикладного творчества, связанного с понятием историко-бытовой культуры, изучение которой носило краеведческий характер.

В целом наивное искусство, как часть народной культуры, было объектом для исследований в самых различных науках на протяжении последних столетий. Особенности наивного искусства не выделялись из общего понятия «примитив», интерес к которому зародился на рубеже XVIII-XIX веков. На начальном этапе изучения наивного искусства Э. Тейлор, А. Хайн выделяют примитив как особую культуру.

В России интерес к наивному искусству возник в художественной

среде, обозначив себя в деятельности таких объединений, как «Мир искусства», «Голубая роза», и авангардных течениях. Изучением примитива занималась основанная в 1921 году Комиссия по изучению примитивного искусства (в 1927 году преобразована в Кабинет по изучению примитивного искусства и детского творчества) при Физико-психологическом отделении Российской Академии художественных наук. В те же годы в Ленинграде развернулась научная работа по изучению примитива в институте народов Севера при институте восточных языков им. А.С. Енуидзе. Одним из ведущих специалистов здесь выступил Н.Н. Пунин.

Новый виток проявления открытого интереса к наиву в России произошел в середине XX века. Это явилось результатом преобразований общественного сознания, вызванного политическими, социальными и экономическими переменами в истории страны. «В 60-е годы по миру вновь прошла волна увлечения наивным искусством, видимо, связанная с потребностью в позитивных впечатлениях от художественной продукции»<sup>1</sup>, – пи-

---

<sup>1</sup> Искусство аутсайдеров: путеводитель / Под ред. В.В. Гаврилова. – Ярославль: «ИНЫЕ», 2005. – С.11.

шет об этом периоде искусствовед и один из ведущих аналитиков наивного искусства Г.К. Богемская.

Но открыть глубину, структуру и философию наивного искусства на начальном этапе не удавалось. Многие специалисты искусствоведения рассматривали творчество наивных художников как часть досуговой художественной самодеятельности, отмечая при этом уникальность их самобытной манеры. В.М. Василенко, В.Н. Прокофьев, Г.К. Богемская, О.Д. Балдина, Г.К. Вагнер, А.В. Лебедев, В.А. Помещиков, Л.И. Тананаева и др. рассматривают наивное искусство и творчество художников-любителей.

Крестьянское живописное искусство Вологды начала XX века изучено более подробно. Интерес к народному искусству и народной живописи в виде росписи по дереву впервые возник в прошлом веке. «По существу вся вторая половина XIX века и XX век в русском искусстве развивалась под знаком обращения в той или иной мере к фольклору, сначала к его устным формам, а затем и к декоративному народному искусству»<sup>2</sup>. В то время складываются музейные и частные

коллекции предметов народного искусства. Выходит труд А.А. Бобринского «Народные русские деревянные изделия (предметы домашнего, хозяйственного и отчасти церковного обихода)». В.Н. Воронов в 1924 году в книге «Крестьянское искусство» приводит доводы в пользу ценности народного искусства.

Во второй половине XX века публикуются исследовательские работы, В.М. Вишневской, С.К. Жегаловой, Н.В. Тарановской, В.А. Шелега, О.В. Кругловой, И.А. Пятницкой и др., посвященные народной живописи

Но во всех упомянутых работах произведения художников и мастеров-самоучек, творивших в период первой трети XX века, рассматривались только в контексте традиций декоративно-прикладного народного искусства. Это приводило к тому, что изменения, происходившие в начале XX века в любительском творчестве и явившиеся предвестниками развития новой социальной культуры маргинального характера, оставались без должного внимания.

### **Традиции наива в росписи**

Наивные характеристики сопровождали народное искусство на протяжении его существования. На

---

2 Богуславская И.Я. Народное искусство // Авангард и его русские источники. – Баден-Баден, 1993. – С. 33.

основе опыта предшествующих поколений в народном творчестве закрепился доступный для передачи и принятия информации метод, где объекты реальности теряли «лишние» характеристики. В их художественных образах оставались лишь те черты, которые диктовали прочтение в определённом общем смысле произведения направлении. В изобразительном искусстве творческие задачи решались упрощёнными, плоскостными, примитивно-наивными изображениями. Они были легки не только в восприятии, но и в воспроизведении, так как изображение с характеристиками наива не требовало от художника навыков реалистического изображения.

В изображениях от реальности предмета остаётся только его образ. Все формы предметов упрощённые. Фон и каждая деталь плоскостны несмотря на живописность и отсутствие четкого рисунка. Цвета элементов росписи локальны, хотя и имеют высветления по краю форм, называемые оживками. Оживки, дающие воображению ощущение объёма в предметах, заимствованы из иконописи, в которой этим деталям придаётся условно-символическое значение.

