

*Оксана Коврик,
старший преподаватель факультета искусств
Европейского гуманитарного университета.*

БЕЛОРУССКИЕ РАСПИСНЫЕ КОВРЫ: ТЕМАТИКА И КОМПОЗИЦИЯ

Ещё в процессе собирательской деятельности первые исследователи белорусской маляванки выделили среди огромного разнообразия работ, продуктов этого специфического вида художественного творчества две различные по характеру группы изображений: растительно-орнаментальную и сюжетно-тематическую¹. Тем самым они указали, во-первых, на сложный компромиссный характер художественного строя маляванки, в котором уникальным образом объединяются ритмически-экспрессивное и миметически-повествовательное начала; во-вторых, выявили заложенную в ней тенденцию качественного роста, эволюционную динамику развития, причём не только стилистическую, но также и в содержательном плане; а в-третьих, напрямую связали между собой её тематику и образный строй с особенностями построения композиции, показав их прямую взаимообусловленность.

Тогда же был определён исходный и в то же время типичный вариант композиционной структуры маляванок: пышный и крупный букет цветов, размещённый в центре изобразительного поля в обрамлении стелющейся по краю растительной гирлянды из цветов, ветвей и листьев. Правда, имелся в виду лишь наиболее архаичный, широко представленный в наших музейных собраниях,² преимущественно орнаментальный тип расписных ковров напрямую связанный со своими традиционными прототипами – вышитыми коврами и узорными ткаными постилками.³

Нам хотелось бы продолжить классификационную работу, начатую нашими предшественниками, и предложить свой собственный, расширенный вариант типологической схемы белорусских маляванок, который включает в себя

четыре группы произведений, причём, две из них являются основными, а две других – дополнительными, промежуточными или переходными. Различия же между этими последними, на наш взгляд, являются относительными, а границы – весьма зыбкими. Итак, в пёстром многообразии расписных ковров мы выделяем следующие группы произведений:

- маляванки «букетные» или орнаментальные;
- маляванки орнаментально-изобразительные;
- маляванки сюжетно-орнаментальные;
- маляванки «картинные» или «пейзажные виды».

Первая группа состоит из многочисленных, часто анонимных, композиций, широко представленных в наших музейных и частных коллекциях. Чаще всего это пышный букет цветов во множестве самых разнообразных вариаций (в белой вазе с изящно изогнутыми на рокайльный манер ручками; в плетёной корзине с различными узорами плетения, зачастую разноцветной; цветы со срезанными стеблями, перехваченными то лентой, то пышным белым или розовым бантом; букет в виде распустившихся головок и бутонов цветов) окаймляется растительной гирляндой.

Столь же многочисленна и группа маляванок растительно-орнаментальных. На них по-прежнему господствующий в композиции букет теперь дополняется двумя или четырьмя периферийными элементами меньших размеров (кустики, деревца, цветущие веточки, птицы и животные), расположенными по сторонам от него, иногда попарно сверху и снизу, образуя таким образом в центре изобразительного поля вместо одиночного изобразительного мотива составную трёх- или пятичастную композицию, изобразительное ядро-средник.

Альтернативным композиционным решением центрального изобразительного ядра следует назвать геральдическую пару птиц или животных (чаще всего это голуби, павлины, олени, львы), профилно обращённых друг к другу и размещённых по двум сторонам от небольшого деревца, куста или крупного цветка, который является третьим центральным изобразительным элементом этой композиции, а также её естественной осью симметрии.

Основное отличие следующей, сюжетно-орнаментальной, группы маляванок от предшествующей

заключается в том, что в них прежний набор изолированных и как бы механически сопологающихся рядом элементов-мотивов превращается в зачаток сюжетной композиции, куда наряду с парными изображениями животных, птиц и иногда людей включаются также элементы пейзажной среды (кусты, деревья, очертания холмов, позем, трава под ногами героев). Зачастую сюжетное ядро-средник обрамляется особой, овальной формы, гирляндой, расположенной в центре изобразительного поля, что при наличии ещё одной периметральной каймы-гирлянды, по-прежнему «бегущей» по краю дивана, создаёт концентрическую систему как бы визуально умножающихся и при этом стремительно «сбегающихся» к центру элементов, тем самым ещё более выделяя и подчёркивая композиционными средствами доминанту сюжетного ядра.

