

REFERENCES

1. Antonova V. I., Mneva N. E. Katalog Drevnerusskoj zhivopisi XI — nachala XVIII vekov. T. I. M., 1963. 394 s.
2. Barskaja N. A., Sergeev V. N. Zhivopis' XVI–XVIII vv. iz verhovij reki Msty v sobranii Muzeja im. Andreja Rubleva // Pamjatniki kul'tury. Novye otkrytija. Pis'mennost'. Iskusstvo. Arheologija. L., 1984. S. 289–290.
3. Zhivopis' Drevnego Novgoroda i ego zemel' XII — XVII stoletij. Katalog vystavki. L., 1974. 92 s.
4. Ikony XIII–XVI vekov v sobranii Muzeja imeni Andreja Rubleva. M., 2007. 624 s.
5. Ikony Tveri, Novgoroda, Pskova XV–XVI vv. / Red.-sost.: L. M. Evsev'eva, V. M. Sorokatyj. M., 2000. 416 s.
6. Lazarev V. N. Novgorodskaja ikonopis'. M., 1976. Izd. 2-e, ispr. i dop. 203 s.
7. Lazarev V. N. Novgorodskaja ikonopis'. M., 1969. 200 s.
8. Laurina V. K. Ob odnoj gruppe novgorodskih provintsial'nyh tsarskih vrat // Drevnerusskoe iskusstvo. Hudozhestvennaja kul'tura Novgoroda. M., 1968. S. 145–178.
9. Muzej Drevnerusskogo iskusstva imeni Andreja Rubleva / Avt.-sost.: A. A. Saltykov. L., 1981. 264 s.
10. Muratov P. P. Drevnerusskaja zhivopis': istorija otkrytija i issledovanij / Sost. A. M. Hitrova. M., 2005. 432 s.
11. Novgorodskaja ikona XII–XVI veka: Al'bom / Sost. V. K. Laurina, V. A. Pushkarev. L., 1983. 344 s.

В. Б. Казарина

МЕТОДИКА ИЗУЧЕНИЯ ОРНАМЕНТИКИ ДРЕВНЕРУССКОГО ШИТЬЯ

Главным критерием успешной практики является наличие систематизированной теории. В публикуемом материале даны основные методические приемы изучения орнаментов древнерусской техники шитья, которые не должны быть забыты. Такие знания и умения необходимы не только реставраторам древних тканей, но и современным вышивальщицам для сохранения традиции русского шитья. Термины переведены на английский специально для привлечения внимания к данной теме большего круга специалистов и интересующихся людей. Тема, предложенная для данной публикации, должна привлечь внимание профессиональных художников-педагогов к глубоким корням формирования орнамента.

Ключевые слова: орнамент, методика изучения орнамента, крин, розетка, бегунок.

V. Kazarina

Methods of Studying Old Russian Ornaments Sewing

The main criterion of successful practice is to have a systematic theory. The basic methods of studying the ornaments of ancient sewing techniques should not be forgotten. Such knowledge and skills are needed not only for restorers of ancient fabrics, but also for contemporary embroiderers to preserve the traditions of Russian sewing. The terms have been translated into English especially for attraction of attention to the topic of a wide circle of specialists.

Keywords: ornament, methodology for studying the ornament, krin, socket, slider.

Для создания методики изучения орнамента древнерусского шитья, для его семантического анализа сделаем допущение: мы будем рассматривать его на плоскости: «Орнамент есть ритмическое зрительное искусство в пределах плоскости» [10, с. 65].

Традиция обрамления лицевого изображения каймами издавна закрепились в древнерусском шитье и, несомненно, имеет, подобно всему убранству иконы, не одно смысловое значение.

Икона — это окно в горний мир, образ на ней не принадлежит земному миру, отсюда — стремление его обрамить, защитить некоей, близкой ей, охранительной субстанцией. Изображение на каймах, лицевое, буквенное или орнаментальное, имеет и эстетическое значение: необходимость в украшении образов складывалась у средневекового человека из того, что образы являлись своеобразным окном в мир горний, приоткрывающим небесную, райскую красоту. Это подчас можно отождествить с видением рая христианскими подвижниками. В этом проявляется эстетическое выражение онтологического сопричастия. Но здесь присутствует и четырехчастный смысл так же, как и у всего убранства иконы.

