**Проблемы традиций в искусстве современных народных художественных промыслов**

И. Я. Богуславская

Среди многих проблем современного народного искусства проблемы традиций едва ли не самые существенные и сложные. Они вызывают многолетние споры, временами переходящие в организованные дискуссии1. Однако и сегодня эту тему нельзя считать исчерпанной; скорее наоборот, чем дальше идет развитие народного искусства, тем большую актуальность она приобретает. Причем актуальность не только теоретического характера, но в еще большей мере практического, связанного с повседневной жизнью современных народных художественных промыслов.

Что понимать под традициями вообще и в чем заключаются традиции конкретных народных промыслов? Не означает ли приверженность традициям консерватизма? Каковы взаимосвязи традиций и местных стилистических особенностей искусства промысла? Эти и многие другие темы проблемы волнуют и исследователей, и художников-практиков.

Традиционность общепризнана как одна из специфических особенностей народного искусства. О традициях в фольклоре, народных промыслах существует обширная литература2. Но в ней обычно нет определения самого понятия "традиции", разные исследователи вкладывают в него различное содержание. Одни ученые (В. С. Воронов, В. М. Василенко, Т. М. Разина) под традиционностью народного искусства понимают в основном древность его образов, форм и приемов, устойчивость их сохранения и преемственность в освоении3.

Подобная точка зрения акцентирует одну сторону традиции - связь народного искусства с прошлым, его корни, древние истоки, без которых вообще невозможно понимание этого явления человеческой культуры...

Абсолютизируя одну сторону традиции, некоторые ученые видят в традициях народного искусства только прошлое и делают вывод о косности, отсталости этого искусства, отсутствии в нем связей с современностью. Приверженцем таких взглядов является М. А. Ильин. Анализ и критика его точки зрения могут быть предметом специальной статьи. В данной связи ограничимся лишь замечанием, что М. А. Ильин понимает под традицией частные ее моменты: сюжеты, мотивы, приемы, формы, колорит произведений конкретных народных промыслов, вне того органического целого, в которое сливаются все эти частности в определенное время и в каждом из промыслов, создавая самобытные черты местного народного искусства4.

Такое узкое понимание традиций не могло не привести к их отрицанию как пути, по которому можно идти "вперед с назад повернутой головой"5. Исходя из неверного понимания развития искусства вообще только как поступательного, эволюционного, смешивая такие разные понятия, как народное и народность искусства, его национальность, Ильин приходит к неверному выводу о консерватизме искусства народных промыслов, топтании на месте, о единственно возможном для них пути - поглощении художественной промышленностью, нивелировке в едином так называемом "современном стиле" декоративно- прикладного искусства.

Подобные взгляды вызывали обоснованную критику еще двадцать лет назад. Она занимает немало страниц в трудах А. Б. Салтыкова, выдающегося теоретика советского прикладного искусства, внесшего большой вклад в изучение вопросов традиций6. Салтыков понимал традиции как явление диалектическое, связанное не только с прошлым, но с настоящим и будущим. Он постоянно подчеркивал прямую связь традиций с современным советским искусством, анализировал движение и развитие традиций, которые, по его мнению, заключаются не в одних формальных признаках искусства данного промысла и не в механической их сумме, но в целостности образной художественной системы промысла и ее историческом развитии.

Актуальны мысли Салтыкова о необходимости исторического подхода к понятию стиля в народном искусстве. "... Всякий стиль,- писал он,- есть выражение духовного состояния народа своего времени ... народ не останавливается в своем развитии... он постоянно меняется... и с этими переменами неизбежно связаны изменения художественного стиля"7.

Правильность своих теоретических позиций в вопросах традиций А. Б. Салтыков блестяще подтвердил на примере практической работы с мастерами Гжели.

В наши дни идеи и мысли А. Б. Салтыкова повторяются и развиваются в ряде статей М. А. Некрасовой8. Она справедливо полагает, что традиция глубоко содержательна, что это глубоко внутреннее явление. Основа традиции - правильное отношение к национальному наследию. Наследие - все искусство прошлого. В традицию же переходит все то, что имеет непреходящую ценность. Это опыт народа, то, что способно по-новому жить в современности.

Однако все эти верные общие положения нуждаются в конкретном анализе.

В ряде своих работ В. И. Ленин останавливается на проблеме революционных традиций и роли культурного наследия в строительстве нового общества. Разделяя в подходе к решению этих вопросов общие принципы и конкретное их выражение, он подчеркивает два момента: преемственность традиций, необходимость знания наследия прошлого как основы, на которой должно развиваться новое, и конкретно-исторический подход к анализу развития самих традиций. Диалектика развития традиций требует критического отношения к их содержанию в определенных условиях. Содержание и развитие традиций не означает их простого повторения, механического использования9. Эти мысли В. И. Ленина дают ключ к правильному пониманию интересующих нас проблем.