В самом же среднике размещение фигур происходит уже не по принципу жёсткой симметричности и полной их зеркальности, а по принципу свободного равновесия масс, объёмов, цветовых пятен и строится преимущественно на диагональных, то есть более динамичных ритмах. К тому же сами персонажи разнятся друг от друга своими масштабами, позами, а также размещением на разных горизонтальных уровнях (один чуть выше другого), что позволяет предположить стремление авторов маляванок к первичной, преимущественно поло-возрастной, идентификации и персонификации своих героев, когда, к примеру, сумма таких приёмов, как использование более крупного и более мелкого масштаба изображённых тел, поднятая и опущенная головы персонажей, расположение тел выше или ниже друг относительно друга, выражают позиции господства и подчинения. Иконографически такая композиция восходит к схеме поклонения верхним (небесным) и хтоническим (земным) богам, широко представленной, к примеру, в зооморфных фризах памятников древнегреческой вазописи ориенталистического («коврового») и раннего чёрнофигурного стилей (VII-VI вв. до н. э.). Таким образом, будучи связанным с воплощением мужского (небесного) и женского (земного) начал подобное сопоставление поз животных с соответственно поднятой и склонённой к земле головами стало изобразительной метафорой, воплощением патриархальной системы взаимоотношений мужчины и

женщины в традиционном обществе.⁴ Кроме того, одновременное противопоставление и в то же время объединение героев, ориентированных по-прежнему профильно друг на друга, позволяет говорить о преимущественной акцентировке в данной композиции средника внутрисюжетных связей между персонажами.

Маляванки «картинные» или «пейзажные виды» – это самая скромная по численности собранных произведений группа, которая представляет собой изображения, наиболее развитые в сюжетном плане. Как правило, это фигуративные сцены с двумя и более зоо- и антропоморфными героями, размещёнными в окружении многочисленных и разнообразных деталей пейзажа, уже как бы приобретшего целостный характер, порою фантастический или же экзотический.

Довольно узкий репертуар очень часто повторяющихся сюжетов включает следующие сцены: группа оленей на водопое (олень с самкой, самка с дитёнышами или же они все вместе); молодая пара (юноша и девушка) у колодца; встреча или прощание девушки и молодого всадника (также у колодца, под деревом или же рядом и с тем, и с другим); молодая пара или на озере или на реке в лодке рядом с домом или дворцом и в окружении плывущих лебедей; молодой человек помогает сесть в лодку девушке (встречаются также варианты с мальчиком и девочкой) на фоне пейзажной панорамы; девушка рядом с цветущим деревом или кустом опирается на балюстраду нарядного дворца на фоне воды; идиллический безлюдный архитектурный пейзаж с замком, дворцом, пальмами или кипарисами, с нарядной беседкой вблизи озера или реки, по которым плывут лебеди. Очень часто можно встретить сказочные мотивы, например, с Краснолюдкой, или же свободные импровизации на литературные темы, как, к примеру, сцена, восходящая к «Трёх богатырям» В. Васнецова, где, однако, в центре изобразительного поля между двумя мужчинами находится девушка-всадница в нарядном платье.⁵

Такие пейзажные «виды» выполнены в очень яркой, контрастной колористической манере, что является, пожалуй, их наиболее сильным выразительным средством, и написаны преимущественно в иллюзионистическом ключе,

в манере, которую условно можно назвать «реалистической». Они представляют собой скорее декларативно-демонстративные, рассчитанные на длительное неподвижное созерцание, своего рода визуальную медитацию, нежели на повествовательное развитие действия, мизансцены.

Среди «картинных» маляванок встречаются работы, сохраняющие традиционную гирлянду по краю. Правда, теперь она превращается в своеобразный декоративный бордюр, широкую цветную, контрастную по отношению к фону изображения, расширившегося почти что во всю ширину дивана, монохромную полосу, на фоне которой и представлена цветочная гирлянда (как это делала, например, Алена Киш). Однако, это напоминает скорее раму классической станковой картины, чем декоративное панно традиционного крестьянского происхождения. И в самом деле, сюжетная маляванка «стремится» стать картиной и всячески её имитирует, в том числе и пытаясь совместить в одной плоскости как само изображение, так и его рельефное обрамление.

Впрочем, встречаются также и работы, где декоративное обрамление полностью отсутствует и края самого изображения совпадают с краями всего изделия. Такие маляванки, на наш взгляд, неосознанно тяготеют, скорее, к эстетике кинокадра, чем к картине в раме, точнее, в них проявляется глубинная тенденция к слиянию изображённого с самой окружающей действительностью, что весьма характерно для полуфольклорной зрительской аудитории производителей и покупателей расписных ковров с отличающим её безразличием к принципу художественной условности и непосредственно-инстинктивным восприятием изображения как качественно другой, но абсолютно достоверной реальности.