В древнерусском шитье орнаменты занимали значительное место. Они могли украшать практически любое произведение. В лицевом шитье они служили, в первую очередь, для обрамления средника, выполняя как эстетическую функцию, так и охранительную, являясь переходной субстанцией от мира небесного к миру земному. Пелены, подвешиваемые к чтимым иконам, на среднике могли иметь лицевое изображение, каймы — орнамент. С конца XVI века пелены все чаще становились чисто орнаментальными. Плащаницы и воздухи тоже имели орнаментальную полосу, которая помещалась между лицевым средником и каймами с молитвами, или вкладными надписями. Облачения священников тоже украшались орнаментальным шитьем.

Человек средневековья жил в семиотически насыщенном мире, имеющем тайные значения, переносные смыслы, иносказания и Божьи знамения, и все это заключалось в окружающих его вещах [11, с. 113]. Люди мало различали то, что разграничивало вещи и явления, они включали в понятие

определенной вещи все, что на нее хоть сколько-нибудь походило. В средневековой склонности к символу можно видеть бегство от тяжелой действительности, которая изобиловала катастрофами: войнами, морами, недородами, но, в первую очередь, — это склонность к глубокому религиозному чувству. А атмосфера тревоги и неуверенности в жизни способствовала желанию людей найти опору в позитивном смысле событий, которые служат орудием спасения. В символическом восприятии природа, даже в самых опасных своих проявлениях, становится алфавитом, при помощи которого Творец сообщает людям об устройстве мира, о том, как надо жить согласно воле Божьей и получить вечную жизнь [11, с. 115]. Окружающее для них было не упорядочено, подчас враждебно, но оно вовсе не таково, каким оно кажется. Вещи — лишь знаки. Человек получал надежду на спасение, потому что весь мир — это собеседование, которое Господь ведет со своим творением — человеком. Любовь к символам встраивалась в образ мышления средневекового человека, приученного поступать в согласии с аллегорическим истолкованием реальных процессов. При этом человек всегда стремился записать свое знание и представление о мире в виде знаков; в результате появилось и письмо, и орнамент. Но орнамент нес в себе мистическое знание большее, чем письмо, так как он передавал не конкретные понятия, а символы. Орнамент участвовал в мистической жизни человека, в разные эпохи он наделялся различными смысловыми значениями, поэтому изучение орнаментики необходимо для понимания мировоззрения средневекового человека.

Орнаменты в древнерусском шитье как в искусстве, достаточно консервативном, могут пролить свет на мистическое знание прошлого. Это связано с тем, что элементы орнамента «путешествуют» с памятника на памятник благодаря народной традиции бережного, трепетного отношения к магическим знакам, сопровождавшим многочис-

ленные предметы материальной культуры средневековья.

Произведения древнерусского шитья отличаются богатой и сложной орнаментацией. Рассматривая подвесные пелены, мы видим, что каймы, украшенные орнаментом, — это единая система растительно-геометрических узоров, в которой отдельные элементы связаны закономерностью общего развития от простого к более сложному.

Такой метод анализа орнаментов, когда узор расчлняют на простейшие элементы, разрабатывался рядом ученых: В. Н. Щепкиным при изучении орнамента рукописей [10, с. 65–96], в 60-е годы XX века этот метод последовательно разрабатывался в работах искусствоведа Л. И. Ремпеля [7, с. 229] и этнографа С. В. Иванова [2, с. 36]. В 80-е годы того же столетия при изучении перегородчатых эмалей в мелкой пластике такой метод блестяще применила советский искусствовед Т. И. Макарова [5, с. 18–21].