В широком смысле слова нет явлений вне традиций. Ничто не рождается на пустом месте, без освоения опыта прошлого. Традиции - своего рода двигатель прогресса культуры, те opгaнические черты разных сторон жизнедеятельности, которые отбираются, сохраняются и развиваются поколениями как лучшие, типичные, привычные. Но традиции - не нечто раз и навсегда данное, застывшее, неподвижное, не синоним прошлого или похожего на прошлое. Диалектическое единство прошлого, настоящего и потенциального будущего, заложенного в традиции, прекрасно выражено в определении, которое дал выдающийся русский композитор ХХ века И. Ф. Стравинский. И хотя он основывался на анализе музыкальных произведений, он выразил существо понятия традиции в ее широком и объективном содержании.

"Традиция, - писал Стравинский,- понятие родовое; она не просто "передается" от отцов к детям, но претерпевает жизненный процесс: рождается, растет, достигает зрелости, идет на спад и, бывает, возрождается. Эти стадии роста и спада вступают в противоречие со стадиями, соответствующими иному пониманию: истинная традиция живет в противоречии"10.

Нет традиций вообще, а есть традиции конкретной сферы человеческой деятельности у конкретного народа, в конкретном месте и в определенную эпоху. Между тем жизнь и развитие традиции, конкретно-исторический подход к ее анализу нередко игнорируются, не принимаются во внимание.

Традиция - понятие многослойное. Традиции пронизывают все явления жизни, быта, производства, экономики, культуры, искусства, в каждой сфере обладая своей спецификой в содержании и проявлении. Есть существенные различия в проявлении традиций в искусстве вообще и в народном в особенности.

Художник-профессионал в своем индивидуальном творчестве выражает и развивает те или иные традиции в меру личных особенностей творчества, мировоззрения, одаренности. Здесь "подлинно творческие традиции очень часто не выражаются во внешнем сходстве и в прямых заимствованиях и могут быть скрыты во внутреннем смысле творческого развития художника, в его основных тенденциях, иногда даже вовсе не осознаваемых самим художником"11. Бывает и иначе, когда художник сознательно обращается к определенным традициям в искусстве и по-своему преобразует их. Так к традициям разных эпох в искусстве обращался Пабло Пикассо, но все они преобразовывались силой его большого и самобытного таланта - детища ХХ века.

В народном искусстве живут традиции коллективного творчества. Эти традиции складывались веками и шлифовались многими поколениями людей. Кровная связь народного искусства с жизнью, трудом, бытом народа обусловила историческую преемственность традиций народной культуры, формирование не только общенародных, национальных традиций, но и их местных локальных проявлений в крестьянском творчестве и народных промыслах. Традиции крестьянского искусства в силу известного консерватизма бытового уклада, особой приверженности к патриархальной старине развивались медленно, эволюционно. Многие из этих традиций ушли в прошлое вместе с породившей их средой и условиями жизни, например, традиции древней славянской мифологии, давшие жизнь образам многих видов крестьянского искусства и целому пласту орнамента народной вышивки.

Несколько иной путь формирования и развития традиций в народных промыслах, исторически сложившихся под воздействием конкретных социально-экономических, природно-географических и культурных условий. Народные художественные промыслы возникали, складывались и развивались в различных местностях и в разное время - одни в древности, другие - в конце XIX - начале ХХ века под влиянием капиталистического развития деревни, третьи - в 1920 - 1930-е годы в новых условиях советской действительности. Нередко базой для создания промысла служил развитый вид местного крестьянского искусства.

На создание стиля и формирование традиций искусства промысла оказывали влияние многие факторы, одни более опосредованно и как бы неуловимо во внешнем проявлении, другие - явно и непосредственно воздействуя на характер искусства и структуру художественного образа.

Конкретно-исторический подход к анализу всех факторов, участвующих в создании и развитии народного промысла, показывает, что их роль на разных этапах развития промысла и в разное время могла быть неоднозначной.

Какие же конкретные факторы влияют на создание традиций искусства народного промысла и какова их роль в развитии и сегодняшнем состоянии местного искусства?

Называя тот или иной промысел, мы говорим: вологодское кружево, хохломская роспись, палехская лаковая миниатюра, дымковская игрушка, то есть называем вид искусства и местность, давшую ему жизнь. Эта взаимосвязь нередко недооценивается и даже игнорируется. Между тем взаимозависимость местности и искусства играла и продолжает играть решающую роль не только в момент возникновения промысла, когда началась художественная обработка природного местного материала - глины, кости, дерева, но и на протяжении всей истории промысла, когда местные условия быта, культуры, социально-экономические, торговые отношения постоянно в той или иной форме и степени воздействовали на его жизнь, формирование стиля и традиций.

Опосредованное, но активное влияние природно-географического фактора на искусство промысла вошло в его неповторимое своеобразие, освоено и развивается многими поколениями мастеров, живших и живущих в этой местности, выразилось в складе их характера, особенностях местного быта, языка. Все это обусловило многовековое развитие хохломской росписи в лесах Заволжья, а не в Средней Азии или Курске, дымковской игрушки - в Вятке (г. Кирове), а не в Тульской области, богородской игрушки - в Подмосковье, а не на нижегородской земле.