Изобразительный метод народных мастеров передавался из поколе-

ния в поколение, став традицией народного творчества.

К XX веку сложились основные традиционные виды вологодских народных росписей со своими индивидуальными особенностями. Среди них выделились два направления: графические и свободнокистевые. Графические преобладали на северо-востоке Вологодской области и продолжали декоративные традиции архангельских земель. Свободнокистевые росписи развивали живописное письмо школ средней полосы России.

Потерянная к XX веку информация о семантической наполненности росписей заменилась не менее важным фактором – каждая деталь росписи и весь узор в целом стали субъективным информационным источником. В меньшей степени являясь средством украшения, узор на предмете определял статус владельца (социальный, моральный) и предполагал перспективу развития того или иного статуса. Для этого художники использовали традиционный набор символов, выраженных в примитивном отображении реальных предметов и их сочетаний.

К началу XX века мастер-ремесленник и его заказчики трактовали сюжеты и схемы росписей примитивно. Традиционное изображение

запряженного коня трактовалось в народе как сцена свадебного катания. Цветущий куст изображался мастерами с пожеланиями «райской жизни». А образ птиц, который исследователи связывают с образом предков и верхним миром, в народе трактовался как вестник этой «райской жизни». Упрощению подверглось не только прочтение образов, но и деталей: в живописных композициях свободно-кистевых росписей белильные оживки наносились для придания иллюзорной объемности. При этом необходимо отметить, что оживки, заимствованные из иконописи, не имели изначально отношения к объемному изображению, а символизировали божественную энергию как визуальный знак богообщения<sup>3</sup>.

Росписи имели традиционный набор изобразительных элементов. Базовую основу в нём до XX века составляли изображения цветов в окружении листьев. Живописный букет составляли из роз, тюльпанов, круглых ягод и ягод, собранных в виноградную гроздь. Дополнением к цветочным мотивам были вазоны, изображения животных и птиц, человеческие фигуры: всадники, хозяин с хозяйкой и т. д.

Очень часто использовались в росписи изображения птиц. Образ птицы в росписи всегда стилизован, но в живописных изображениях можно прочесть видовые особенности. Птица в росписи служила образом-символом и к XX веку читалась как олицетворение счастливой жизни. Расширение набора элементов росписи происходило и ранее, но при этом сохранялись основные композиционные схемы и традиционность сопровождающих элементов и прочтения. Так, в росписях XIX века встречается изображение самовара. В XIX веке традиции чаепития начали распространяться и в крестьянской среде, прежде всего, в зажиточных семьях, поэтому самовар служил в представлении крестьян символом достатка.

Каждый элемент, деталь традиционной народной росписи подчинялись основной идее произведения. Роспись развивает мысль о счастливой жизни владельцев. В ней присутствует повествовательное начало – основной признак наивного искусства, вытекающий из семантики элементов росписи.

### **Новации в росписи**

XX век стал эпохой формирования обновлений в национальной

3 Рафаил (Карелин) Архимандрит. О языке православной иконы. – СПб.: САТИСЪ, 1997. – С. 17-18.

культуре в целом. Культурные стереотипы преломлялись в ходе новых исторических условий, что явилось определяющим в развитии искусства на все столетие. Активная европеизация столичной культуры добавила ответвлений в социальные составляющие культуры провинции начала XX века. В результате народная культура всё дальше уходила от своих истоков.

Стационарным в народном творчестве Вологды оставался наив. Во всех социальных слоях вологодского общества не пренебрегали изображениями с наивными характеристиками, а принимали их как естественные и единственные.

Традиции расписного творчества Вологды в XX веке переживали критические для своего развития времена. Основанием для этого явились культурные перемены, дошедшие до провинции, в сравнении со столичной средой, с опозданием на многие десятилетия.

Европеизация русской крестьянской культуры происходила медленно, но традиции, бытовавшие в народной культуре, претерпевали колоссальные изменения. Мирозрение крестьянской среды менялось под воздействием новых идей, проникающих посредством деятельности

приезжих представителей столичной интеллигенции, актуальной для начала века литературы, изобразительного искусства и т.д. Крестьянская среда, пропитавшись идеями европейского массового искусства, уже не так стремилась к сохранению прежних традиционных устоев в своей жизни, как прежде.