Основываясь на выработанных этими авторами методах классификации, уточним такие понятия:

— знак — простейшая (исходная) часть орнамента, несущая смысловую нагрузку;

— символ — соединение знаков, которое несет свою смысловую нагрузку;

— орнаментальный мотив (раппорт) — повторяющаяся часть орнамента или композиция, в основе которой лежит видоизменение знака, символа или определенная их комбинация;

— орнаментальная система — понятие, которое предполагает, что в данном орнаменте самый сложный элемент восходит к простейшему; можно выявить знаки, из которых он составлен, а построение композиций из отдельных символов отличается единым характером изменений. В орнаментальную систему включается уже полностью весь памятник.

Последнее понятие нуждается в комментарии. Его легче иллюстрировать примером византийского стиля, элементы которого мы

часто встречаем на памятниках шитья. Вслед за В. Н. Щепкиным исследователи орнамента рукописных книг считают, что в его основе лежит трехлепестковый цветок, который Б. А. Рыбаков называет «крином» [8, с. 520]. У В. Н. Щепкиной основной элемент византийского орнамента «ветка», образован делением пополам крина [10, с. 70–71]. У современных исследователей орнамента рукописей этот элемент назван «византийским цветком», трилистником, крином [6, с. 205]. Когда форма усложнена, его называют «византийским пятилистником» [3, с. 209].

Крин и росток являются знаками плодородия, их соединение в ромб с крючками представляет собой уже символ засеянного, плодоносящего поля, соединение в раппорт на четырех сторонах каем становится орнаментальной системой, которая подчиняется законам симметрии.

На большинстве памятников шитья помещена простейшая и очень распространенная «византийская» композиция из кринов — розетка с их четырехкратным повторением. Построение этого мотива подчинено определенным законам. Так вот, совокупность всех способов построения композиции «византийских» орнаментов, в основе которых лежит крин или его модификация, и будет соответствовать понятию орнаментальной системы. Способы построения композиции, которые лежат в основе создания орнаментальных мотивов, продиктованы законами симметрии.

А. В. Шубников в своей монографии о симметрии писал, что в декоративном искусстве можно встретить все образцы симметрии, которые существуют в природе, а безграничное разнообразие орнаментов — явление кажущееся. В науке о симметрии существует всего три категории орнамента: розетка, бордюры и сетка. Каждый вид симметрии представляет собой «совокупность всех элементов симметрии фигуры» [9, с. 18]. В орнаментике шитья встречается розетка и бордюры.

При классификации орнаментов шитья будем придерживаться принципа соподчинения. Самым крупным делением будет деление на отделы, определяемые характером орнамента: 1 — растительно-геометрический; 2 — растительный. Отделы распадаются на категории, соответствующие категориям симметрии: розетка и бордюры. Для узорочья подвесных пелен XVI века характерно преобладание более архаичного растительно-геометрического орнамента с древними раннеземледельческими знаками и символами.

Классификация представлена знаками и символами, из которых составлялись композиции. Декор каем подвесных пелен XVI века с растительно-геометрическим орнаментом сведен в классификатор, представленный в виде таблицы типичных элементов орнаментов [4, с. 48–51]. Она построена по принципу: от простого элемента орнамента, знака, — к более сложному — символу, далее — повторение символов — раппорт и орнаментальная система всего памятника.

Основными знаками растительно-геометрического орнамента являются крин, полукрин, круг, овал, ромб, треугольник, квадрифоль и сердечко. В вышивке применялись позолоченные плашки с растительным орнаментом и дробницы, которые сами зачастую становились знаками в орнаментике пелен. Это крины, круги, овалы, ромбы, треугольники, квадрифоли и сердечки. Эти знаки вышивались так же золотными нитями «в прикреп». Полукрин низался из жемчуга и представлял раздвоенную нитку с закруглениями на концах. Крин — это, чаще всего, позолоченная плашка с растительным же орнаментом и жемчужной обнизью, но выполнялся он и в жемчуге. Этот раннеземледельческий знак часто встречается в орнаментике пелен.