Этот сложный многовековый процесс коллективного опыта народа нельзя игнорировать и механически переносить на оправдание многочисленных псевдо-хохломских производств, возникших в последнее время в разных районах на гребне модной волны и увлечения "народными" сувенирами. Причина их возникновения - не в миграции промыслов и мастеров, а в коммерческой предприимчивости руководителей некоторых сувенирных предприятий.

Не вдаваясь в анализ очевидного тезиса о том, что производство сувениров не тождественно народному искусству и не исчерпывает всей деятельности народных художественных промыслов12, заметим, что миграция народных мастеров существовала и раньше, причем не только отдельных мастеров, менявших место жительства в силу разных жизненных обстоятельств. Известны так называемые отхожие промыслы, например, вятских мастеров, расписывавших дома на Урале и Севере России13. Наиболее талантливые из них могли оказывать влияние на местное творчество. Но, как правило, они несли с собой крепкие традиции своего местного промысла, распространяя по северу коллективный опыт именно вятских народных росписей.

Сегодня переезд мастера в другую местность лишает его контактов с коллективом, в котором он сложился как художник, лишает полезной критики и контроля товарищей, благодаря которым испокон веков отрабатывались традиции народного искусства. В отрыве от своей среды мастер или становится чистым ремесленником, повторяющим по инерции раз навсегда заученное (что наглядно демонстрируют невыразительные, лишенные образного существа игрушки Л. Г. Фокиной-Лобановой, бывшей дымковской мастерицы, живущей много лет в Москве), или переходит в категорию художников индивидуального творчества, если обладает достаточно сильными и яркими творческими данными.

Весьма поучителен пример известного холмогорского мастера П. П. Черниковича, переезд которого из села Ломоносова в г. Горький повлек за собой серьезную ломку в творчестве, поиски новых основ и стилистических особенностей искусства именно потому, что традиции искусства промысла заключаются не в одних технических приемах и мастерстве резьбы по кости и не исчерпываются мотивами орнамента, основанными на холмогорской раковине или поволжском аканте.

Миграция мастеров - процесс сложный. Для того чтобы брошенные в чужую землю семена проросли и дали свежие, новые ростки, необходимо длительное время и талантливые мастера. Объявлять липецкую или курскую "хохлому" народным искусством преждевременно: нет у них самобытных мощных традиций, корней народной культуры, а есть своего рода плагиат - заимствование чужого коллективного опыта, подражание чужому мастерству, использование стилистических особенностей и принципов не своего искусства.

Отсюда та эклектика и подражание эмалям, черты псевдорусского стиля конца XIX века, которые свойственны изделиям так называемой "липецкой хохломы". Между тем во всех районах есть свои традиции народного творчества, местные развитые виды искусства, но этот опыт часто лежит втуне в собраниях музеев только как наследие прошлого и в должной мере не используется.

Сегодня формы связи народного мастера с землей промысла изменились: учиться в Палех, Мстеру, Ломоносово приезжают из разных областей страны. Но настоящими художниками становятся лишь те, кто воспринял местную школу и традиции органично, как подлинное творчество, а не сумму навыков и приемов ремесла. В этом смысле и земля промысла становится для них второй родиной.

Таким образом, природно-географический фактор с местными культурными традициями является одним из важнейших условий формирования и развития самобытных художественных традиций народного промысла.

С этим фактором связан, им обусловлен и сам вид местного народного искусства и его особенности, - сложившаяся за всю историю промысла система материально-технических и образно-выразительных средств, иначе говоря, своего рода "канон" - свод неписанных правил местного искусства. Эти правила складывались исторически, длительным освоением коллективным опытом всего лучшего, создававшегося трудом и творчеством поколений мастеров промысла. Однако те черты, которые сегодня составляют канон или художественную систему, не всегда занимали в ней то же самое место. В свое время они были явлениями новыми, непривычными, требующими творческих усилий и времени для освоения и превращения в канонические. Следовательно, и наше сегодняшнее представление о традициях промысла охватывает лишь определенный этап, небольшую часть всего исторического пути развития местного искусства. Незнание подчас его истоков, древней поры, доступность для исследования только периода, ограниченного главным образом XIX - ХХ веками, весьма сужают возможности анализа самого процесса сложения традиций. Но даже и этот поздний этап позволяет видеть их движение и развитие. Тем более, что убыстрившиеся темпы современной жизни оказывают заметное влияние на ускорение многих явлений в искусстве народных промыслов и определенную перестройку их канонических черт. В известном смысле это процесс закономерный и необратимый.

Системный анализ современной науки предполагает изучение явления или объекта в единстве его поведения и строения, функционирования и внутренней структуры. Именно диалектическое единство этих противоположностей раскрывает сложные взаимосвязи и взаимообусловленность внешних и внутренних факторов, которые определяют специфику строения и особенности поведения данной системы14. Уровень современных знаний о народном искусстве позволяет рассматривать его как сложную художественную систему, обладающую специфическими законами строения и развития. Но если общие закономерности народного искусства уже давно стали предметом научного знания, то более частные проявления их в местных системах народных промыслов и различных видах искусства еще ждут своей очереди.