Та же тенденция прослеживается и в развитии изобразительного творчества. Традиционные росписи, наполненные глубоким содержанием, со временем теряют семантическую многогранность и при их выполнении мастера склоняются более к жизнеподобию, чем к символичности. Традиционные символы росписи в результате превращаются в бытовые сцены.

Исследователь так называемой «промежуточной культуры»<sup>4</sup>, культурного пласта, располагающегося между профессиональным искусством и аутентичным фольклором, В.В. Метальникова пишет: «... персонажи, теряя глубинную символику, начинают воплощать некие идеальные представления о романтических отноше-

---

4 Народная культура в современных условиях: Учебное пособие / М-во культуры РФ, Рос. Ни-т культурологии; ответственный редактор Н.Г. Михайлова – М.: производственно-издательский комбинат ВИНТИ, 2000. – С. 80.

ниях, идиллии на фоне природы, а также распространенные представления о «красавцах» и «красавицах» – таким опосредованным образом воплощаются теперь мужское и женское начала»<sup>5</sup>.

Продолжая оставаться в рамках бытового искусства, роспись отдает дань новым открытиям и развивает сюжетную линию. XX век стал временем развития свободной интерпретации традиционного сюжета росписи, добавил разнообразия в трактовке тех или иных элементов, предоставил возможность раскрыться художественной фантазии мастеров. Да и мастер росписи в произведениях XX века зачастую выступает в амплу художника, создателя авторского произведения, обладающего своим индивидуальным почерком, а не простого копировальщика.

В результате таких преобразований возникли росписи, являющиеся своеобразными предшественниками станковых картин наивного направления. Мастера начала XX века развивают близкую реальному миру тему и оперируют не только устоявшимися в своем семантическом прочтении деталями росписей, но и ищут новые сюжеты в окружающем мире. Устой-

чивые схемы, сложившиеся в традиционной народной росписи, приобретают реалистическую окраску. Авторы-художники вносят коррективы в устоявшиеся сюжетные композиции. Таким образом, происходит трансформация традиций в пользу авторского, субъективного начала.

Свободная трактовка росписи разрушает схемы даже там, где традиции существовали веками – в Северо-Восточных промысловых центрах. Наряду с линией, продолжающей традиции ярусной композиции, и устоявшейся схемой и деталями росписи, развивается новое направление, позволяющее использование объектов реальности для выражения основных идей росписей. Как уже упоминалось, к началу XX века идея росписи звучит как пожелание счастливой или богатой жизни. Но усиление личностного начала открывает более широкий спектр понятия счастья. Сильнее проявляются персональные особенности в отдельных деталях росписи, в которые мастера-художники вкладывают индивидуальное, субъективное понимание проблемы.

При росписи предметов, относящихся непосредственно к девичьим принадлежностям, возникает новая тема – пожелание замужества. Мастерам росписи Северо-Восточных

5 Там же. – С.159.

земель Вологодской губернии не пришлось мудрствовать лукаво при поиске аналогов для выражения своих мыслей. Как и любая информация, заложенная в произведении наивного направления, представление выражалось бескомпромиссно прямолинейно: при пожелании жениха – изображали бравого военного на коне или рядом с конем. Мастер оперировал традиционными изображениями возницы с упряжью, лишь меняя политическую и социальную окраску происходящего. В сюжетах появлялись детали, характеризующие эпоху, угадывались чаяния и надежды людей в данное, конкретное время.

Примерами утверждения являются бытовые росписи на прялках – предметах женского рукоделия. В коллекции Великоустюгского музея есть несколько прялок, относящихся к 20-м годам XX века с изображением всадника на передней стороне лопастики. Так, на прялках № 15144 и 15145 конь и фигура всадника обладают правильными пропорциями и вполне реалистичными формами. При анализе изображений можно с уверенностью утверждать, что автор использовал при нанесении изображения лекало<sup>6</sup>.

6 Такой способ изображения был традиционным в росписи и использовался в

На обеих прялках фигура всадника находится в нижней части композиции. Конь выкрашен темным цветом и воспринимается как единое локальное пятно. Всадник одет в военную форму: на голове фуражка, на торсе китель зеленого цвета с погонами, на ногах темные штаны, заправленные в сапоги. Как и в любом изображении наивного направления, художник здесь выявляет «значимые», по мнению автора, детали: на кителе прорисованы темным цветом пуговицы, карманы, складки ткани. Эти детали конкретизируют рассказ.

Роспись прялки № 15144 отличается деликатным колоритом и гармоничным композиционным построением. Плоскость лопастики не перегружена деталями. Помимо всадника в композицию входит веночек, который обвивает фигуру всадника в нижней части, а в верхней части образует круг, в котором изображены две птички, обращенные друг к другу. В центре композиции, на перекрестии веночков, – изображение сердца. Вся композиция читается однозначно – пожелание встречи с любимым, и, конечно, любимым должен стать популярный во все времена военный.