В белорусских расписных коврах, в отличие, например, от маляванок польских, отчасти литовских и украинских, практически не встречаются религиозные композиции христианского толка, такие, как, например, популярные у наших соседей изображения Божьей Матери, Ангела-хранителя, провожающего детей по лесу, оленя с крестом между рогами, что, как известно, является символом св. Хуберта или пастуха-гурала, пасущего своё стадо между

гор или деревьев. Относительно мало известны у нас (по крайней мере, сохранилось и дошло до наших дней) идиллически-пустынные сельские пейзажи с ветряными мельницами.⁶

Вместо них изобразительный ряд белорусских маляванок демонстрирует круг мотивов и сюжетов, во-первых, взаимосвязанных между собой, а во-вторых, глубоко архаичных, даже архетипических по своему содержанию, которые сохранились в нашей культуре от первобытности до настоящего времени в качестве её фундаментальной основы и выражают своеобразный тип мышления и систему мировосприятия народа-земледельца, жующего одной общей жизнью с окружающей природой и постоянно ощущающего своё с ней кровное родство. Таковыми являются разнообразные варианты изображения оленя – древнейшего символа жизни и других копытных животных охотничьего промыслового культа,⁷ универсальный мотив пары, символизирующий брачный союз мужчины и женщины, птиц и животных,⁸ букет цветов и цветущие растения вообще как воплощение вегетативной силы природы и как воплощение цветущих и плодоносящих, умирающих и воскресающих богов-растений.⁹

К примеру, одна из наиболее часто встречающихся композиций изобразительного средника, нарядный букет в обрамлении попарно располагающихся с двух сторон птиц или животных, представляет собой ни что иное, как восходящую к эпохе верхнего палеолита схему поклонения Мировому дереву.¹⁰ Однако, её самый главный, центральный элемент, само дерево, в белорусских маляванках оказался заменённым на декоративный мотив, восходящий к памятникам крито-микенской культуры середины 2 тыс. до н. э., известный в декоративном искусстве Древнего Рима, но особую популярность приобретший в произведениях западноевропейского декоративно-прикладного искусства, начиная с XVI века и являвшийся принадлежностью культуры образованного «меньшинства», сословных верхов общества. В крестьянскую изобразительную культуру этот мотив, который мы интерпретируем как ещё один вариант Мирового дерева, прорастающий непосредственно из чрева вазы, как из женского лона,¹¹ влился, по мнению наших

исследователей, через памятники помещичьей, или «усадебной», культуры, преимущественно в XVIII-XIX вв. А с начала XX века он стал уже одним из наиболее популярных в народном искусстве,¹² многочисленные свидетельства чему мы можем и сегодня наблюдать, к примеру, на произведениях белорусской вышивки.¹³

Такие изоморфные, взаимозаменяемые и в целом однотипные, несущие общую языческую символику природного плодородия, изображения, которые характерны для белорусских расписных ковров, многократно варьируясь и постепенно насыщаясь дополнительными деталями, первоначально выступали в виде своеобразных апотропейонов и благопожелательных символов,¹⁴ оберегов и талисманов, которые одним лишь фактом своего присутствия в доме выступали гарантами мира, достатка и благополучия в его стенах. Поэтому не случайным было и их размещение, довольно жёстко закреплённое обычаем, в «чистой» половине хаты над супружеским ложем или над сундуком с хранящимся в нём приданым или семейным добром. Ведь сон есть метафора смерти,¹⁵ а ложе, особенно брачное, обладает широким семиотическим комплексом толкований и как источник жизни, и как алтарь, и в то же время как погребальный жертвенник.¹⁶ Маляванки, таким образом, охраняли самое дорогое, что было в доме, включая жизни его обитателей.

Со временем, обрастая дополнительными описательными деталями, которые добавляли древним сакральным образам непосредственной наглядности и достоверности, эти мотивы постепенно теряли свой первоначальный смысл и превращались в иллюзионистически достоверные, «почти что как живые» сцены с ярко выраженной тенденцией к повествовательности, однако при этом они закономерным образом семиотически обесценивались. Символ превращался в изобразительную банальность, почти что ничем не напоминающую свой первобытный магический прототип. Однако именно в этом постоянном колебании, неустойчивом динамическом равновесии между сакрально-магическим и банально-развлекательным балансировало смысловое значение маляванок. Обе эти тенденции, синкретично взаимодействуя и попеременно, чуть более

рельефно, обозначаясь, латентно присутствовали в маляванках и обуславливали тем самым её смысловую инертность, её двусмысленность, её содержательную неопределённость, размытость, которые и раздражали безмерно (особенно просвещённого зрителя), но в то же время и странным образом притягивали, не давая окончательного успокоения. Маляванка есть и зрелище, диво, и рассказ одновременно.