Наличие самобытных художественных систем в народных промыслах отмечали А. Б. Салтыков, М. А. Некрасова15. Некрасовой глубоко проанализирована система искусства Палеха16. Что касается многих других центров народных промыслов, то изучение их особенностей и принципов творчества - насущная задача науки. Трудно говорить о развитии традиций в конкретном промысле, если не раскрыты черты, присущие самой этой традиции, и не ясна специфика выразительных средств и возможностей местного искусства. Ведь элементы художественной системы, которые составляют существо искусства данного промысла и передаются из поколения в поколение, и становятся традицией.

Попытаемся в общем плане определить основные особенности художественной системы народных промыслов, степень подвижности ее составных частей и их роль в формировании традиций.

Существо художественной системы в искусстве народных промыслов составляют материал, способы его обработки и характер изготовляемых предметов, принципы и приемы воплощения образа. В последних важную роль играет свойство декоративности в виде особенностей форм предметов, орнамента, сюжетных изображений, выраженных живописными, пластическими или графическими средствами. Эти данные в каждом промысле складываются в арсенал специфических выразительных средств и составляют свои взаимосвязи. Одни и те же факторы в различных художественных системах могут играть разную роль - в большей или меньшей степени существенную в создании специфических черт искусства данного промысла. Это именно система взаимосвязанных элементов, а не механическая их сумма, ибо изменения и нововведения даже в одном из них часто ведут к ломке и перестройке всей системы.

Исторически все элементы системы подвержены изменению и развитию. Но степень их активности и подвижности в развитии местных традиций различна.

Определяющими и самыми устойчивыми факторами системы являются материал, способы и характер его обработки. Само возникновение промысла нередко было обусловлено наличием природного сырья. Использование природных естественных материалов - одна из общих и основных традиций народного искусства. Именно в материале, с которым работали и работают многие поколения мастеров промысла, как в клетке живого организма, заключены все не только материально-технические, но и художественные особенности местного искусства. Двойственная природа произведений народного искусства - их материальная, "вещная" и художественная ценность - рождалась из определенного материала, знания его природных свойств, качеств, структурных и эстетических возможностей; в использовании этого материала, в технике его обработки и формировании навыков мастерства заключен труд многих поколений народных мастеров.

Материал определял и способы его обработки соответствующими инструментами, из чего возникали и исторически развивались традиции собственно художественного ремесла, где высокое техническое мастерство рождало искусство, а приемы обработки материала во многом обусловливали декор и специфику выразительных средств в целом. Уровень мастерства определял профессионализм народного искусства, навыки и опыт которого приобретались преемственностью поколений мастеров, а ныне, кроме этого, обучением в местной профессионально-технической или художественной школе и последующей практической деятельностью на промысле.

Материал и техника его обработки неотделимы от характера изготовляемых предметов. Они диктовали как их родовую принадлежность, функциональное назначение (игрушки, утварь, ювелирные украшения, костюм), так и особенности формы (токарной, резной, ажурной и т. п.).

Взаимодействие этих трех факторов - материала, техники его обработки и предметного существа изделий - составляет, на наш взгляд, основу и наиболее устойчивую часть художественной системы местного искусства, а следовательно, играет существенную роль в формировании его традиций. Можно ли представить себе искусство хохломской росписи без деревянных токарных форм предметов и специфических материальных и технических приемов самой росписи или холмогорскую резную кость без ажурной, рельефной резьбы и гравировки и разнообразного по формам, но обусловленного дорогим хрупким материалом характера предметов? Можно ли говорить о кружевоплетении без четырех основных элементов этого искусства - насновки; полотнянки, сетки и плетешка - и их модуляций в каждом центре кружевного дела, хотя круг самих предметов из кружева достаточно определенен и един повсеместно?

Однако устойчивость не означает неподвижности. История народных промыслов дает нам примеры перестройки и изменений даже в основополагающих частях местной художественной системы. Правда, эти изменения зависят не только от творческой воли мастера, но и от объективных условий общего прогресса. Тем не менее при всей устойчивости материала, определяющего суть самого искусства промысла, в нем происходили и происходят процессы замены отдельных составных частей, обусловленные временем, материально-техническими новшествами. Смена красок в росписи, замена олифы лаками, оловянного порошка в хохломской росписи алюминиевым, вытеснение шелковых нитей хлопчатобумажными, появление в 1870 - 1880-х годах анилинового гаруса в текстильных видах искусства - все это вносило заметные коррективы в сложившиеся традиции, кардинально меняло не только колорит произведений, но также их фактуру, влияло на общий стиль и характер. Далеко не всегда эти новшества сразу обогащали традиции, нередко они наносили ущерб художественным достоинствам произведений. Но коллективный опыт "выправлял" эти потери, либо отвергая новшество, либо преобразуя его в русло традиций. Так, например, народные мастера сумели освоить яркость и звучность окрашенной анилином шерсти и найти в ней своеобразную красоту. С анилиновыми же красителями родилась веселая пестрота и нарядность многих глиняных игрушек.