ремесле отходниками. Местные мастера переняли и этот «секрет» ремесла.

Романтическое настроение продолжает изображение на внутренней стороне лопастки. Двухчастная композиция состоит из венка с цветами в верхней части и вазы с цветами в нижней части. Части композиции разделены развевающейся лентой, списанной с полиграфических открыток начала XX века. Ваза и цветы написаны автором росписи в наивно-самодеятельной манере. Изображения напоминают детский рисунок, где формы предметов трансформированы, неустойчивы, цвета локальны. В то же время можно констатировать, что автор росписи обладал чувством вкуса и гармонии. Дата изготовления прялки 1925 год, что указано на самом изделии – на внутренней стороне лопастки, на уровне букета, изображены цифры «19» и через букет «25».

Позиции традиционных форм изобразительного наивного искусства в XX веке становились все более неустойчивыми под воздействием проникающей в крестьянскую среду массовой городской культуры. Трансформация крестьянской культуры происходила во многом из-за миграции трудоспособного населения из деревни в стремительно развивающийся мир заводов и фабрик. С отрывом от устоев сельской жизни менял-

ся и менталитет человека, упрощался взгляд на мир, терялось социальное самоопределение. В этой новой социальной среде (городской) рождалась своя культура. Она базировалась на наивном народном творчестве, но при этом городская социальная культура стремилась к высотам классического искусства, имевшего ареалом распространения городскую, просвещенную среду. Идеи городской низовой социальной культуры имели обратную связь с сельской средой и раскрепощали традиционные устои, довершая разрушение традиций.

Идеи и приоритеты XX века проникали в крестьянский мир не только через сохранившиеся связи маргиналов и крестьян. Средства массовой информации, получившие свое активное развитие в XX веке, ярко и наглядно представляли тенденции новой моды. Многотиражные печатные издания с иллюстративным материалом, рекламными картинками являлись для периферии, в том числе и для деревенской культуры, поводом к пересмотру своих приоритетов.

В результате внедрения новых идеологических направлений культуры в народную периферийную среду в последней преломляется понимание изобразительного элемента

как составной части многопланового рассказа об окружающем мире, его законах и о месте человека в нем. Изобразительный элемент как таковой становится предметом рассмотрения. Автор-мастер, творец из народа развивает в своем творчестве упрощенное прочтение предмета как символа, но развивает его персональные характеристики, сопоставляя его с реальностью.

Помимо традиционных элементов и схем росписей появляются многочисленные вариации декоративных композиций. В них, как никогда ранее, проявляются личностные приоритеты того или иного мастера. Большинство художников при росписи деревянных бытовых изделий или элементов домовой деревянной архитектуры опираются на свой эмоциональный опыт и визуальную память.

Вполне очевидно, что сказочность семантических мотивов больше не приносит удовлетворения ни заказчику, ни автору: ирреальность традиционных схем росписей утрачивает не столько актуальность, сколько возможность их понимания. Сложное, многоплановое, длительное прочтение сюжета росписи становится атавизмом в среде промышленных скоростей. Художник-мастер ищет бо-

лее простых и понятных потребителю мотивов для воспроизведения позитивных пожеланий. Изображение становится все более приближенным к изображению возможной реальности. На основании этого в художественном арсенале мастеров рождаются открытые новшества даже в таких традиционных сюжетах, как цветочные.

Реалистические тенденции проявились в особенном взгляде на растительный орнамент, которым обладали умельцы, творившие в мастерской, находившейся, по всей видимости, в Тотемском районе. В коллекциях музеев Тотемского и Великоустюгского районов Вологодской области есть прялки, которые можно отнести к работам, выполненным в данной мастерской, по дате изготовления, месту изготовления, по легенде, аналогичности сюжета, манере письма.

Изобразительный состав этой серии, которая впервые вводится в научный оборот, отличается от предшествующих традиционных трактовок растительных деталей орнамента отказом от приукрашивания действительности. В изобразительном ряду нет пышных розанов, витиеватых листьев, экзотических цветов. Персональный почерк этой мастерской отличается утонченным прочтением

простого мотива – одной ветки с ягодами. И эта ветвь написана вне традиционных правил: асимметрично, с сохранением природной хаотичности разветвления и расположения листьев, при этом листья свободно перекрывают изображение ствола ветки. В изображении нет светотеневой моделировки, но ощущение реальности изображения остается у зрителя благодаря тому, что ветка в росписи имеет свою индивидуальность. Каждый листик своим наклоном, количеством прожилок развивает ощущение субъективности. Декоративность достигается при этом лаконичными, приближенными тонами теплой гаммы, обрамлением композиции и традиционной для наивного направления упрощенностью форм.