Из вышеуказанных знаков составлялись символы — древо жизни, ромб с крючками, вьюн и Голгофский Крест. Древо жизни и ромб с крючками симметрично располага-

лись на каймах пелен в виде розеток, а вьюн выстраивался бордюром по краям произведения. Он либо непрерывен, как бегущая волна, либо состоит из полувосьмерок, объединенных друг с другом. Из знаков на каймах строились разнообразные бордюры: бегунцы с ростками, нанизанные на волну древа жизни, волна в виде треугольников с кринами на вершинах — плашками и вставками посередине, сочетание двух волн. Голгофский Крест выступал основным элементом вышивки пелен и помещался на среднике. Третья категория орнамента — сетка, которая имеется только на некоторых видах пелен. Но этот памятник переделывался из пелены в покровец, и о его первоначальной композиции ничего сказать нельзя. Вследствие того, что среди подвесных пелен с орнаментальным декором сетка представлена единственным памятником, можно сделать предположение о случайном появлении этой категории симметрии в группе памятников.

Итак, мы выделили некоторые простые элементы растительно-геометрического орнамента. Приведем пример распределения этих символов и знаков на конкретном памятнике. Пелена XVI века из собрания Суздальского музея-заповедника — одна из древнейших.

1. Пелена «Голгофский Крест» второй половины XVI века из Суздальского Покровского монастыря, по описанию В. Т. Георгиевского, имеет фоном червчатый атлас, на котором прекрасно сохранился низанный жемчугом орнамент со вставками, шитыми прикрепом серебряными нитями [1, с. 19–20]. Более поздних публикаций этого памятника не было. В настоящей работе привлечение этих памятников из работы В. Т. Георгиевского необходимо для анализа орнаментики каем подвесных пелен XVI века. Прикрепом серебряного шитья — «косой ряд», жемчуг низан по бели. На среднике помещено изображение Голгофского Креста, который состоит из вышитых серебряной нитью «в прикреп» кругов, заключенных в жемчуж-

ную обнизь. Средник обшит жемчугом, заключающим его в рамку, затем идет кайма из жемчужного орнамента, наружный край пелены тоже оконтурен жемчужной обнизью. Пелена к концу 20-х годов XX века имела хорошую сохранность.

Кайма этой небольшой пелены имеет растительный орнамент. На верхней и нижней каймах по центру расположен стилизованный цветок пиона, верхушками обращенный к среднику. От него по обе стороны вниз расходятся усики, а внизу цветка усики расходятся, загибаясь вверх. Лепестки цветка обнизаны жемчугом. Черешок, на котором держится цветок, расходится в стороны, продолжая рисунок веточек, и в этом же месте пара жемчужин направляется внутрь, образуя корешки. Этот цветок, несомненно, уже отражает новую традицию реалистических травных узоров, поэтому выполнение пелены можно отнести к концу XVI века. Но черты архаики еще остаются в его изображении. Цветок имеет трехчастное деление: нижний ярус — корешки — относится к загробному миру, нижние усики — мир настоящего, а верхний ярус с расцветшим цветком и усиками, расходящимися в стороны, уходит в мир небесный, где все расцветает и где нет «ни болезни, ни печали, ни воздыхания». Этот цветок можно отнести к трансформированному крину. Далее от цветка волною расходятся ветви с усиками, которые располагаются симметрично, нижние наружные усики сами становятся ветками, от которых тоже отходят усики, на конце расцветает крин, имеющий традиционные архаичные черты. По углам ветка заканчивается бутоном, тоже усложненным крином. Похожее построение орнамента мы встречаем на иконе «Воплощение» XVI века: на волне, имеющей S-образную форму, нанизаны усики, а окончания волны оформлены в виде цветка.

Левые и правые каймы имеют в своем узоре три цветка-крины, средний из которых вершиной направлен к среднику пелены, а два крайних — наружу. У крайних цветов

усики, исходящие из верхушки, состоят из трех элементов, имеющих сходство с крином, а веточки, служащие переходом от цветка к цветку, состоят из пяти, а не из четырех, как внизу, элементов, и все при этом одинаковые.