Но все эти нововведения в материал не меняли его принципиального существа. Традиция использования природных материалов со всеми свойствами их фактуры - одна из эстетических норм народного искусства и поныне. Мы знаем единственный пример принципиального перехода на новый материал - в искусстве советской лаковой миниатюры в Палехе, Мстере и Холуе. Но и эта новизна в известной мере относительна, так как папье-маше - производное древесины, опыт его использования палешане восприняли в Федоскине, а главное - дали новое творческое развитие многовековой системе древнерусской живописи.

В меньшей мере, чем материал, меняются способы его обработки и инструмент. Но и в них технический прогресс вносил дополнения и изменения появлением новых механизмов, которые помогали работе мастера, ускоряли подсобные операции, облегчали воплощение творческого замысла.

Однако никакая машина не может заменить традиционную рукотворность произведений народных промыслов, индивидуальность создания каждой, даже серийной вещи. Человеческая рука не может как механизм буквально повторить одно и то же. Уже в этом залог вариантности, присущей народному искусству. С другой стороны, любая машина, например, вязальная или вышивальная, не способна поднять хотя и технически совершенное, но все же стандартизированное изделие до уровня одухотворенного, творчески осмысленного произведения. Кроме того, введение машин в такие виды искусства, как вышивка, вязка, ткачество, набойка, кружевоплетение, стирает в изделиях те локальные особенности, которые нередко заключаются в узкоместных приемах и секретах мастерства. Особенно пагубна машинная унификация в однородных промыслах, например, в строчевых вышивальных центрах.

Относительно подвижен и традиционный характер создаваемых на промысле предметов. Сохранение, как правило, родовой принадлежности к определенному кругу предметов сопровождается изменением их функций, роли в быту, что в свою очередь воздействует на образное существо произведений, приемы воплощения образа.

Функциональность предметов народного искусства - также явление исторического порядка, она не сводится только к их извечному утилитарному характеру.. Народ вынужден был в силу условий жизни проявлять свои творческие способности в украшении предметов, среди которых жил и трудился. Как правило, наиболее художественные предметы народного искусства, например, прялки, утварь, свадебный костюм, несли свою утилитарную функцию скорее символически, будучи используемы лишь в исключительных обстоятельствах общественных или семейных праздников и связанных с ними обрядов.

Произведения народного искусства многофункциональны, их содержание для народа было многозначным17. И если для древней поры справедливо говорить о нерасчлененности мировосприятия, синкретизме народного искусства18, то в ходе развития одни функции отмирали, другие выступали на первый план. Ушли в прошлое магическая, охранительная, ритуальная функции предметов народного искусства, в ряде случаев - утилитарная. Но и сегодня многие произведения не только сохранили свое утилитарное значение, но при этом возросла их эстетическая, познавательная, символическая роль (ведь каждое изделие народных промыслов - своего рода символ местной народной культуры).

В наши дни уже ни у кого не вызывает сомнения эстетическая ценность произведений народного искусства. Но возрастание эстетической роли самих предметов - явление не новое. Общеизвестна, например, исторически оправданная смена функций произведений глиняной пластики - от ритуального символа до игрушки и произведения малой скульптуры. Еще в XIX веке в ряде центров стали делать фигурки, которые предназначались для украшения подоконников и горок с посудой в подражание дорогой фарфоровой пластике. И это их новое назначение привело к расширению сюжетно-тематического характера произведений и усилению в них изобразительного начала. Таково происхождение ряда сюжетов в дымковской, филимоновской, тульской игрушке.

Содержание и функции предмета народного искусства в известной мере определяли его художественный образ, особенности и принципы его воплощения. В зависимости от вида искусства и его местных особенностей в их создании участвовали различные выразительные средства: фактурные, живописные, пластические, графические, конструктивные и композиционные приемы, орнамент, сюжетные изображения, цвет и другие. Как уже упоминалось, одни и те же факторы в разных промыслах и художественных системах составляют самобытные взаимосвязи и занимают различное место, более или менее активное в создании неповторимого характера местного искусства. В одних случаях ведущими оказываются пластические свойства предметов, их конструктивные особенности обладают неизменными качествами, нарушение которых влечет за собой искажение существа самого искусства. Нередко с ними оказываются тесно связанными живописные, цветовые, орнаментальные средства. За последние пятьдесят лет расширился и частично обновился круг изделий хохломской росписи. Но все они сохраняют присущую токарной деревянной посуде округлость форм, небезразличную к строю хохломской росписи с типичными для нее плавными изгибами травного орнамента. Эта же роспись на плоскости, на детской мебели, например, при всех ее орнаментальных достоинствах не имеет такого органического единства с формой украшаемого предмета. В гжельском фарфоре при тех же взаимосвязях формы предметов с росписью сами формы посудных или декоративных изделий более подвластны творческой воле мастера.