В Тотемском краеведческом музее есть несколько прялок этого авторства с инв. № 35518, инв. № 21360 и инв. № 35561. В коллекции Великоустюгского музея прялку под инв. № 26855 можно отнести к авторству той же мастерской. Эти прялки бытовали в деревнях Заборского сельского совета Тарногского района и были изготовлены в период 1911 – 1914 годов. Более точных сведений об имени мастеров и точном месте мастерской не сохранилось. В коллекции Тотемского

музея прялки появились после научной экспедиции сотрудников музея по деревням района в 1969 году. Тогда был закуплен ряд предметов бытовой культуры

В прялках присутствует своя, отличная от традиционной, схема композиции. Во всех произведениях поле с изображением обрамлено разноцветными полосами по периметру формы лопасти. Обрамление почти не отличается по цветовой вариации, но расположение цветных полос внутри обрамления свободно в интерпретации. Композиционное расположение ветки с ягодами так же стационарно – ветвь выходит от нижней части лопасти чуть левее от центра и устремляется вверх, раскидываясь по всему пространству лопасти. На оборотных сторонах лопасти в нижней части по заколерованному полю (1/3 плоскости) расположено изображение еще одной ветки, повторяющей по стилю ту, что изображена на лицевой стороне. Использование лекал при нанесении изображений лицевой и оборотной стороны исключено: в композиции, кроме направления веток, нет иных совпадений. Ветки данных произведений отличаются по количеству ответвлений, листьев, ягод. При этом на прялках инв. № 21360 и инв.

№ 35561 ягоды собраны в гроздья, когда в других рассматриваемых прялках этой серии ягоды одиночно разбросаны по ветке. Эта же первая пара прялок содержит дополнительные детали в композиции – их объединяет присутствие небольших листочков по углам обрамления. Такие детали отсутствуют во второй паре. Возможно, что этот факт обозначает разное авторство рассматриваемых пар.

Свобода выбора изобразительных элементов и концентрация внимания на реальных объектах с целью их применения в творчестве развивается повсеместно. В Вологодской губернии этой тенденции были подвержены мастерские и мастера на различных территориях. При этом взаимосвязь между ними не установлена, что подтверждает общее изменение мировоззренческих позиций и установок на отход от традиционного прочтения изобразительного народного творчества.

В Харовском районе Вологодской области (а это более чем 300 километров от Тотемского района) бытовали прялки, роспись которых не менее откровенно раскрывала красоту местной флоры. В фондах Вологодского государственного историко-архитектурного музея есть два

экспоната, представляющие работу харовского мастера начала XX века. Эти прялки, как и вышеназванные, ранее не были описаны и не рассматривались как объект наивного искусства вологодских мастеров.

Обе прялки бытовали в деревнях Кумзеровского с/с Харовского района. По легенде, датируются 1910 годом. На прялке под инв. № 26937-57 изображено растение с одним стеблем (подобие традиционного «дерева»), на котором собраны различные виды растений: виноградные гроздья, колокольчики, небольшие цветы-пятилистники, зонтичный цветок. Кроме виноградных гроздьев, все остальные виды цветов, представленные в композиции, узнаваемы и являются представителями флоры Вологодчины. Колокольчики, цветы земляники, зонтичная душица обыкновенная, зеленые каплевидные листья изображены здесь с конкретизирующими признаками. На росписи прялки под инв. № 26937-121 в той же композиционной схеме, уже без экзотического винограда, цветы и листья выглядят максимально натуралистично. Цветовая гамма произведения отражает северную неброскую природу. Приглушенные голубые и желтые, светлые зеленые, белый – естественные цвета северного лета.

Однако автор прялочной росписи продолжает традицию тяготения к звучности цветовой гаммы. Бедность естественных природных красок не позволяет народному мастеру активно выразить свои эмоции. Роспись служит для украшения, привнесения чувства радости, пожелания счастья, и мастер увеличивает яркость цветов растительности темным фоном, а в прялке под инв. № 26937-121 почти черным. Этот прием позволяет мастеру добиться звучания блеклых, приближенных друг к другу по цветовой гамме и тону цветов в букете.