Подобная амбивалентная двойственность, гармония, построенная на противопоставлении, которая, как известно, отличает барочную стилистику, как, впрочем, и славянскую художественную культуру в целом,¹⁷ присуща и художественному строю белорусских маляванок. В его основе напрямую соединены в наиболее жёсткой форме условно-ритмическое и миметически-повествовательное начала, орнамент и иллюзионистическая образность, замкнутая и целостная композиционная структура, воспроизводящая средствами традиционной культуры мифопоэтическую Модель мира с её характерной иерархией сакрального центра и профанического края, с маркировкой четырёх углов как основных стихий, направлений света, времён года и т.д. и её же описанный средствами реалистической образности инвариант в виде пейзажной панорамы с тремя основными составляющими Бытия: Небом, Землёй и Водой и с населяющими его существами, как бы непосредственно увиденными собственными глазами зрителя.

Соединение изобразительного (сюжетного) средника, содержащего в себе зародыш наглядно-иллюзионистической, повествовательной по характеру, композиции с орнаментальной каймой-гирляндой при сохранении единства декоративной плоскости предмета – это попытка соединения двух способов художественной «речи», литературным аналогом чего является соединение поэзии и прозы в верлибре («свободном стихе») вплоть до их непосредственного слияния и взаимоотождествления. Маляванка, как и верлибр, как и миф в исторической поэтике – это изобразительная протоформа, своего рода живописный миф, универсальный, но как бы застигнутый в момент начавшегося распада его синкретичной целостности, когда его «содержание» от фазы

территориально-пространственной репрезентации постепенно переходит в фазу активного, то есть линейно разворачивающегося во времени, действия.

Орнамент, как известно, есть порождение и принадлежность культуры первобытной, архаической и традиционной. Иллюзионистическое, непосредственно-наглядное изображение является завоеванием долгого пути развития классической европейской станковой живописи Нового времени. Они соединились в маляванке и это стало своего рода историко-художественным компромиссом, своеобразной реакцией эпохи на сложные процессы, происходившие в нашем обществе в первой половине XX века, когда вследствие активизировавшихся после отмены крепостного права процессов капитализации села, проникновения товарно-денежных отношений в деревню, разрушения традиционных форм патриархальной жизни происходил и мощный сдвиг в сознании людей, особенно получивших начальное образование, как на селе, так и особенно в местечках, где сохранялся своеобразный двойственный хозяйственный уклад, и где жители испытывали наиболее сильное влияние городской культуры.¹⁸

Тысячелетний патриархальный быт вытеснял более скоротечная и переменчивая коллективная мода и маляванка стала порождением этой массовой волны желаний сравняться с городом, если не в достатке и благополучии, то хотя бы символически, через оформление своих жилищ; ведь мода, как известно развивается, транслируя элементы образа жизни, вкусов и нравов «высших» сословий общества в низшие и распространяя их в массовом масштабе. Встреча двух культурных традиций, сельской, патриархальной и городской, «учёной», а также весьма специфический характер их взаимодействия (контраст и в то же время постоянная тенденция к взаимной ассимиляции) и определили дальнейшую эволюцию порождённого ими, такого сложного, во многом компромиссного, не вполне даже художественного феномена, как расписной ковёр, который стал одним из первых явлений массового искусства и по своему отразил в своей изобразительной форме и содержании переходное состояние белорусской культуры в один из самых сложных, переломных моментов истории нашего общества.

¹ Я. Кулік, В. Басалыга. Беларускія маляваныя дываны // Маладосць. 1979. № 3. С. 159-163; М. Раманюк. Дываны маляваныя: Энцыклапедыя літаратуры і мастацтва Беларусі. Мн. 1985. Т. 2. С. 385-386; Я. Сахута. Маляваныя дываны: Этнаграфія Беларусі. Энцыклапедыя. Мн. 1989. С. 307-308; Он же. Нарачанска-дзісенскія дываны: Энцыклапедыя літаратуры і мастацтва Беларусі. Мн. 1987. С. 8-9.

² Самыми значительными коллекциями расписных ковров обладают на сегодня Историко-культурный заповедник «Заслауе», Полоцкий историко-культурный заповедник, Музей древнебелорусской культуры ИИЭФ НАН Беларуси, Музей А. Курилович в Шарковщине, Музей истории и этнографии г. Миоры, Музей Я. Дроздовича в д. Германовичи, Браславский историко-этнографический музей.