Особым средством художественной выразительности является народный орнамент. Его функции также претерпели исторические изменения, оставив следы глубокой древности в мотивах, композициях, колорите, расположении на предметах. В одних художественных системах орнамент играет подчиненную роль, в других, особенно в текстильных видах искусства, художественный образ произведения в значительной мере определяется орнаментом.

Казалось бы, орнамент - более подвижная часть системы. Но и в вышивке, и в кружеве, где существуют разные типы орнаментов и орнаментальных композиций, в различных центрах сложились свои принципы построения орнамента, его связей с плоскостью ткани, ее фактурой, излюбленный круг мотивов, их размеры, цвет. Даже в ткачестве, где геометрический характер орнамента предопределен техникой, в разных промыслах есть свои самобытные узоры, законы композиции, цвета, что в итоге лишает сходства даже ткани одинакового рисунка.

В центре народных росписей законы жизни орнамента еще более обусловлены манерой письма, характером мотивов, принципами композиции. Для той же хохломской росписи традиционен растительный орнамент с характерными вариантами "травки" или "кудрины". Но сколько разнообразных новых узоров вошло в хохломскую роспись за последние десятилетия (цветы, ягоды, изображения рыбок, птиц), обогатив ее и не нарушив ни системы росписи, ни природы этого искусства! И наряду с этим в творчестве С. П. Веселова, одного из самобытных мастеров ковернинской хохломы, традиционная "травка" претворена и в изображение петуха, и даже в экспериментальный портрет С. С. Юзикова - учителя мастера.

Почти каждая художественная система народных промыслов обладает своими законами цвета. В одних случаях они базируются на взаимодействии двух-трех цветовых сочетаний, в других - на сложном участии всей палитры. Как правило, законы цвета более устойчивы и определенны. Для той же хохломской росписи характерно сочетание черного и красного с золотом и возможность использования немногих красок только как дополнительных. В мстерской вышивке - чисто белое или традиционное сочетание красного с белым; в Гжели - синяя кобальтовая роспись на белом фоне фарфора.

Но как уже говорилось, изменения материалов нередко влекли за собой изменения традиционного колорита, иногда на пользу художественного опыта промысла, а иногда и в ущерб. Усиление декоративности росписи глиняной игрушки, обусловленное изменением ее содержания, в Филимонове выразилось в последние десятилетия в систему чередования малиновых, желтых и сине-зеленых полос на фоне естественного цвета обожженной глины. В дымковской игрушке в это же время в связи с переходом мастериц к росписи поливинилацетатной темперой традиционный колорит не только существенно изменился, но стал беднее. Вместо яркого нарядного буйства цвета, который появился в работах дымковских мастериц только в 1920-е годы, теперь в ней преобладает оранжево-желтая тональность, создающая определенную монотонность.

Несмотря на всеобщий декоративный характер произведений народного искусства, в нем всегда занимали большое место элементы изобразительности. Сюжетные изображения не были простым украшением, они обладали определенной содержательностью19. Мастера отражали в них свои непосредственные жизненные впечатления, претворяя в различных образах, вплоть до орнамента набивных тканей.

В некоторых художественных системах искусства промыслов изобразительность обладает относительной самостоятельностью: например, в лаковой миниатюрной живописи, в игрушке. Процесс сюжетно-тематического обновления произведений народных промыслов всегда был довольно подвижным. Продолжается он и поныне. Сколько остроумно решенных современных тем космоса, труда советских людей вошло в богородскую игрушку, где медведь, ставший в последние десятилетия выразителем содержания местного искусства, живет и действует подобно людям! В дымковской игрушке, наряду с традиционными барынями и всадниками, появились литературные, сказочные, историко-революционные темы, темы быта современной деревни. Еще более широк диапазон тем в лаковой миниатюре Палеха, Мстеры, Холуя и Федоскина, где различия и самобытные традиции заключаются не столько в предметах родственного характера и даже не в материалах, сколько в принципах образного воплощения, рисунке, композиции, колорите, построении пространства.

Однако поток новой тематики в произведениях народных промыслов далеко не всегда и не везде находит нужные средства выражения. Каждый центр имеет свои законы интерпретации тем и сюжетов, свои традиции их претворения, обусловленные творческими принципами промысла, мерой условности выразительных средств. Именно в этом плане у мастеров возникает немало трудностей, так как не везде возможно прямолинейное изобразительное решение сюжета, и далеко не всякий сюжет и тема подвластны законам народного искусства.

Одним из самых сложных, существенных и устойчивых факторов художественной системы искусства промыслов являются принципы воплощения образа. Наряду с общими для всего народного искусства поэтичностью, сочетанием были и вымысла, образным уподоблением природным формам, в конкретных центрах есть и более локальные их выражения. Это условное уподобление реальному движению в богородской игрушке, гипербола и гротеск - в филимоновской и абашевской глиняной пластике, усложненность форм и принципы скульптурного фигурного сосуда в скопинской керамике, миниатюрность письма, виртуозность рисунка и чистота цвета, перешедшие в палехские лаки из местной иконописи, символика и аллегории в холмогорской резьбе по кости, изящество и ювелирность мстерской "белой глади".