Развитие получили не только растительные элементы в изобразительном творчестве народных мастеров-художников. Развивается весь спектр элементов, применяемых в росписи. Откровенно опираясь на реальность, представляет образ птицы мастер расписной прялки №31484 из коллекции Тотемского краеведческого музея. Центральную часть этого произведения занимает изображение павлина. Птица узнаваема и обладает вполне конкретными характеристиками вида: маленькой головой с хохолком на длинной шее; длинным, полураскрытым хвостом с круглыми цветовыми пятнами на концах перьев; маленькими крыльями с продольны-

ми полосами. Даже цветовая гамма оперения – сине-зеленая – приближена к реальности. Изображение тела птицы не лишено свето-теневого моделирования. Фигура птицы расположена в центре композиции в желтом круге, обвитым вьюном с белыми цветами. Яркое желтое пятно центрального круга усиливает активность композиционного центра. Изображение птицы в нём воспринимается более ярким, контрастным. Этим приёмом, которым пользуются и другие народные мастера, автор подчеркивает эмоциональную наполненность своего произведения.

Свет и тень отражены и на других деталях росписи. Композицию в верхней части дополняют белые раскрытые цветы с желтым скоплением тычинок в середине. Их лепестки и листья ломаются тенью, наложенной художником. По легенде, эту прялку в 1910 году расписал Михаил Короткий – мастер из деревни Матвеевская Нюксенского района Вологодской области. Качество изображения говорит об авторе произведения, как о мастере, обладающем выдающимся художественным талантом и особым колористическим чутьем.

Композиция произведения выходит за рамки традиционной роспи-

си. Хотя мастер использует образ птицы, являющийся одним из основных семантических образов в народной культуре, его трактовка носит конкретные черты реального образа павлина. Данный вид птиц не характерен для севера России, и, вероятно, мастер опирался на свои впечатления от иллюстраций, опубликованных в печатных изданиях начала XX века.

### Выводы

Таким образом, можно утверждать, что в начале XX века народное искусство претерпевает изменения, которые вызваны смешением культур и разрушением традиционного мировоззрения крестьянина, приближением его к маргинальной среде.

В произведениях народных мастеров росписи до XX века изображение опосредованно относилось к материальному миру. Оно развивало представления и передавало информацию о чувственных началах, которые в свою очередь диктовали условия существования земного мира, судьбу человека. Первоисточником мира всегда было духовное начало, и его первостепенность принималась без сомнения под воздействием традиционных народных верований и представлений.

В росписи начала XX века мастера отражают суть проникающих в крестьянскую среду идей самостоятельности человеческого сознания. Авторы определяют мир земной, материальной как первоисточник и «источник» духовного. Революционность проявившейся тенденции неоспорима, но нельзя утверждать о повсеместном проявлении такого рода «богохульства». Можно лишь констатировать факт единичного проявления бессознательного выражения рожденных временем перемен.

На примере вологодских росписей начала XX века очевидно, что вторжение новорожденной культурной среды разорвало связь с традицией народной живописи. Мастера росписи все чаще выступают в роли новаторов и используют мотивы, утвержденные массовой культурой, для привлечения внимания заказчика к своему творчеству. На фоне таковых преобразований прогрессирует факт забвения основ семантики росписи и перефразирование сюжетной линии в упрощенное повествование.

При этом расширяются рамки элементов росписи, составляющих сюжет. При создании образов росписи, помимо традиционных элементов, мастера все чаще обращаются к окружающей действительности.

Таким образом, в начале XX века народные художники росписи, откликаясь на нововведения времени, приближают свое творчество к реалистическим позициям, при этом все более отдаляясь от традиционных устоев расписного искусства. Семантическую наполненность росписи заменяет бытовое повествование, которое лишь сохранившимися композиционными схемами и отдельными выразительными элементами отдает дань сложившимся вековым традициям. На смену традиционным определениям в роспись вхо-

дят установки, приближающие народную любительскую роспись к основам станкового искусства.

При этом нужно отметить тот факт, что народное творчество не теряет наивные характеристики, так как они являются базовыми. Наивное искусство получает при этих изменениях дополнительные факторы для дальнейшего развития, которые выражаются в освобождении от стационарности традиционного изобразительного творчества, обобщенности в решении образного состава композиций.