Орнамент на этой пелене составлен из архаичных ростков и кринов и усложненных, более натуралистических цветов-кринов и солнечных кругов золотного шитья «в прикреп» «косой ряд» с жемчужной обводкой. Из солнечных кругов составлен символ — Голгофский Крест, а из остальных знаков — вьюн. Мотивом орнамента является вьюн, который, оплетая всю кайму, образует бордюр пелены. Орнаментальная система этой пелены своеобразна, она включает в себя архаичный пласт орнаментов с крином и ростками и трансформированными кринами — пионами с бутонами. Располагаясь на традиционном византийском вьюне, они симметричны. Бутоны с ростками и кринами попеременно вырастают от средника к наружному краю пелены. Бутон здесь некоторым образом напоминает архаичную почку, крин, символизируя начало жизни. Категория симметрии — бордюр из вьюна и четырехчастная композиция из бутонов по углам пелены, они своими верхушками обращены вовне, охраняя от внешнего зла. Голгофский Крест, составленный из солнечных кругов, является орудием нашего спасения, Он произрастает в вечную жизнь, а здесь на земле является только семенем, почкой для жизни вечной. Второй пласт орнаментики — цветочный, это пышные пионы и бутоны, в которых угадываются крины, симметрично располагаются на каймах. Средние — обращены верхушками к среднику, на верхних и нижних каймах они единственные. На левой и правой кайме они центральные, а по бокам пионы расположены верхушками наружу. Богатые цветы символизируют Небесное царство, Райский сад.

Реалистичностью травного узора кайма этой пелены напоминает пелену с изобра-

жением Богоматери Одигитрия на среднике из Суздальского Покровского монастыря, атрибутируемую второй половиной XVI века. А Голгофский Крест очертаниями близок среднику пелены из Ростова Великого, лишь материал различен, в нашем случае — это серебряное прикрепное шитье.

В заключение необходимо отметить, что выстроенная система изучения орнаменти-

ки золотного шитья «от знака к символу», затем к орнаментальному мотиву и в завершениях — к орнаментальной системе может считаться основополагающей при изучении орнаментов, оформлявших различные сакральные предметы (ткани, предметы культа, фресковые плоскости и другие) и может быть полезна современным ученым различных областей знаний.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Георгиевский В. Т.* Памятники старинного русского искусства Суздальского музея. М.: Главное управление научными учреждениями, 1927. 75 с.
2. *Иванов С. В.* Орнамент народов Сибири как исторический источник. М.; Л., 1963. 500 с.
3. Иллюстрированный словарь терминов / Зап. отдел рукописей Гос. биб-ки им. В. И. Ленина. М.: АН СССР, 1960. Вып. 22.
4. *Казарина В. Б.* Семантический анализ орнаментальных знаков на кайме пелены «Крест на Голгофе», вклада Бориса Годунова в Троице-Сергиеву лавру 1599 г. // Покров: Сборник научных статей. СПб., 2008. Вып. 4. С. 48–53.
5. *Макарова Т. И.* Перегородчатые эмали Древней Руси. М.: Наука, 1975. 136 с.
6. *Протасьева Т. Н.* Византийский орнамент // Рукописная книга / ДИ. М.: Наука, 1974. Сб. 2. С. 205–210.
7. *Ремпель Л. И.* Архитектурный орнамент Узбекистана: История развития и теория построения / Институт искусствоведения Академии наук УзССР. Ташкент: Гослитиздат УзССР, 1961. 261 с.
8. *Рыбаков Б. А.* Прикладное искусство Владимиро-Суздальской Руси // История русского искусства. М.: АН СССР, 1953. Т 1. С. 505–522.
9. *Шубников А. В.* Симметрия в науке и искусстве. М.: Наука, 1972. 340 с.
10. *Щепкин В. Н.* Русская палеография. Первое издание: М., 1918–1920. М.: Аспект-Пресс, 1999. 270 с.
11. *Эко Умберто.* Эволюция средневековой эстетики. СПб.: Азбука, 2004. 288 с.