История народного искусства показывает поучительные примеры развития традиций местного искусства, основанных на перестройке и изменениях внутри сложившейся системы, причем изменениях не только в одном-двух составляющих ее элементах, но иногда в нескольких сразу. И все же нечто главное, существенное, определяющее искусство данного центра, остается устойчивым, как непрерывная нить традиций, своего рода эстафета поколений, смыкающая искусство прошлого и будущего.

В разных центрах изменения и преобразования, а также их глубина и темпы неодинаковы. Так в Абашеве Пензенской губернии в начале ХХ века делали поливную игрушку, особенностью которой была гротескность, экспрессивность образов, внутренняя динамика статичных поз зверей и людей. В работах Л. Ф. и П. Л. Зоткиных 1920 - 1930-х годов обогатился круг сюжетов игрушки, увеличились их размеры, поливу сменила роспись эмалевыми красками, но существо выразительности образов осталось прежним - экспрессивным, динамичным. Сегодня в Абашеве работает Т. Н. Зоткин, в творчестве которого новизна цвета, изменения сюжетов, пропорций и размеров фигурок сопровождаются традиционной пластикой и прежними особенностями образного существа игрушек. Другим примером может служить урок Палеха и соседних иконописных центров, на основе которых возникло новаторское искусство, вобравшее в себя и активно переработавшее прежнюю художественную систему. Именно искусство Палеха показывает силу и глубину местных традиций, позволивших на обескровленной и истощенной почве русской иконописи начала ХХ века вырастить свежие ростки нового искусства. Такое исключительное явление могло возникнуть на гребне революционного подъема и становления новой жизни.

Но сколько бы мы ни говорили о традициях и их особенностях, источником традиций, их носителями являются люди - мастера, творцы народного искусства. А они тоже меняются. Меняется их социальный состав, мировоззрение, уровень культуры. Современные народные мастера принадлежат, в основном, поколениям, выросшим за годы Советской власти. Это не прежние кустари, работавшие скорее интуитивно, по сложившимся законам ремесла. Сегодня от народного мастера требуется не только высокое техническое мастерство, но сознательное творческое отношение к своей деятельности художника, глубокое проникновение в художественную культуру промысла, в котором он работает, определенная общая культура и образованность, способность ориентироваться в вопросах современного советского и мирового искусства.

Во все времена художественные промыслы жили в ногу со временем, постоянно испытывали внешние воздействия: влияния моды, вкусов заказчиков, по-своему воспринимали и интерпретировали элементы больших стилей искусства - барокко, рококо, классицизма. Все это требовало мобильности, оперативности, творческой активности и высокой культуры.

Традиции народных промыслов - явление глубинного порядка. Они не лежат на поверхности и не могут быть механически использованы как отдельные технические приемы. Глубоко ошибаются те руководители промыслов, которые считают, что достаточно молодой девушке шесть месяцев поработать рядом с заслуженной мастерицей, и она за это время овладеет традициями местного искусства, всеми секретами мастерства, да еще сразу создаст творческие произведения. За такой срок даже элементарные навыки ремесла освоить нелегко. А для овладения традициями местного искусства и тем более творческих поисков нужны годы, вся активная жизнь в промысле. Механическое владение техникой и повторение по инерции заученного ведет к вырождению искусства. Эта мысль ярко выражена в одной из пословиц, бытующих в ауле Кубачи: "Умелец рукой работает, недоучка - штампом"20. Залог жизненности и успехов искусства народных промыслов - в постижении и творческом развитии традиций местного искусства. Для этого необходимо овладение всеми особенностями местного искусства, знание всего его исторического опыта, не только принципов художественной системы, но и ее претворений в работах выдающихся мастеров и художников промысла. К сожалению, далеко не все работающие в сфере народных промыслов понимают это и сознательно относятся к принципам и законам местного творчества.

Так, с экрана ленинградского телевидения 2 октября 1977 года палехская художница Е. А. Азанова призывала палешан к психологизму в лаковой миниатюре, "равному психологизму станкового искусства", что свидетельствует о непонимании ею основ палехской миниатюры. В дымковской игрушке последних лет можно отметить нарушение условности приемов лепки, падение пла- стической культуры.

Как всякий художник, народный мастер имеет право на искания, эксперименты. Но из огромного потока впечатлений от телевидения, радио, кино, печатных изданий, произведений других видов и жанров советского искусства мастер и художник, работающие в народном промысле, должны сознательно отбирать и осмысливать возможное и подвластное средствам того искусства, которым они владеют, той художественной системе, представителями которой являются. "Мудрить - мудри, а от Хохломы не отходи",- любил повторять выдающийся мастер хохломской росписи Н. Г. Подогов, сам немало сделавший для творческого развития ее традиций.