### Библиография

1. Балдина О.Д. Второе призвание: Очерки. – М.: Молодая гвардия, 1983. – 126 с.
2. Бобринский А.А. Народные русские деревянные изделия. Предметы домашнего, хозяйственного и отчасти церковного обихода. – Вып. II. – М., 1911. – 22 с.
3. Богемская К.Г. Понять примитив: Самодеятельное, наивное и аутсайдерское искусство в XX в. – СПб.: Алетейя, 2001. – 183 с.
4. Богуславская И. Я. Народное искусство // Авангард и его русские источники. – Баден-Баден, 1993г. – С.33.
5. Богуславская И.Я. Русское народное искусство. – Л.: Советский художник, 1968. – 120 с.
6. Вагнер Г.К. О соотношении народного и самодеятельного искусства // Проблемы народного искусства. – М.: Изобразительное искусство, 1982. – 253 с.
7. Вильданова Т.В. Виктор Михайлович Василенко о примитиве // Научные чтения памяти Василенко. Сборник статей / Под.ред. Е.В. Долгих. – М.: Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства, 1989. – С. 138.
8. Вишневская В. М., Каплан Н. И., Буданов С. М. Русская народная резьба и роспись по дереву. – М.: КОИЗ, 1956. – 259 с.

9. Воронов В.Н. Крестьянское искусство. – М.: Государственное издательство, 1924. – 147 с.
10. Жегалова С.К. Русская народная живопись. – М.: Просвещение, 1984. – 191 с.
11. Искусство аутсайдеров: путеводитель / Под ред. В.В. Гаврилова. – Ярославль: ИНЫЕ, 2005. – 104 с.
12. Круглова О.В. Народная роспись Северной Двины. – М.: Изобразительное искусство, 1984. – 174 с.
13. Лебедев А.В. Типология примитива. (Россия XVIII – XIX вв.) Постановка проблемы // Примитив в искусстве: Грани проблемы: Сборник статей / Ред.-сост. К.Г. Богемская. – М.: РИИ, 1992. – 228 с.
14. Народная культура в современных условиях: Учебное пособие / Отв. ред. Н.Г. Михайлова. – М.: производственно-издательский комбинат ВИНТИ, 2000. – 160 с.
15. Прокофьев В.Н. О трех уровнях художественной культуры Нового и Новейшего времени // Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени / Под ред. Прокофьева. – М.: Наука, 1983. – С. 8-22.
16. Пунин Н.Н. Искусство примитива и современный рисунок // Искусство народностей Сибири. – Л., 1930. – С. 13-36.
17. Рафаил (Карелин) Архимандрит О языке православной иконы. – СПб.: САТИСЪ, 1997. – 120 с.
18. Тарановская Н.В., Мальцев Н.В. Русские прялки. Альбом. – Л.: Аврора, 1970. – 120 с.
19. Шелег В.А. Северная резьба по дереву: ареалы и этнические традиции // Сборник статей «Русский Север». – СПб.: Наука 1992. – С. 127-147.

## **Development of trends of naive art in decorative and applied paintings at the end of the 19<sup>th</sup> – the beginning of the 20<sup>th</sup> century as exemplified by creations of masters from Vologda**

**Kulizhnikova Natalia Petrovna**

Postgraduate student of the department of Russian art  
Of Russian Academy of Arts,

Ilya Repin St. Petersburg State Academic Institute of Fine Arts, Sculpture and Architecture,  
P.O box 199034, 17 Universitetskaya emb., Saint Petersburg, Russia;  
e-mail: cool.06.16@yandex.ru

### **Abstract**

The article is devoted to naive national pictorial art of the beginning of the 20th century with national paintings as the main component. The historiography of the subject provides scientific works of foreign and Russian historians and critics. The national (peoples) painting is analyzed by the examples of national paintings of Vologda region. The paintings trace back the stability of naïve characteristics and verify that the naïve pictures are traditional for arts and crafts of the region. The article also considers the main traditional types of national paintings of Vologda region with their specific features and sets of traditional elements. The XXth century became an era of renewal formation in national culture as a whole and particularly in naive national painting. The analysis of works by national masters of fine arts from Vologda region represents a kind of change of traditional components of painting and its approach to foundations of mounted (easel) art. The ideological content of paintings is developing. The painting semantics is being replaced by household narrations. The masters don't apply traditional painting schemes. The masters freely express their authorial origin. At the national arts and crafts hold down the naïve characteristics: the painting remains to be an information carrier which is revealed by a plot; the components of painting are the simplified reflections of real objects.

### **Keywords**

Painting, folk art, naivety, Vologda.

### **References**

1. Archimandrite Rafael Karelin (1997), *On the language of orthodox icon* [*O yazyke pravoslavnoi ikony*], SATIS", St. Petersburg, 120 p.
2. Baldina, O.D. (1983), *The second calling: essays* [*Vtoroe prizvanie: Ocherki*], Molodaya gvardiya, Moscow, 126 p.