REFERENCES

1. *Georgievskij V. T.* Pamjatniki starinnogo russkogo iskusstva. S. 19–20.
2. *Ivanov S. V.* Ornament narodov Sibiri kak istoricheskij istochnik. M.; L., 1963. 500 s.
3. Illjustrirovannyj slovar' terminov / Zap. otdel rukopisej Gos. bib-ki im. V. I. Lenina. M.: AN SSSR, 1960. Vyp. 22.
4. *Kazarina V. B.* Semanticheskij analiz ornamental'nyh znakov na kajme peleny «Krest na Golgofe», vklada Borisa Godunova v Troitse-Sergievu lavru 1599 g. // Pokrov: Sbornik nauchnyh statej. Vyp. 4. SPb., 2008. S. 48–53.
5. *Makarova T. I.* Peregorodchatye jemali Drevnej Rusi. M.: Nauka, 1975. 136 s.
6. *Protas'eva T. N.* Vizantijskij ornament // Rukopisnaja kniga / DI. M.: Nauka, 1974. Sb. 2. S. 205–210.
7. *Rempel' L. I.* Arhitekturnyj ornament Uzbekistana. Istorija razvitija i teorija postroenija / Institut iskusstvovznania Akademii nauk UzSSR. Tashkent: Goslitizdat UzSSR, 1961. 261 s.
8. *Rybakov B. A.* Prikladnoe iskusstvo Vladimiro-Suzdal'skoj Rusi // Istorija russkogo iskusstva. M.: AN SSSR, 1953. T 1. S. 505–522.

9. *Shubnikov A. V.* Simmetrija v nauke i iskusstve. M.: Nauka, 1972. 340 s.
10. *Shchepkin V. N.* Russkaja paleografija. Pervoe izdanie: M., 1918–1920. M.: Aspekt-Press, 1999. 270 s.
11. *Jeko Umberto.* Jevoljuebija srednevekovoj estetiki. SPb: Azbuka, 2004. 288 s.

Кым Бора

МЕТОДИКА РАБОТЫ НАД РАЗВИТИЕМ ФОРТЕПИАННОЙ ТЕХНИКИ В ТРУДАХ ПРОФЕССОРА М. Н. БАРИНОВОЙ

Педагог-методист М. Н. Баринава, автор первого советского учебника по методике игры на фортепиано, была убеждена, что принципы развития фортепианной техники преемственны на всех этапах обучения. Основополагающее значение она придавала начальному периоду овладения инструментом. М. Н. Баринава была среди тех, кто активно ратовал за приоритет слухового воспитания пианиста. Подобная позиция в первой половине XX века была новаторской. Она является основополагающей и для прогрессивной музыкальной педагогики XX–XXI столетий.

Ключевые слова: техническое развитие, начальное обучение, организация движений, исполнительская типология.

Keum Bora

Professor M. N. Barinova on the work aimed at development of piano playing technique

As a pedagogue-methodologist, Barinova was convinced that the principles of development of piano playing technique were successive at all stages of teaching. She deemed the initial stage of mastering the instrument to be of fundamental importance. Barinova belonged to those who stood up actively for the priority of auditory education of a pianist. This position was pioneering in those years. It is, though, fundamental for the progressive music pedagogy of XX-XXI centuries.

Keywords: technical development, primary education, organization of movements, performing typology.

В 1926 году, в период, когда в России наблюдался острый дефицит квалифицированных преподавательских кадров в области музыкального образования, вышла в свет книга профессора Петербургской/Ленинградской консерватории, известной пианистки и методиста М. Н. Бариновой. Это был первый советский учебник по методике игры на фортепиано [1]. Труд Бариновой оказался исключительно востребованным,

на нем воспитывалось не одно поколение фортепианных педагогов.

Мария Николаевна Баринава много лет своей жизни посвятила преподавательской деятельности. На протяжении пятнадцати лет (с 1913 по 1928 г.) она преподавала в консерватории. После 1928 года — в детских музыкальных школах, музыкальных техникумах и в сфере повышения квалификации педагогов по игре на фортепиано. Та-