Только глубоко постигнув весь художественный опыт местного искусства, можно обратиться к любой странице истории промысла и, творчески осмыслив ее, создать новое. Возрождая после Великой Отечественной войны Гжель, А. Б. Салтыков и Н. И. Бессарабова обратились лишь к традициям кобальтовой росписи на белом фоне майолики начала XIX века. На этих далеко не исчерпавших всех возможностей местного искусства корнях возникла самобытная ветвь гжельской керамики, ставшая сегодня самостоятельным центром народного искусства. Такое явление оказалось возможным потому, что традиции были поняты не формально. Частный момент стал основой новой образной системы, получил новое творческое выражение в формах предметов, их пластике, орнаменте, принципах росписи, цветовой системе - целом мире образов, который сегодня развивают новые поколения художников Гжели.

Бытует неверный термин "использование", "применение" традиций. Традиции в народном искусстве можно осваивать, развивать, к ним можно обращаться. Но "использовать" - значит брать напрокат как временный реквизит, который можно менять по выбору. Формальное следование приемам искусства народных промыслов неминуемо ведет к стилизации, внешнему подражанию, штампу, вырождению, к тому "псевдорусскому" стилю, который нередко возрождается сейчас любителями "русских сувениров". Традиции в народных промыслах подобны почве, которая в зависимости от людской заботы может дать щедрый урожай или засохнуть. Глубокое понимание и знание традиций местного искусства - не пути или тормоз для художника, а своего рода широкий фарватер, направляющий его поиски к новым творческим достижениям.

**Список литературы**

1 О судьбах народного искусства см.: Декоративное искусство СССР, 1959, №11; 1960, №3-6, 8, 10-12; 1961, №7. О народности и современности см.: Декоративное искусство СССР, 1975, №8; 1978, №8.

2 В.И.Чичеров. Вопросы теории и истории народного творчества. М., 1959; В.Е.Гусев. Эстетика фольклора. Л., 1967; П.Г.Богатырев. Вопросы теории народного искусства. М., 1971.

3 В.С.Воронов. О крестьянском искусстве. М., 1972; В.М.Василенко. Народное искусство. Избранные труды о народном творчестве Х-ХХ вв. М., 1974; Т.М.Разина. Русское народное творчество. Проблемы декоративного искусства. М., 1970.

4 М.А.Ильин. Исследования и очерки. Избранные работы об искусстве народных промыслов и архитектурном наследии XVI-XX веков. М., 1976, с. 13-159.

5 Там же, с. 23.

6 А.Б.Салтыков. Избранные труды. М., 1962.

7 Там же, с. 29, 129.

8 М.А.Некрасова. Еще раз о традициях и современности.-Декоративное искусство СССР, 1962, №8, с. 34, 35; М.А.Некрасова. О развитии традиций в художественных промыслах.-Искусство, 1971, №12, с. 35-41; М.А.Некрасова. Проблемы и надежды народного искусства.-Художник, 1976, №4, с.28, 29.

9 О проблемах революционных традиций см.: В.И.Ленин. Полн. собр. соч., т.7, с. 137, 138; т. 15. с. 187; т.16, с. 474; т. 21, с. 72; В.И.Ленин. О литературе и искусстве. М., 1976, с. 436, 444, 445.

10 Игорь Стравинский. Диалоги. Л., 1971, с. 218, 219.

11 Н.Н.Пунин. Русское и советское искусство. М., 1976, с. 63.

12 И.Я.Богуславская. Народное искусство или ширпотреб? -Декоративное искусство СССР, 1976, №6, с. 22; И.Я.Богуславская. Традиции народных художественных промыслов и проблемы сувениров. - Советское декоративное искусство 77/78, М., 1980, с. 116-122.

13 В.А.Барадулин. Отхожий малярный промысел на Среднем Урале. -Сообщения Государственного Руского музея. Вып. 11. М., 1976.

14 С.Н.Смирнов. Элементы философского содержания понятия "система" как ступени развития познания и общественной практики. - В кн.: Системный анализ и научное знание. М., 1978, с. 60-81.

15 А.Б.салтыков. Самое близкое искусство. М., 1969; М.А.Некрасова. Канон в народном творчестве. - Декоративное искусство СССР. 1971, №5, с. 29-32; М.А.Некрасова. Традиции и проблемы индивидуального в народном искусстве. -Декоративное искусство СССР. 1974, №5, с. 15-16.

16 М.А.Некрасова. Искусство Палеха. М., 1966; М.А.Некрасова. Время и пространство в миниатюре Палеха. - Советское искусствознание 76. Вып. 1. М., 1976, с. 47-67.; М.А.Некрасова. Палехская миниатюра. Л., 1978.

17 В.М.Василенко. О содержании в русском крестьянском искусстве XVIII - XIX веков. - В кн.: Русское искусство XVIII - первой половины XIX века. Материалы и исследования. М., 1971.

18 А.С.Канцедикас. Искусство и ремесло (К вопросу о природе народного искусства), М., 1977, с. 22-24, 28-30.

19 В.М.Василенко. О содержании в русском крестьянском искусстве XVIII - XIX веков. - В кн.: Русское искусство XVIII - первой половины XIX века. Материалы и исследования. М., 1971.

20 Р.А.Алиханов, А.А.Иванов. Искусство Кубачи. Л., 1976, с. 60.