3. Bobrinskii, A.A. (1911), *Traditional Russian wooden products. Household and partly ecclesiastical products* [*Narodnye russkie derevyannye izdeliya. Predmety domashnego, khozyaistvennogo i otchasti tserkovnogo obikhoda*], Moscow, No. 2, 22 p.
4. Bogemskaya, K.G. (2001), *Understanding a primitive: avocational, naive and outsider art in the XX century* [*Ponyat' primitiv: Samodeyatel'noe, naivnoe i autsaiderskoe iskusstvo v XX v.*], Aleteiya, St. Petersburg, 183 p.
5. Boguslavskaya, I.Ya. (1968), *Russian folk art* [*Russkoe narodnoe iskusstvo*], Sovetskii khudozhnik, Leningrad, 120 p.
6. Boguslavskaya, I. Ya. (1993), "Folk art", *Avant-garde and its Russian sources* ["Narodnoe iskusstvo", *Avangard i ego russkie istochniki*], Baden-Baden, p.33.
7. Gavrilov, V.V. (2005), *Outsider art: guide-book* [*Iskusstvo autsaiderov: putevoditel'*], INYE, Yaroslavl, 104 p.
8. Kruglova, O.V. (1984), *Folk paintings of the Northern Dvina* [*Narodnaya rospis' Severnoi Dviny*], Izobrazitel'noe iskusstvo, Moscow, 174 p.
9. Lebedev, A.V., Bogemskaya, K.G. (1992), "Typology of the primitive (Russia in the XVIII–XIX centuries). Problem definition", *The primitive in the Art: Facets of the problem: Collection of articles* ["Tipologiya primitiva. (Rossiya XVIII–XIX vv.) Postanovka problemy", *Primitiv v iskusstve: Grani problemy: Sbornik statei*], RII, Moscow, 228 p.
10. Mikhailova, N.G. (2000), *Folk culture in modern conditions: study guide* [*Narodnaya kul'tura v sovremennykh usloviyakh: Uchebnoe posobie*], VINITI, Moscow, 160 p.
11. Prokof'ev, V.N. (1983), "Three levels of artistic culture of the modern and contemporary history", *The primitive and its place in the artistic culture of the modern and contemporary history* ["O trekh urovnyakh khudozhestvennoi kul'tury Novogo i Noveishego vremeni", *Primitiv i ego mesto v khudozhestvennoi kul'ture Novogo i Noveishego vremeni*], Nauka, Moscow, pp. 8-22.
12. Punin, N.N. (1930), "The art of the primitive and the modern image", *The art of the peoples of Siberia* ["Iskusstvo primitiva i sovremenniy risunok", *Iskusstvo narodnostei Sibiri*], Leningrad, pp. 13-36.
13. Sheleg, V.A. (1992), "North woodcarving: surfaces and ethnic traditions", *Collection of articles "Russkii Sever"* ["Severnaya rez'ba po derevu: arealy i etnicheskie traditsii", *Sbornik statei "Russkii Sever"*], Nauka, St. Petersburg, pp. 127-147.

14. Taranovskaya, N.V. (1970), *Maltsev, N. V. Russian distaff. Album [Mal'tsev N.V. Russkie pryalki. Al'bom]*, Avrora, Leningrad, 120 p.
15. Vagner, G.K. (1982), "On the relation between folk and avocational arts", *Problems of folk art ["O sootnoshenii narodnogo i samodeyatel'nogo iskusstva", Problemy narodnogo iskusstva]*, Izobrazitel'noe iskusstvo, Moscow, 253 p.
16. Vil'danova, T.V., Dolgikh E.V. (1989), "Victor M. Vasilenko about the primitive", *Scientific readings in memory of Vasilenko. Collection of articles ["Viktor Mikhailovich Vasilenko o primitive", Nauchnye chteniya pamyati Vasilenko. Sbornik statei]*, Vserossiiskii muzei dekorativno-prikladnogo i narodnogo iskusstva, Moscow p.138.
17. Vishnevskaya, V. M., Kaplan N. I., Budanov S. M. (1956), *Russian folk wood carving and painting [Russkaya narodnaya rez'ba i rospis' po derevu]*, KOIZ, Moscow, 259 p.
18. Voronov, V.N. (1924), *Peasant art [Krest'yanskoe iskusstvo]*, Gosudarstvennoe izdatel'stvo, Moscow, 147 p.
19. Zhegalova, S.K. (1984), *Russian folk painting [Russkaya narodnaya zhivopis']*, Prosveshchenie, Moscow, 191 p.