³ Р. Володько. Сюжетные ковры со Случчины // Декоративное искусство СССР. 1975. № 6. С. 44; Е. Сахута. Расписные ковры Витебщины // Декоративное искусство СССР. 1984. № 12. С. 42-43.

⁴ Это один из наиболее архаических, первичных приёмов идентификации героев. См: Акимова Л. И. Анализ вазы Франсуа: Образ-смысл в античной культуре. Материалы научной конференции ГМИИ им. А. С. Пушкина. М. 1990. С. 96-133.

⁵ Обе композиции находятся в собрании Историко-культурного заповедника «Заслауе». Дываны с Краснолюдкой и огромными грибами автор обнаружил в собрании Браславского историко-краеведческого музея.

⁶ См: Kotula F. Dywany współczesne malarstwo ludowe wsi rzeszowskich // Polska Sztuka Ludowa. 1963. № 3/4. S. 135-156; Jackowski A. Malowanki, makatki, ekrany (współczesne malarstwo ludowe i jego pogranicza cz. II) // Polska Sztuka Ludowa. 1977. № 3. S. 147-166. Кроме того дополнительная информация по этому вопросу получена из личной переписки автора статьи с А. С. Найденом (Киев), Й. Кудиркой и И.-Р. Меркене (Вильнюс) и В. Римкусом (Каунас).

⁷ Соколова З. П. Культ животных в религиях. М. 1972.

⁸ Цивьян Т. В. Оппозиция мужской/женский и её классифицирующая роль в модели мира: Этнические стереотипы мужского и женского поведения. Сб. ст. Института этнографии АН СССР им. Н. Н. Миклухо-Маклая. СПб. 1991. С. 77-91.

⁹ Из огромной литературы по этому вопросу приведём лишь

один фундаментальный труд: Фрезер Дж. Золотая ветвь. Пер. с англ. М. 1980.

¹⁰ Столяр А. Д. О генезисе изобразительной деятельности и её роли в становлении сознания (К постановке проблемы: Ранние формы искусства. Сб. ст. 1972. С. 31-75; Топоров В. Н. К происхождению некоторых поэтических символов: Там же. С. 77-103; Мелетинский Е. М. Первобытные истоки словесного искусства: Там же. С. 149-189.

¹¹ Семиотическая взаимосвязь земли, сосуда и женского лона неоднократно рассматривалась в литературе. Приведём лишь некоторые, наиболее обстоятельные источники: Акимова Л. И. Анализ вазы Франсуа... Она же. Античный мир: вещь и миф // Вопросы искусствознания. 1994. №№ 2-3. С. 53-93; Свешникова Т. Н., Цивьян Т. В. К функциям посуды в восточно-романском фольклоре: Этническая история восточных романцев (древность и средние века). Сб. ст. Института славяноведения и балканистики АН СССР. М. 1979. С. 79-147.

¹² Сахута Е. М. Расписные ковры Витебщины // Декоративное искусство СССР. 1984. № 12. С. 42-43; Swiątkowska A. Wnętrze chałupy księżackiej XIX i XX w. // Polska Sztuka Ludowa. 1966. № 1. S. 23-48.

¹³ Фадзеева В. Беларускі ручнік. Мн. 1994.

¹⁴ Апотропейон – от греч: «отвращающий зло»: Словарь античности. Пер. с нем. Под ред В. И. Кузицина. М. 1993. С. 42.

¹⁵ Толстой Н. И. Славянские народные толкования снов и их мифологическая основа: Сон – семиотическое окно. Материалы XXVI-х Випперовских чтений (Москва. 1993). Milano. 1994. С.89-95.

¹⁶ Фрейденберг О. М. Семантика первой вещи // Декоративное искусство СССР. 1976. № 12. С. 16-22.

¹⁷ Софронова Л. А. Сосуществование барокко и классицизма в Польше и России XVIII в. // Труды по знаковым системам. Учёные записки Тартусского Государственного Университета. Вып 23. Тарту. 1989. С. 95-105.

¹⁸ Например, Ф. Котула и ряд польских исследователей считают, что непосредственным поводом для расцвета моды на маляванки послужило принятие в 1921 году в Польше (а значит и на входивших тогда в её состав западно-белорусских землях) новых, собственно польских, программ по начальному образованию, среди требований которых было предусмотрено обучение учащихся навыкам рисования и ручного труда. См: Kotula F. Op. cit. S. 139; Jackowski A. Op. cit. S. 150.



А.Киш. Дева на водах



А.Киш. В райском саду